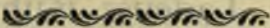


**LISTY**  
**z**  
**TEATRU**



Pt 837

# LISTY Z TEATRU

Wrzesień 1924. 

Nr. 1.  
Rok 1.



*T*ych kilka słów wstępu nie chcą narzucać gotowych programów, szukać tajemniczego tragicznego piękna, orędownać t.zw. reformie teatru. Chcą one tylko donieść czytelnikom, z poczucia jakich potrzeb powstało to pismo, Jest ono próbą zbliżenia widowni do sceny, nawiązania bliższego stosunku między teatrem naszym a publicznością. W pełnieniu tych zadań wyręcza nas wprawdzie prasa. Ale to pośrednictwo nie jest dostateczne. Dziennik ma swoje własne polityczne cele, sprawom teatru użyzyć może gościny tylko pod kreską odcinka lub w notatkowym stylu komunikatu. Tymczasem teatr w tej chwili, jak zawsze w dobie przesilenia kultury, skupia moc ważnych zagadnień zarówno ściśle artystycznych, jak ogólnokulturalnych; rola jego w odbudowie zrujnowanego królestwa duszy wyższą jest dzisiaj ponad wszelką wątpliwość; z miejsca rozrywkowego pragnie się znów zamienić w świątynię narodowej sztuki i w rozmownicę wszechludzkich ideałów. W takiej chwili nie chcemy zaniedbać żadnego środka, któryby teatrowi ułatwił pełnienie tej doniosłej misji. Sądzymy, że pismo to, czy to komunikując widzom pilne sprawy bieżące, czy rozważając problemy natury ogólnej, okaże się skuteczną tych zamierzeń pomocą. Przypadły nam w udziale szczęście i honor włodarzyć domem, któremu patronuje Król-Duch polskiego dramatu; w tych murach rozegrał za dni naszych ojcobójczą walkę ze spiżowym Genjuszem genialny Pogrobowiec romantyzmu. Ufamy, że tesame opiekuńcze imiona, imiona Juliusza Słowackiego i Stanisława Wyspiańskiego wolno nam wypisać na pierwszej karcie tych »Listów«, które wedle najlepszych sił swych i najczystszej woli służyć chcą dostojnym tradycjom tej sceny.

## Tadeusz Rittner.

Z tym człowiekiem łączyły mnie długoletnie związki prawdziwej przyjaźni. Każda rozmowa z nim była osłodą. Bo niósł on ze sobą nie tylko wysoką umysłowość, nie tylko europejskie horyzonty, nie tylko kulturę, której coraz więcej brak, ale i jakąś słodycz, rodem z serca. Zawsze pogodny, zawsze owiany jakąś słonecznością, poza którą domyślać się dopiero trzeba było melancholijnego wpatrzenia się w świat, zawsze opanowany, by wiedzieć, że jednak nie melancholją, lecz optymizmem życie stoi, zawsze wpatrzoney w świat swojej własnej baśni, zdawało się, człowiek ten nie wie, że życia nie ścielą mu róże, że ciężko pracuje, że dopiero po pracy urzędniczej ma czas na trud twórczy. Nikt nigdy nie usłyszał z jego ust skargi, każdego witał uśmiechem i radością.

Zdawało się, nawet tego nie wie, że jest jednym z niepospolitych pisarzy europejskich, że jego komedje, acz pozbawione tupetu, ani trochę nie ustępują, co do głębi nowożytnych konfliktów, komedjom Bernarda Shaw'a. Nie umiał się gniewać na te dziwne nieporozumienia krytyki, która doczepiła do niego epitet pisarza wiedeńskiego i na jednym poziomie stawiała go z kunstmistrzem, tylko, Bahrem, lub z wątłym talentem Altenberga.

Istotnie, życie Rittnera spłynęło w Wiedniu i coś z usposobienia, coś z atmosfery, z zainteresowań, musiało przylgnąć do jego umysłowości. Byłoby przesadą twierdzić, że dzieła jego, jego świetne komedje i nowele, są zjawiskiem rasowo polskiem, jakim są utwory Blizińskiego, Sienkiewicza, Reymonta. Już jego tematy są zaczerpnięte z rezerwoaru kosmopolitycznego, a sposób podania nie taki, do jakiego przyzwyczailiśmy się w naszej literaturze, idącej od gawędy w górę. Ale czego im równocześnie — i na szczęście — brakowało, to właśnie niemieckości. Na młodości Rittnera zaciężał bodaj duch kultury skandynawskiej — ale znowu nie tyle Ibsen i nie genjalna chłopskość Norwegii, ile Danja, jej tradycja piękna, tradycja arystokratyczna. Jest w jego



spojrzeniu coś z tej zadumy i tej drobiazgowości psychoznawczej, którą mają pisarze duńscy dzisiejsi, i coś z tej z tej dworskiej wytworności, którą miała stara sztuka duńska, sztuka XVIII. w. Z jednym atoli zastrzeżeniem: nad tą zadumą i nad tą elegancją przewija się lazur nieba włoskiego. Nie wiem, czy we krwi, czy w upodobaniach Rittnera — ale czuje się w nim jakiś ton italski. To też jego myśl jest zawsze precyzyjna, jak umysłowość romańska, a żaden z pisarzy skandynawskich nie posiada tego wdzięku formy, która u Rittnera wydobywa się bez żmudy, która powstaje bezpośrednio wraz z pomysłem.

Zadumany i uśmiechnięty, autor »Głupiego Jakóba« chodził po świecie, patrząc oczyma Andersena w ludzi i ich zdarzenia. Zdarzenia i... zderzenia. I oczy te, poza ścianą rzeczywistości, widziały świat drugi, bajkowy, świat Aryelów i Kalibanów, świat Tytanji, no i... osłów. Aryele bywali u niego zawsze nieco humorystyczni, humorystyczni na rzewno, albowiem byli poetami. Kalibani pozbyli się swego demonizmu zoologicznego, byli tylko tępi i trzeźwi — i przeto znów śmieszni. Poza tym światem, włosko-polski Andersen widział jeszcze moc cudów, bajek i klechd, które my przyzwyczailiśmy się nazywać życiem, bo oglądamy je z jednej tylko strony. W bajkach tych nie brak dramatów, smutków i ran, ale — Boże miły — wszakżeć to wszystko, wierzajcie mu — królestwo krasnoludków, więc i dramaty te są w gruncie rzeczy czemś małym, smutki — przelotną łzą, rany — ukłuciem szpilki jodłowej. Przemienie ból — pozostanie bajka, przecudna bajka. Warto się nad nią zadumać, trzeba się do niej uśmiechnąć.

Działalność swoją literacką rozpoczął Rittner, jako feuilletonista, pod pseudonimem Tomasza Czaszki. Pisywał z Wiednia przeurocze wrażenia do krakowskiego »Czasu« i do »Życia«, założonego i redagowanego wówczas przez Ludwika Szczepańskiego. Rozpoczął literaturę około roku 1896, więc równocześnie z całą falangą t. zw. »Młodej Polski« — i do końca życia czuł się powinowatym tego prądu. Nie dziennikarstwo, nie publicystyka i nawet nie nowelistyka zniewalała jednak jego natchnienie, lecz teatr. Jak Wyspiański

w patosie, tak Rittner w żarcie kochał ułudę teatru, owe niby sceny, ten świat zapadni, kulis, płócien, udających pałace; jak Wyspiański zostawił po sobie »Wyzwolenie«, dedykowane tej ułudzie, temu »niby«, tak znowu Rittner poświęcił czarowi teatru swojego »Człowieka z budki suflera« oraz wątek ostatniej swej powieści »Duchy w mieście«. Teatr, matematyka sceny ze swoim postulatem precyzyjności a skrótu równocześnie — odpowiadały znakomicie Rittnerowskiej romańskości myślenia w definitywnym kształcie i jego nowoczesnemu sposobowi wypowiedzania tej myśli w szkicu, nastroju, w suggestywnym niedokończeniu słowa. A owo sceniczne »nie naprawdę« tak szczelnie znowu przylegało do tych ran, które są tylko ukłóciem od szpilki jodłowej...

I nie zawaham się powiedzieć, że niektóre z jego utworów scenicznych, jak np. »W małym domku« — są arcydziełami. Jest w nich doskonałość formy. Obok głębokości uczuć, powiedzianych z przedziwną a dojmującą prostotą, jest sceniczność i świat figur, zaczerpniętych z dnia powszedniego, a tak dziwnie świeżych. Jest w nich ten specyficzny smutek Rittnerowski i jego humor, dworujący sobie ze smutku.

»Maszyna«, »W małym domku«, »Głupi Jakób«, »Don Juan«, »Człowiek z budki suflera«, »Lato«, »Wilki w nocy«, »Ogród młodości«, »Tragedja Eumenesa« — oto poczet najważniejszych jego dramatów i komedji. Rozpoczął »Maszyną«, następna po niej sztuka »W małym domku« była już utworem znakomitym. W całości jego dorobku można dostrzec dwie jakby postacie inspiracji, dość wyraźnie od siebie oddzielone. Po jednej stronie utwory takie, jak »Don Juan« lub »Ogród młodości«, które powstały z przemyślenia, z teorematu, które jakies zagadnienie mają udowodnić cyframi i znakami poezji. Po drugiej stronie »W małym domku«, »Głupi Jakób«, »Wilki w nocy«, »Człowiek z budki suflera«, »Lato«, igraszki krążące koło bezinteresownej osi komedjowej. Tu nic niema z problematu, wszystko jest opowieścią o tem, jak dziwny jest ten świat, w którym ludzie się miotają na to, by umrzeć i przestać się miotać. Im starszym się stawał Rittner, im dojrzałszym, tem mniej w nim było pamięci o śmierci, jeszcze



Henryk Rauchinger: Portret T. Rittnera.

imperjalistycznej w »Małym domku«, a więcej przeczudnej opowieści o sercach, o tem, ile ich to jest na tym świecie. Upodobania, zaprawione na niemieckiej szkole gustu, uznawały w Rittnerze przede wszystkim ten pierwszy rodzaj jego twórczości, to też właśnie »Don Juan« i »Ogród młodości«

doznały na scenach niemieckich największego powodzenia. Natomiast w Polsce publiczność umiała się poznać na nieporównanej poetyczności komedjowej »Głupiego Jakóba«, »W małym domku«, »Człowieka z budki suflera«, »Lata«, t. j. właśnie na tych utworach, które w Niemczech przeszły bez echa.

Głos rozjemczy będzie miała przyszłość. Bo karjera Rittnera dopiero się właściwie zacznie. Jego komedje nie związane są z epoką, w której powstały, żadną aktualnością, żadną modą. Związane są natomiast — instynktem czasu. I za lat pięćdziesiąt i za lat sto tak samo wiecznie ludzką będzie pani Marja z »Małego domku«, szambelan z »Głupiego Jakóba«, Don Juan i król z »Ogrodu młodości«. Może nadejdą czasy takiego zdrowia nerwowego, że tabun histeryczek z »Lata« wyda się historycyzmem, analogicznym do sawantek Moliera, ale wątpię, czy zestarzeją się genialne sceny Toroopa i pani Dyrektorowej, sceny miłości, jedne z najbardziej djamentowych, jakie zna teatr europejski, wątpię, czy kiedy zmierzchnie zaduma Rittnera nad rzeczywistością i marzeniem; wątpię, czy życie wykarczuje kiedy do cna ten lęk życia, o którym tak wnikliwie mówi w »Lecie«. — A figury z tej jego poetyckiej farsy: »Wilki w nocy? Pięć jest tych figur działających, ale jak narysowanych! Mąż, Sganarel XX. wieku, Sganarel, który ma dyplom uniwersytecki i stanowisko prokuratora, więc co nie co zapożycza się i z Tartuffa, nie Mollerskiego, ale wiekuistego. Obok niego Scapin, który stał się złodziejem, choć powinien być poetą. Pysnie skrojona postać biurokratycznego donżuana, wreszcie dwie kobiety — obie wyczelowane nieomylną techniką. Tę komedję będzie można oklaskiwać i za sto lat.

Forma Rittnera nie ulęknie się również próby czasu. Wszystko, co sztuka XX. wieku zdobyła, jako swoją własność i czem wzbogaciła dorobek kultury artystycznej, u Rittnera przejawia się w klasycznej formie: jest szarmonizowane, dojrzałe i piękne. Będzie on też zaliczony do klasyków modernizmu. W wytwornej i definitywnej postaci zamknął życie swoich czasów. To właśnie nazwałem powyżej: instynktem czasu. Jego figury nie należą do żadnego narodu i nie niosą

w sobie żadnej odrębnej etniczności, ale każda z nich jest odbiciem tej nowoczesności, w której żyją wszystkie społeczeństwa. Nacisk tej nowoczesności, siła przeobrażeń psychicznych od ciężaru gatunkowego naszej epoki, skłębienie się uczuć odwiecznych w motyw XX. wieku — to są znamiona figur, wystawionych w komedjach Rittnera.

I dla tego właśnie, gdy świat pójdzie jeszcze krok dalej, gdy nasze dziś stanie się dniem wczorajszym, czytelnicy książek i widzowie teatrów z rozciekawieniem będą odcyfrowywać szyfr naszego bytu w komedjach tego klasyka ostatnich dni starej Europy; jej uczuć, jej instynktów, jej niepokoju i jej estetyki.

---

TADEUSZ RITTNER.

## Moje życie.

Nic nie wydaje mi się równie prostem, a przytem tak za-  
wiłem, jak moje życie. Często myślę ja o tem. I nie-  
raz miewam wrażenie, że lepiejby się działo z moją sztuką,  
gdybym był tylko tem albo tamtem, a nie zawsze tem i tam-  
tem równocześnie. Ale to już nie da się odmienić; stoję  
zawsze jedną nogą tu, a drugą gdzieindziej. A jeżeli ta moja  
osobliwość nie zwróciła dotąd niczyjej uwagi, pochodzi to  
stąd zapewne, że niema wogóle we mnie nic uderzającego  
i zna mnie tylko kilku ludzi i literatów.

Stoję pomiędzy niemieckiem a polskiem. To znaczy: znam  
i odczuwam oboje. Z pochodzenia, z najgłębszych skłonności  
jestem Polakiem. I często łatwiej mi myśleć w tym języku,  
niżli w tamtym. Ale czasem zdarza się inaczej. O niejednym,  
co napisałem, mówią Niemcy, że jest polskiem, a Polacy, że  
niemieckiem. Niejednokrotnie po obu stronach traktują mnie,  
jak gościa. I dzięki temu widzę niejedno, tu i tam, nieuprze-  
dzonym wzrokiem cudzoziemca. Artystycznie biorąc jest to  
korzystne, sądzą niektórzy. Biorąc rzecz czysto po ludzku,  
jest to rodzaj kalectwa. Coś niby ciężar, który muszę dźwi-  
gać, tańcząc; myślę, że innym linoskoczkom jest cokolwiek lżej.

I stoję między dwiema sferami towarzyskimi. Bo mam, jak się to mówi: »dwa zawody«. Nie, właściwie mam tylko jeden; bo z całej mojej organizacji jestem próżniakiem. To znaczy, buntuje się we mnie wszystko przeciw przymusowi, bym miał czynić coś, co nie drażni mnie i nie nęci, a drażni mnie tylko jedno: pisać, co mi przyjdzie do głowy. Ale prócz tego mam też swoją — pracę. I za nią tylko właściwie mi płacą. Ale ponieważ nie jestem dobrym pracownikiem, więc ten tak zwany mój zawód praktyczny jest mi tylko źródłem niemilknących wyrzutów sumienia. Dlatego dawnobyłm go porzucił, gdyby we mnie gdzieś głęboko nie tkwiło jeszcze tyle obywatelskiego lęku przed zbyt jawnym, zbyt bezwstydnym próżniactwem. To sumienie obywatelskie odziedziczyłem, w niem wzrosłem. Ale... po obu stronach traktują mnie, jak gościa.

A ponadto stoję między dwiema porami życia. Nietylko w tej chwili, nietylko dosłownie. Byłem zawsze nieco za młody i równocześnie za stary na swe lata. Najstarszy byłem jako gimnazjasta. Za to teraz znów czuję się niedojrzałym, niedoświadczonym i zbyt dziecinnym, aby — powiedzmy — rozmawiać z panem mojej rangi o polityce. Ale też jestem teraz dość już stary, by doskonale pojąć moją młodość i cenić ją, jak przystoi. Ową tajemnicę: co znaczy być młodym, a co starym, opiszę teraz w powieści, Że będzie to rzecz której nie trzeba będzie wystawiać, lecz danem jej będzie łagodniejszy sposób umierania, ma to dla mnie osobliwy urok. Bo zresztą los innych mych utworów ma na imię: teatr.

Jeśli się nie mylę, aktorzy dość chętnie grają moje sztuki. Chociaż nazywają je trudnemi. Może dlatego, że i te sztuki mają dwie sfery, dwa oblicza, tak, jak moje życie. I raz są to artyści polscy, kiedyindziej niemieccy. Płynie stąd dla mnie możność ciekawych porównań. Jest to tak pobudzające, że zapominam wtedy o rzeczach może ważnych, między innymi przestaję się pytać, która interpretacja jest »trafniejszą«. Stoję każdym razem pod zbyt silnym wrażeniem osobliwości danej sceny. Znamienni nowi ludzie wiążą moją uwagę tak wyłącznie, że zapominam zgoła o rzeczy może głównej; o mojej własnej, o sztuce. Ale za to uczę się, nie,

przeżywam przytem niezmiernie wiele rzeczy świeżych, tak jest, przeżywam poprostu moje nowe sztuki.

Teatr jest czemś istotnem w mojem życiu; jest zawsze jeszcze czemś tak uroczysem i pełnem cudu, jak za lat moich chłopięcych. I uważam to za prawdziwą łaskę, że z tą bajką stykam się tak często, a jednak nie przestaje ona być dla mnie pełną cudu bajką.

Pozatem życzyłbym może sobie wszystkiego inaczej, gdyby mi danem było życie rozpocząć na nowo. Wszystko inaczej, z wyjątkiem mej żony, która pomaga mi znieść, co zawile w mojem prostem życiu. Jakże to pięknie z jej strony, że nigdy odemnie nie żąda »powodzeń«, a tylko mojego własnego szczęścia. A najszczęśliwszy jestem, gdy mogę zapaść się całkiem w tamtym świecie, w tym innym, który jest takim, jakim go mieć pragnę. Gdy wolno mi pisać to, co mi się tylko zachce.

---

WITOLD WANDURSKI.

## Magiczny namiastek życia.

(Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera).

### I. Poeta instynktu teatralnego.

Tadeusz Rittner jest dotychczas niedoceniony. Dzieje mu się krzywda. Operowany nieudolnie przez »krytyków zawodowych« za życia — po śmierci dostał się na stół sekcyjny profesorów literatury. Pocihu uważa go się za trupa — bardzo czcigodnego truposzka. Pokrajany i nabalsamowany olejkami oficjalnego zachwytu — Rittner spoczywa w mauzoleum drugorzędnych znakomitości narodowych. Ma odpowiedni numer i tabliczkę: »symbolista«. Od czasu do czasu wywleka się czcigodny ze włok na scenę — i galwanizuje według recepty wiedeńskiej. Kuratela profesorska »chroni« sztuki Rittnera od niebezpiecznych »eksperymentów«. Wszelka nowoczesna inscenizacja, łamiąca zwapniałe kanony estetyczno-psychologiczne — rzekomo odbiera subtelność kompozycji literackiej tego poety. Więc »uczciwy« reżyser nabija zazwyczaj aktorów w krocchalne gorsy i smokingi, fastryguje naprędce »sytuacje« w stylu Caillavet'a i le Fleurs'a, a skropiwszy zlekką całą spektakl wodą kolońską à la Schnitzler — puszcza go na scenę. Ponieważ Rittner buduje swe sztuki mocno — wytrzymuje więc i taką operację. Ale zabawni są dyrektorzy, którzy załamują ręce, litując się nad »gruboskórą« publicznością, której nie smakuje taki torcik czekoladowy.

Gdy się widzi biednego Rittnera na prokrustowym łożu scen prowincjonalnych (albo nawet — jako zmurszałą relikwię — w klasztorze warszawskiej »Reduty«) — chce się krzyknąć: »Miejcie litość! Nie róbcie trupa z żywego człowieka! Rittner żyje! Jest tylko w letargu... I czeka na człowieka teatru, który go zbudzi!«.

Zedrzyjmy wreszcie nic nie mówiące etykiety literackie: »realista« — »symbolista« — »subtelny psycholog«. Rittner należy przede wszystkim do teatru, a potem już — i to częściowo tylko — do literatury. Jako poeta — komponuje wszystkie utwory (a więc i nowele i powieści) według jednej dominanty. Tą dominantą jest nieprzeparty instynkt teatralny. Orok teatru. Potęga teatralności. Jej doniosłość »biopsychiczna«, że się tak wyrażę. Konflikty rittnerowskie — to starcia samozachowawczego instynktu teatralnego ludzi życiowo słabych — dziwaków, manjaków, marzycieli — z brutalnym zmysłem »rzeczywistości« przeciętnych matolek. Rzekomy »symbolizm« Rittnera — to jeno doskonale zamaskowana »teatralność«. Pozorna realność środowiska, w którym zazwyczaj toczy się akcja sztuk rittnerowskich — jest tylko odskocznią dla wyobraźni poety (z małymi wyjątkami — jak »Głupi Jakób« — i to pozornie). Ilekroć konkretyzuje się »realność« scenicznych postaci Rittnera, ilekroć podkreśla się »rzeczywistość« w jego sztukach — zbiednia się artystę, wydobywając na jaw niektóre jego »niedobory« literackie. Rittner nie jest realistą w znaczeniu zwykłym. Egotyczna, liryczna z natury, organizacja tego poety nie daje sobie rady z materiałem »obiektywnie-ściśłym«, zwłaszcza w dziedzinie zagadnień społecznych i wywołuje w człowieku trzeźwym pobłażliwy uśmiech: »Wie sich der kleine Moritz das vorstell...«. Na szczęście, Rittner zdaje sobie sprawę z granic swych możliwości. I nawet, gdy bierze »zdarzenie prawdziwe«, potrafi zawsze tak nasycić atmosferę teatralnością, że zapominamy o pierwowzorze i oczarowani urokiem wyobraźni poety — przyjmujemy jego fikcję. Rittner ma własną, może nieświadomą »teorię poznania«, która w koncepcji przypomina »Philosophie des Als-ob« Vaihingera.

## 2. „Jak gdyby to było naprawdę...“

Ta właśnie fikcja — to świadome zmyślanie sytuacji i charakterów, które potem, mocą sugestii artystycznej, »inscenizuje się« w życiu i w które się wierzy — »jak gdyby to było naprawdę« — stawiają Rittnera w szeregu najciekawszych dramaturgów współczesnych. Rittnera zajmuje żywo problematyka teatru i teatralności, jako pewnej kategorii psychicznej. Rozumie on doskonale doniosłość życiową instynktu teatralnego — ten nieprzeparty pęd do świadomej »błagi«, która fikcją wzbogaca i dopełnia życie realne, która daje często namiastek magicznego życia w pełni. To zbliża Rittnera do Jewreinowa, Pirandella, Marcela Achard'a... Lecz dramaturg polski stawia zagadnienie teatralności daleko głębiej, niż to czyni naprz. Jewreinow. Teatrológ rosyjski, który przypisuje sobie zaszczyt wykrycia »instynktu teatralnego« —



przeprowadza swą tezę dość konsekwentnie (kosztem jednostronności i świadomej przesady) w trzech błyskotliwych tomach »Teatru dla siebie« i »Teatru jako takiego«. Ale już w sztuce »To co najważniejsze«, która ma być propagandą apostołstwa teatralnej »blagi litościwej« — Jewreinow wykręca się sianem z konfliktu tragicznego, jaki powstać musi — wcześniej czy później — z zadzierzgniętej (w życiu czy na scenie) intrygi. Tak samo Pirandello — w »Sześciu postaciach w poszukiwaniu autora« — nie daje odpowiedzi na pytanie dręczące: czy istotnie transpozycja teatralna cierpień życiowych, z chwilą przetrworzenia tych cierpień w »grę«, w »rolę« sceniczną — daje wyzwolenie z męki, daje upragnione k a t h a r s i s greckiej tragedji? — Nawpół widmowe postacie, nie doprowadziwszy akcji do konsekwentnego końca, giną w niebycie czy też roztapiają się w jakimś mistycznym »e n s m e t a p h y s i c u m«. Lecz — przypomnijmy Nietschego: »mistyczne wyjaśnienia uchodzą za głębokie, prawdą zaś jest, że nie są nawet płytkie«.

Rittner — w stawianiu i rozwiązaniu zagadnień teatralności — posiada znacznie czujniejsze sumienie intelektualne. Świadomy życiowej potęgi instynktu teatralnego, sam rozkochany w ułudach teatru, nigdy nie zapomina o tem, że iluzoryczne »jak gdyby to było nagrawdę« — nie może zastąpić twardej rzeczywistości, ani oszukać jej niezłomnych praw. Bohaterowie Rittnera — rozumiejący nieraz nie gorzej niż dr. Fregolo z »Tego co najważniejsze« doniosłość instynktu teatralnego — nie próbują »teatralizować« rzeczywistości. Są to przeważnie ludzie słabi życiowo, nie mogący się zdobyć na stosunek agresywny do brutalnej, a przeważnie banalnej rzeczywistości. Odwracają się więc od życia praktycznego i stwarzają sobie magiczny namiastek życia w pełni. »Teatr dla siebie«. Opjum nieszkodliwe, a podtrzymujące siły tak słabej u nich »woli życia«. Od trudu i znoju walki — czy to o wartości pozaosobowe czy osobiste — chronią się w świat tekturowych kulis i blaszanego księżycy. Jeżeli niema pod ręką aparatu teatralnego, jakieś pustej sceny o północy w starym teatrze, gdzie straszy (»Człowiek z budki suflera«) — stwarzają sobie teatr wyobraźni («Don Żuan») — i żyją stworzoną przez siebie fikcją, »jak gdyby to było nagrawdę«.

Ale tam, gdzie Jewreinow (i Pirandello — poniekąd) znajdują wyjście — Rittner znajduje »drzwi zamknięte«. Jest zbyt sumiennym i głębokim obserwatorem życia, by wierzyć w siłę zbawczą ułudy. W sztukach swych zawsze niemal konfrontuje nasiąkniętych artystyczną błagą teatralną bohaterów — z rzeczywistością. I nawet nie z tą groźną rzeczywistością zmagają i walk, a zwykłą, codzienną, banalną rzeczywistością życia mieszczańskiego. Bohaterowie Rittnera (Henryk — z »Człowieka z budki suflera«, Eumenes — z »Tragedji Eumenesa«, a nawet »Don Żuan«) — są to ludzie, nie wzbijający się, w gruncie rzeczy ponad poziom środowiska, z którego wyrosli. Jeno umiejętnie narkotyzowanie się opjumm teatralności — jeno talent stwarzania sobie namiastka życia w pełni -- daje złudzenie ich wyższości. O ile są konsekwentni — trzymają się ułudy świadomie, aż do tragicznego końca (»Don Żuan«). Wówczas uwypukla Rittner całą

życiową potęgę instynktu teatralnego, która ze zwykłego znudzonego snoba, zaplątanego beznadziejnie w damskim dessois — czyni nowoczesne wcielenie legendarnego Don Żuana. I zarazem pokazuje nam śmiertelność — żądło teatru. Kiedy, oczarowany grą Don Żuana, Sekretarz sam się przejmuje »rolą« Leporella — kiedy zabawę pańską przyjmuje serjo — »jak gdyby to było naprawdę« — wówczas z zadzierzgniętej intrygi z nieubłaganą konsekwencją wynika »wielka scena« zabójstwa: fikcyjny Leporello przekracza nieuchwytnie granice »teatru« i miał »markować« uderzenie sztyletem — zabija kochanka swej żony. Może bez zażycia owego opjum, jakim jest »teatralność«, ten spokojny człęczyna nie zdobyłby się nigdy na czyn straszny i stanowczy? — Tak czy inaczej: ilekroć namiastek życia (»teatr«) życiem realnem się staje — następuje załamanie tragiczne. \*)

Ale bohaterowie Rittnera rzadko kiedy zdobywają się na ten wysiłek, by twórczo (lub destrukcyjnie) przeciwstawić banalnej rzeczywistości swoje uscenizowane marzenia. Zarówno Henryk jak Eumenes stają bezradni wobec zakusów matolek, którzyby chcieli z każdego »nienormalnego« manjaka, szczęśliwego w swem manjactwie — zrobić »zdrowego« podjadka. Filistrom zazwyczaj udaje się ta misja. Wówczas widzimy niedawnego bohatera — pozbawionego maski, koturnów i blaszanego księżycy — w jego zwykłym garniturku angielskim. Bagienko wciąż ofiarę pomału, lecz systematycznie, triumfując, że »bohater« teraz jest »jak my wszyscy«. Głupi ale zdrów. Stąd komedjowe zakończenie wszystkich niemal sztuk Rittnera.

### 3. Magja teatralna Rittnera.

Gdybyśmy analizowali wyłącznie »literacko« charaktery i środowisko sztuk Rittnera — doszlibyśmy do bardzo skromnych wniosków. Można by go wówczas przyrównać do Schnitzlera. W najlepszym razie — naklejonoby mu etykietę »polskiego Czechowa«, z którym, istotnie, ma Rittner dużo wspólnego. Może nawet pogodzilibyśmy się z faktem mumifikacji tego niepospolitego artysty.

Ale siła i urok twórczości Rittnera tkwi nie w »literackości« jego, lecz w »teatralności«. Dzieł Rittnera nie powinno się czytać: trzeba je oglądać ze sceny. Z dobrej, nowoczesnej sceny.

Bo właśnie w tem, że bohaterzy Rittnera, to ludzie zwykli, bardzo nieraz pospolici, a tem nie mniej tak fascynująco ciekawi ze sceny

\*) Możliwe jest jednak »odwrócenie« instynktu teatralnego na korzyść życia. Oto bohater powieści Jana Cocteau »Thomas l'imposteur« (1923) Wilhelm Tomasz »wdziewa mundur podoficera, samowłańczo przyswaja arystokratyczne nazwisko głośnego generała i tak uzbrojony idzie na poszukiwanie czerwonojęzycznego smoka niebezpieczeństw — powieściowym szlakiem bohaterów Myne-Reida albo błędnych rycerzy«. »Koroną tego cudownie bezinteresownego szachrajstwa wobec ludzi i siebie jest śmierć Tomasza... ..kiedy zwalony kulą, przytula się do krwawej ziemi... wypowiada słowa, wstrząsające genialną, twórczą, od wszelkiego życia prawdziwszą sztuką: »Jestem zgubiony, jeżeli nie udam zabitego... (cytuje według recenzji Leona Pomrowskiego, »Wiadomości literackie« Nr. 37).

w pewnych sytuacjach — tkwi artyzm niepospolity tego poety teatru. Zna on czarodziejskie sposoby rzucania blasków blazanego księżycy na uszmińkowaną patetycznie twarz histrjona. Zna on siłę zaklęć magicznych słów niby-zwykłych — lecz w odpowiedniej chwili i w odpowiednim miejscu ze sceny rzuconych. I oto kabotyn pospolity nabiera rumieńców poetyckich. Banalność urasta do symbolu. Bo »poetyczność« bohaterów Rittnera — to właśnie zdolność teatralizowania własnej osoby i stwarzania wokół siebie efektownych »mise en scene'ów«. Niezwykle plastyczny pod tym względem jest akt drugi »Człowieka z budki suflera« — jedyny może pod względem pogłębienia istoty teatru i jego czarów w dramacie polskim. Przypomnijmy sobie: Sentymentalny młodzieniaszek Henryk urządza »teatr dla siebie« na pustej scenie o północy. Przypadkowo znajdują go tam zawodowi »ludzie teatru« — nota bene, nie posiadający zmysłu teatralności (z wyjątkiem dyrektora). I oto elukubracje quasi-poetyczne, dość banalne improwizacje »dramatyczne« Henryka — w tym zaklętym świątku z tektury i drewna, oświetlonym »księżycowo« — nabierają niesamowitego uroku. Nietylko publiczność na widowni, zaskoczona niezwykłą sytuacją, wierzy w talent niezwykły młodego entuzjasty. Stary wyga, dyrektor teatru, również rokuje nadzieje temu młodzieniaszkowi, opętanemu przez instynkt teatralny. W jednym z następnych aktów dowiadujemy się, że sztuka Henryka, którą wystawił, jest mierna. Że sam »poeta« — w zwykłym otoczeniu, przy świetle dziennem — niczem nie zdradza wyjątkowych zalet ducha. Jest nawet banalny. I tylko wielki wtajemniczony, rabin kabały teatralnej, sceptyczny mag — Dyrektor Teatru — udaje nadal, że wierzy w talent Henryka. »Jak gdyby to było naprawdę...«. Mądry sceptyk zdaje sobie doskonale sprawę z doniosłości h y g i e n i c z n e j, z »pragmatyzmu« teatralnej błagi. Nie odbiera Henrykowi jego opium — jego magicznego namiastka życia — boby go zabił.

Ten sam problem — jeszcze ciekawiej pod względem teatralnym ujęty — rozwija Rittner w »Tragedji Eumenesa«. Niestety, barwna ta i ponętna dla każdego twórczego reżysera i aktora groteska filozoficzna — nie znalazła dotychczas odpowiedniej realizacji scenicznej. Nie uwypuklono ani razu tragi-komicznej rozbieżności goetowskich »Dichtung und Wahrheit« — teatralności i realności — co jest motywem przewodnim tej sztuki. Widziałem »Eumenesa« w starannem wykonaniu »Reduty«. Przedstawienie nie było dociągnięte (w grze) do końca — a więc chybione.

Nie znaleziono jeszcze stylu dla sztuk Rittnera. Na pierwszym planie należy zawsze uwzględnić magję teatralną. Bez tego Rittner staje się płaskim i nudnym. Należy podkreślać fantastykę teatralności, dla której kilka postaci »realnych« służy tylko za odszkodnię. Gdybym naprz., miał reżyserować »Człowieka z budki suflera« — przesunąłbym akcję wstecz o lat sto, do epoki E. T. A. Hoffmanna. Przekonany jestem, że w ten sposób sztuka nie tylko nie straciłaby na wartości »literackiej«, ale zyskałaby nawet na teatralnej aktualności. Nie raziłyby nawet sceny »techniczne« — próbowanie światła elektrycznego(!) — w akcie drugim. »Rzeczywistość« teatru — to realność odrębna. Tem

właśnie realniejsza, że nie podobna do świata codziennego. Scena — to romantyczna kraina pod blaszany księżycem, gdzie wszystko jest możliwe. »Nonsens« nabiera tu głębi. »Mądrość« — staje się płaskim »powiedzeniem«.

Rozumiał to doskonale ojciec duchowy Rittnera — E. T. A. Hoffman.

#### 4. Spadek po Wędrownym Entuzjaście.

Istnieje głębokie powinowactwo duchowe między fantastą niemieckim a naszym dramatopisarzem. Może jest w tem coś więcej niż przypadek, że zarówno Hoffman jak i Rittner byli urzędnikami na służbie niemieckiej — i to podobno dobrymi urzędnikami. »Justizrat Hoffman« pełnił przez lat kilka obowiązki służbowe w Warszawie, z ramienia rządu pruskiego, a potem był w stolicy księstwa prywatnym kapelmistrzem. Tak samo Rittner pełnił długoletnią karierę urzędniczą w Wiedniu. Oczywiście, są to paralele zewnętrzne, drugorzędne — ale dość symptomatyczne. Daleko głębsze analogie zachodzą przy porównaniu organizacji duchowej obu poetów. Podwójne życie w roli suchych biurokratów i w roli »bujających w próżni« pisarzy-fantastów — da się może wytlómaczyć tylko instynktem teatralności, jaki kierował twórczością zarówno Hoffmanna, jak i Rittnera. Bo czyż inaczej możnaby synteżować w harmonijnej dwoistości — pedantyzm kancelaryjny i pisanie baśni groteskowych, pełnych mądrej ironji i pożąłliwego uśmiechu?

Nie wiem, jak się przedstawia sprawa faktycznie. Ale wydaje mi się rzeczą pewną, że Rittner — jeden z niewielu w Europie — objął w prostej linii spadek teatralny po Wędrownym Entuzjaście. Jest to jeden z Braci Serapjonowych, które to tajemnicze rodzeństwo coraz częściej ukazuje się w różnych miastach dzisiejszej Europy. Bogato zaopatrzona skarbnica pomysłów teatralnych — wreszcie sam stosunek do teatru Tadeusza Rittnera przekazane mu były od E. T. A. Hoffmana. Fantasta niemiecki, coprawda nie pisywał sztuk do teatru (z wyjątkiem jakiejś — chybionej podobno — opery). Ale ile zrozumienia, ile wycucia istoty teatralności znajdujemy w takiej naprz. »Księżniczce Brenubilli« (już przerobionej na scenę i inscenizowanej od lat kilku w Moskwie przez Tairowa)! Albo — w »Don Żuanie«! Reżyser Komisarzewski, inscenizując Mozartowską operę, korzystał bezpośrednio ze wskazówek Hoffmana, o czym pisze w »Preludjach teatralnych«. A jakie świetne rzuty i pomysły reżyserskie tryskają z dialogu p. t. »Niezwykłe przygody jednego z dyrektorów teatralnych«! — Dziś jeszcze możnaby stamtąd czerpać pełnemi garściami. — Niestety, nasi teatrologdzy interesują się zbyt mało E. T. A. Hoffmanem. Wyjątek stanowi Wilam Horzyca. A kto wie, czy ojcem duchowym dramaturga Rittnera nie był właśnie Wędrujący Entuzjasta? »Romantyczna ironja«, spajająca w jedną muzykalną całość elementy sprzeczne, groteskowe — bezlitośne zdzieranie ułudy teatralnej, po to jedynie, by tem łacniej uwypuklić potęgę magji teatru — wysuwanie magicznego namiastka życia w pełni

na plan pierwszy, jako zaradczego środka samoobrony dla marzycieli życiowo słabych — oto co łączy E. T. A. Hoffmana z Tadeuszem Rittnerem.

### 5. Rittner redivivus.

Dużo jeszcze wody upłynie, nim uda się wreszcie przekonać ogół, że Rittner — subtelnym Rittner — nie należy do przeszłości, a że jest jednym z najaktualniejszych dziś autorów dramatycznych. Dużo się człowiek namęczy, nim wydobędzie tego poetę instynktu teatralnego z pod kuratelii profesorów literatury. A i nie każdy dyrektor pozwoli na zdmuchnięcie kurzu filologicznego z maski Rittnera — i na ukazanie jego właściwej — podwójnej, janusowej — twarzy. Nie każdy zgodzi się na »eksperymentowanie« nowoczesne w sztukach tego »symbolisty«.

Ale tylko pod warunkiem zaktualizowania Rittnera — co w danym wypadku oznacza ukazanie właściwego oblicza poety, — tylko pod warunkiem unowocześnienia gry i inscenizacji sztuk Rittnerowskich można przekonać publiczność, że mamy wcale nie gorszych — a może nawet głębszych dramaturgów, niż importowani z za kordonu Pirandello i Jewreinow.

Wówczas może widz dzisiejszy, spragniony oddźwięku na swe głuche tęsknoty, spragniony odpowiedzi na nurtujące go dziś zagadnienia — pójdzie do teatru »na polskiego autora« nie tylko z przykrego obowiązku kulturalnego, pod bizunem patrijotycznych naganiaczy z prasy codziennej, ale z głębokiej potrzeby wewnętrznej.

I wówczas przemówi do serc publiczności —

Rittner Redivivus.

---

## »Wrogowie bogaczy«.

*Ostatni dramat Rittnera, odegrany po raz pierwszy po polsku w teatrze im. Słowackiego 27 września 1924 r. Zapowiedziany w bieżącym sezonie zimowym w wiedeńskim Burgteatrze.*

**E**rnst Heilborn, wybitny krytyk niemiecki, pisze o ostatnich utworach Rittnera:

Tak, on był obywatelem dwu światów. Żył przecież w świecie, który był osobliwie szklany, tak, że potrafił, a może musiał przeglądać wskroś rzeczy i ludzi i widzieć to, co jedni nazywają nierzeczywistością, a inni zwą prawdą. Miejsce było dlań czemś ruchomem, a czas czemś trwałym, tak, że niepodobna wiedzieć, gdzie jesteśmy naprawdę; to jedno jest przecież pewne, że w każdej terażniejszości żyje pełnia przeszłego i przyszłego.

W liście, który trzymam właśnie w ręku, z datą: luty 1919, pisał do mnie: »Moja wolność czyni mię szczęśliwym. Bogu dzięki, nie jestem już urzę-

dnikiem, i moje zewnętrzne sobowtórne życie uboższe jest teraz o jedną punktę«. My wiemy jednak: jeśli kto tak pisze, dzieje się to z serdecznego podszeptu, by ukołysać samego siebie. Także zewnętrzne sobowtórne życie, albo właśnie ono było wewnętrzną koniecznością Tadeusza Rittnera. Potrzebował swej punktualności i swego ministerjum. Tylko w przyzwyczajeniu i w obowiązku są prawdziwe strachy.

Nawet gdyby własna wolność uczyniła go szczęśliwym, wolność innych napewno nie przyniosła mu szczęścia. Innym też, niż ten, któregośmy znali, jawi się Rittner w ostatnich swoich pośmiertnych utworach, w powieściach »Duchy w mieście« i »Między nocą a brzaskiem«, w dramatycznej transkrypcji tego samego tematu, we »Wrogach bogaczy«. Stał się satyrykiem, satyrykiem cudzej wolności.

Choćby to było życie całkiem zewnętrzne, takie, jakie wie dzie poeta, będąc radcą ministerjalnym — niepodobna porzucić swego życia podwójnego, aby nie odczuć skutków w własnym wnętrzu. Są one u Rittnera całkiem oczywiste. Wprawdzie pozostał obywatelem dwu światów; ale gdy przedtem osiadłym był w rzeczywistości i w niej mu się jawiło jej wtóre oblicze, rozbił teraz swój namiot w urojeniu, i poprzez graniczny tęczy kordon przemycą tam to, czego mu potrzeba z rzeczywistości. Z realisty z spojrzeniem w bajkę został wędrownym bajaranem z realistycznym tobołkiem.

Zdaje mi się, że dla współczesnego poety nie jest to przemiana korzystna. Gdybyśmy władali jeszcze wegetatywną fantazją człowieka, który wymyślił bajkę o jałowcowym krzewie! Nie jest to jednak już danem nikomu, do jarzma tych czasów przykutemu, ochrzczoneму trzeźwiącym ługiem naszych czasów. Fantazja współczesnego człowieka wie dzie także życie sobowtórne: flirtuje z myśleniem. Nierzeczywistość, którą sobie stwarza, staje się więc zbyt łatwo szkolną izbą, mniej lub więcej fantastycznie umeblowaną; a chce tworzyć pisarz fantastyczny ponadto z sensem satyrycznym, niebezpieczeństwo alegorii jest szczególnie blizkie.

Widząc to jasno, tembardziej zdumieć się przychodzi, ile pierwotności, ile twórczej swoistości zachował Tadeusz Rittner w tych satyrycznych utworach bajkowych.

Świat, który maluje, ten świat niesympatycznej cudzej wolności, jest tu wszędzie ten sam. Rewolucja położyła koniec władztwu ducha. Inteligenci zostali pucobutami; znikło to, co się kiedyś nazywało sztuką. Ci, co ujęli władzę, »wrogowie bogaczy« (którzy przez to bynajmniej nie stali się jeszcze przyjaciółmi ubogich) zbrutalizowali życie i zmechanizowali je. Pędzi ono odtąd z tępyim klekotem przegrzanej maszyny, ale w tej nieprawdopodobnej nierzeczywistości straszy coś, a to, co tu straszy, są to siły rzeczywistości, nieśmiertelne siły zgwałconego życia.

Trudno dochodzić, czy spojrzenie w stosunki Rosji wywołało tę satyrę, czy spojrzenie na to, co otacza zbliżka?

Z obu powieści działają »Duchy w mieście« jednolicie, może też artystycznie czysiej. Nowy Aladyn zjawia się w mieście, skąd wypędzono



»Wrogowie bogaczy« na scenie krakowskiej.

Niemcy  
(Z. Chmielewski)

Sprawiedliwy  
(A. Piekarski)

bóstwa. Pierwszą jego troską jest zbudować z pomocą duchów teatr, osobliwą scenę, na której też duchy grają swoje niepisane, wymarzone dramaty. Ale zakochuje się w córce burmistrza. Ginie cudowna lampa, która jest tutaj laską czarnoksiężką, młodzieniec przemienia się w sytego męża. Ale scena duchów w bezdusznym mieście nie straszyla nadaremnie. »Intelektualiści« odzyskują głos...

»Między nocą a brzaskiem« i dramatyczny skrót »Wrogowie bogaczy« są oryginalniejsze w inwencji, śmielsze w motywach, bardziej satyryczne w obrazie społeczeństwa. Wrażenie może nie jest dość jednolite i zwarte. Można by mówić o ośrodkowej sile poszczególnych motywów, a pochodzi to stąd, że wynik zaczerpnięto z fikcji nierzeczywistej; w ten sposób motywy trzepocą się, jak ptaki bez gniazda. Ale w szczegółach przemawia w sposób przepiękny to, co nadewszystko jest właściwe Rittnerowi: owo marzenie z pozoru zimne, a przecież podszepnięte z wezbranego serca. Jest tam naprzykład owa Genowefa. Sądzi w jednym z tych »małych młynków«, które urządził sobie nowy ustrój, aby w skrócony sposób niewygodnych sobie odsyłać w zaświaty. Ale to kręcenie karków jest tylko jej zawodem. Pozostała przytem łakomą kochania kobietą, która najpierw przewraca zasądzonym we łbach, zanim im je skręci. O tej dziewczynie

powiedziano: była tak wszechstronna i tak pełna sprzeczności, jak bajka albo jak historia świata.

Bo nie o tok fabuły tu chodzi, ale o takie właśnie drobne rysy, z których wyłania się sens bajki rittnerowskiej: jest to satyra na obłądy teorii ludzkich, satyra, która ugina jednak kolana przed każdą zjawą łaski człowieczeństwa. Jakiegokolwiek tam imię nosi głupstwo nowej «ideologii», niezmienne i nieśmiertelnie trwa żywy cud życia. Ludzie pod wszelką władzą tak samo kochają się i nienawidzą, głodni są i nasyceci, smucą się i radują, lękają się i ufają. Gdy koszmar rządów Sprawiedliwego i Niemego staje się już nieznośnym, wówczas chronią się w podziemną grootę, sprzymierzoną z cmentarzem: cud życia podaje wówczas rękę tradycji umarłych. Ale przymierze jest chwilowe. Po zwycięstwie porzuci się umarłych. Starzy tylko pozostaną w grocie. Młodzi popędzą w nowy okres historii. Jakoż zwyciężyli. Otwiera się znowu dziura między jednym czasem a drugim; pauza między dwoma poważnymi punktami historii powszechnej. A władza? — Jest właśnie w garderobie, przebiera się. Jeszcze kilka chwil zajmie się własną metamorfozą. Ale niezadługo wyjdzie na scenę, i rozpocznie się numer następny.

Takiem to ironicznym stwierdzeniem cykliczności dziejów kończy się bajka o wrogach bogaczy. Bajka, która ucieka w rzeczywistość. A kiedy wspomnie owo przymierze wygnańców z umarłymi, dziwnego sensu nabiera przedwczesna śmierć tego poety. Nabiera wymowy nieomal symbolicznej. Był jednym z tych, którzy pierwsi pierzchnęli, gdy zapadać się zdała w gruzy wspaniała kultura, której był jednym z najwytworniejszych okazów. Tak jak tamci dezertrzy, co schronili się w grocie. Wspólna ich ucieczka była rezygnacją z wali o byt. Protestem przeciw teraźniejszości. W pierwszym rządzie przeciw panowaniu tłumu, który chciał wolności wyłącznie dla siebie. Przeciw Niememu i Sprawiedliwemu. Podobni do zepsutych zegarków stanęli wszyscy pewnego dnia, o pewnej godzinie. Po prostu nie mogli dalej «iść z czasem». Więc urządzili sobie coś w rodzaju snu zimowego. Tamci przebudzili się, zerwali komplot z cmentarzem i rozpoczęli na nowo błędny taniec historii. Ale poeta z nimi już nie powróci. Zstąpił w podziemia po to, aby z obywatela dwu światów zostać mieszkańcem światów nieprzeliczonych.

*Listy z teatru są wydawnictwem, niezwiązanem z datami kalendarza. Ukazują się w związkach z datami donioślejszych zdarzeń teatralnych krakowskich.*

*Z początkiem października wyjdzie zeszyt 2-gi, poświęcony w przeważnej części St. Wyspiańskiemu, z powodu wznowienia „Legionu“.*



## Kronika.



»Kagekijo«, inscenizacja starojapońskiego »NO«  
na scenie krakowskiej.

### Rittner w teatrze krakowskim.

Dnia 27 września wystawia teatr m. im. J. Słowackiego w Krakowie nigdzie dotąd niegraną sztukę ś. p. Tadeusza Rittnera p. t. »Wrogowie bogaczy«. W ten sposób teatr, na deskach którego odbył się niegdyś debiut teatralny przedwcześnie zmarłego niepospolitego pisarza, spełnia obowiązek także wobec ostatniej sztuki, jaka pozostała po nim w spuściźnie.

»Wrogowie bogaczy« są dwunastą sztuką Rittnera, graną w teatrze krakowskim od owego dnia 11 września 1902 r., kiedy na teje scenie zagrano po raz pierwszy (i jedyny) jednoaktowy dramat p. t.: »Sąsiadka«, mało znanego jeszcze podówczas pisarza. Od tej pory po dzień dzisiejszy nazwisko Rittnera pojawiło się na afiszu krakowskim 143 razy. Pod względem liczby przedstawień przewyższają Rittnera z nowoczesnych polskich pisarzy tylko trzej, t. j.: Wyspiański, Zapolska i Rydel.

Na liczbę tych 143 przedstawień składają się następujące sztuki:

»Sąsiadka« (1902).

»W małym domku« (1905/06, 1907/08, 1916/17 i 1919/20).

»Czerwony bukiet« (1905/6).

»Głupi Jakób« (1910/11, 1911/12, 1913/14, 1918/19 i 1919/20).

»Don Juan« (1913/14 i 1920/21).

»Człowiek z budki suflera« (1913/14 i 1923/24).

- »Wilki w nocy« (1916/17 i 1922/23).
- »Lato« (1917/18).
- »Ogród młodości« (1919/20).
- »Tragedja Eumenesa« (1920/21).
- »Dzieci ziemi« (1921/22).

Niektóre z tych sztuk grane były w Krakowie po raz pierwszy, przed innymi scenami polskimi (jak np. w ostatnich latach: »Ogród młodości«, »Eumenes«, »Dzieci ziemi«), przedtem jednak grane były już w języku niemieckim w Wiedniu; niektóre grano w Krakowie wogóle po raz pierwszy, wyprzedzając premjery wiedeńskie. Do tej kategorii należą: »W małym domku«, »Głupi Jakób« i teraz »Wrogowie bogaczy«. Liczbowo największy sukces osiągnęły: »Głupi Jakób« i »Wilki w nocy«, powtarzane na kilka zawodów obie po 21 razy. Rittner był jednym z czterech autorów polskich, którzy otrzymali jubileuszową nagrodę z okazji 25-lecia teatru krakowskiego, w r. 1918.

W galerji teatru krakowskiego znajduje się portret T. Rittnera, wykonany przez Henryka Rauchingera, zawieszony uroczyście w dniu premjery »Dzieci ziemi«, 5 lutego 1922 r., a ofiarowany teatrowi przez p. Zofję Rittnerową. Reprodukcyja tego portretu zamieszczona jest w niniejszym zeszycie.

Artykuł p. t. »Moje życie« napisał T. Rittner w r. 1917, dla redakcji *Literarisches Echo*, która prosiła go o autobiografję. Tutaj ukazuje się po raz pierwszy w języku polskim.

### Nowości oryginalne teatru krakowskiego.

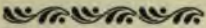
W najbliższym czasie wprowadzone będą na repertuar następujące nowe sztuki polskie: 1) Władysława Jastrzębca-Zaleskiego komedja w 3 aktach p. t. »Redukcja«, osnuta na tak bardzo ogół obchodzącym temacie aktualnym; 2) Witolda Wandurskiego groteskowa klechda, p. t. »Śmierć na gruszy«. Będzie to debiut teatralny literata, znanego z chlubnej działalności na innych polach pisarskich; 3) Adama Grzymały Siedleckiego komedja ziemiańska, p. t. »Spadkobierca«. Na zaproszenie redakcji, świetny pisarz nadesłał »Listom« o tej sztuce autoreferat, który jednak z braku miejsca ukaże się dopiero w zeszycie 2-gim.

Bezpośrednio po premierze w nowym Teatrze Narodowym w Warszawie, grana będzie w Krakowie pierwsza komedja Stefana Żeromskiego, p. t. »Uciekła mi przepióreczka...«.

---

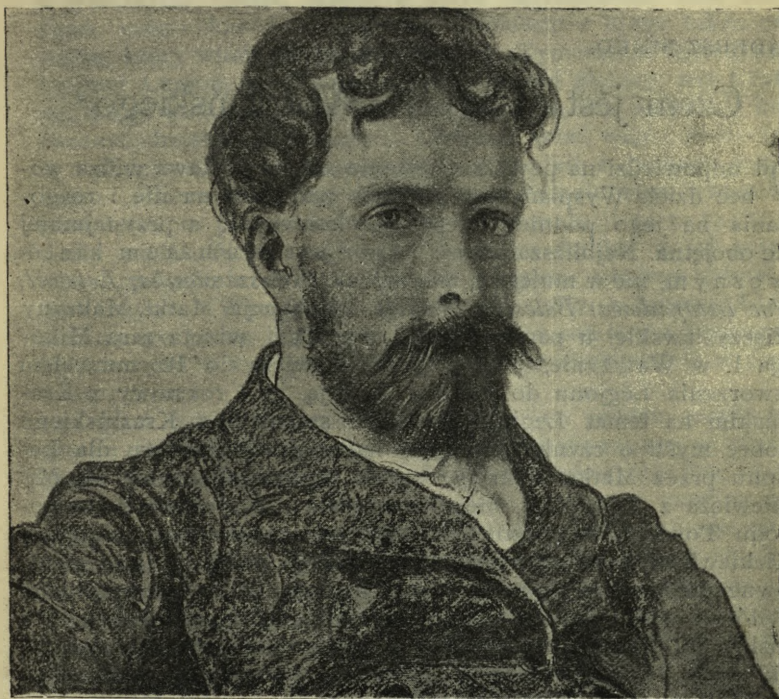
Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI**. Redaktor: **Dr. TAD. ŚWIĄTEK**  
**Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.**

# LISTY Z TEATRU

Październik 1924. 

Nr. 2.

Rok 1.



*I ciągle widzę ich twarze,  
ustawione w oczy ich patrzę —  
ich niema, — myślę i marzę,  
widzę ich w duszy teatrze.*

*Teatr mój widzę ogromny,  
wielkie powietrzne przestrzenie,  
ludzie je pełnią i cienie,  
ja jestem grze ich przytomny.*

*Jak sztuka jest sztuką moją,  
melodję słyszę choralną,  
jak rosną w burzę nawalną,  
w gromy i wichry się zbroją.*

*W gromach i wichrze szaleją  
i gasną w gromach i wichrze, —  
w mroku młające i cichsze, —  
już ledwo, ledwo widnieją —  
znów wstają — wracają ogromne  
olbrzymie, żyjące — przytomne.*

*Grają — tragedję swą duszy  
w tragicznym teatru skłonie,  
żar święty w trójnogach płonie,  
i flet zawodzi pastuszy.*

*Ja słucham, słucham i patrzę, —  
poznaję — znane mi twarze, —  
ich niema, — myślę i marzę,  
widzę ich w duszy teatrze!*

STANISŁAW WYSPIAŃSKI.

TADEUSZ SINKO.

## Czem jest »Legjon« Wyspiańskiego?

Od odpowiedzi na powyższe pytanie zależy postawa widza wobec dzieła Wyspiańskiego, sposób patrzenia na nie i reagowania na jego podniety. Jest więc konieczna, a przynajmniej nie obojętna. Najbliższa brzmi: *Legjon* jest dramatem historycznym, nie w mniejszej mierze, jak *Warszawianka*, *Leleweł*, *Noc listopadowa*, *Bolesław Śmiały*, Audjencja Matki Makryny Mieczysławskiej u papieża Grzegorza XVI, wizyta cara Mikołaja I. w Watykanie, przybycie Mickiewicza do Rzymu celem utworzenia Legjonu do walki z Austrią, jego rozmowy z Krasińskim na temat Legjonu i wrogie stanowisko Krasińskiego wobec myśli o czynie zbrojnym, haftowanie sztandaru dla Legjonu przez Matkę Makrynę, wpływ jej na pogodzenie się Mickiewicza z Kościołem, nieporozumienia z X. Jełowickim z powodu Towianizmu i spowiedź Mickiewicza u niego, audjencja Mickiewicza (na czele delegacji polskiej) u Piusa IX i gwałtowne zachowanie się poety wobec papieża, papieskie wytykanie błędów i win Polakom, ukorzenie się poety i prośba o pobłogosławienie sztandaru Legjonu... to fakta nie mniej historyczne, jak wyjście Mickiewicza z Rzymu z garstką (9) ochotników i rychły upadek przedsięwzięcia.

Poecie wolno fakta historyczne oświetlać i interpretować według wymagań zamierzeń artystycznych, byleby je doprowadził do rozwiązania historycznego. Fałszowaniem historii byłoby np. takie zakończenie, w którym by Legjon gromił Austrię i oswobadzał Polskę. Ale zawiezenie legionistów w fantastycznej łodzi do bram śmierci jest tylko poetycznym ujęciem faktu, że legioniści wyginęli, nie osiągnąwszy swego celu. Taksamo opuszczenie Mickiewicza przez lud na Kapitolu jest tylko wykładnikiem faktu, że tłumy nie zaciągnęły się do Legjonu i Mickiewicz wyszedł z Rzymu z dziewięciu młodzieńcami z pośród inteligencji.

Akcję dramatu, a przynajmniej jej szkielet musimy więc uznać za historyczne. Niehistoryczny jest tylko jej bohater, Mickiewicz, ten mistyk, który »szaleństwem krzyża szalony« wie dzie swój Legjon na męczeństwo, aby go wprowadzić w świat

Ducha i przyspieszyć jego ofiarą przyjście królestwa Ducha na ziemię. Przeciwno takiemu pojmowaniu organizatora Legjonu protestował jego syn, Władysław Mickiewicz, autor monografii o Legjonie, mówiąc: »Wymawiają Ojcu, że był mistykiem, a tymczasem Ojciec myślał o życiu zagrobowem, lecz nie za dużo, czego dowód w Legjonie. Zrobiono z niego także człowieka, który wiódł na śmierć młodych. Tymczasem Ojciec, kiedy tworzył Legjon, miał zmysł rzeczywistości głębszy, niż Krasiński, który budował na hrabiu Chambordzie, niż Słowacki, który tworzyć chciał konfederację... Ogłaszał skład wiary, kiedy szedł ją wykonywać. A te prawdy stały w zgodzie z duchem nowego czasu... Lecz cóż z tego wszystkiego? Samolubstwo i nierozum niedołączonych przywódców chybionej rewolucji (z r. 1848) popsuły wiele. Ojciec mój dążył do wojny ludów, z jej pomocą łączył powstanie Polski. Lecz ze zdaniem swoim należał do nielicznych«. Wyspiański znał choćby tylko z Żywota Adama, napisanego przez jego syna, rzeczywiste zamiary i poczynania Mickiewicza w r. 1848. Dlaczego więc przekształcił je w duchu mistycznym?

*Legjon* był w koncepcji odpowiedzią na pewien punkt programu »Młodej Polski«, programu, sformułowanego w »Życiu« przez Artura Górskiego. Ten, wypowiedziawszy świetną obronę praw Sztuki przed pańszczyzną tendencyjną patriotycznej, ogłosił za jej hasło: powrót do Mickiewicza!, ale nie do popularnego poety *Pana Tadeusza*, lecz do twórcy *Dziadów* drezdeńskich i *Ksiąg Narodu*, do mistyka i działacza politycznego (Legjon): »W nim zamieszkał król-duch całej rasy i przemówił do ludu swego... Mistycyzm jego był najwyższym wyrazem umysłowości polskiej. Nasza filozofja narodowa, aby mogła iść dalej w poznawaniu świata i spraw jego, wrócić winna po zgubiony wążek do duszy Mickiewicza«. Wyspiański, przedstawiając niedawno »szal romantyczny« Lelewela, który mistycznymi hasłami o rządzie dusz i rewolucyjności ducha rozprzągł rząd narodowy i przyczynił się do upadku powstania listopadowego, uczynił go zwolennikiem »śpiewaka serca« z Wilna, jak przedtem (w *Warszawiance*) wojskowych kierowników tegoż powstania ofiarami romantyzmu grobowego, wiodącego zamiast do zwycięstwa — na śmierć. Wobec niezrozumienia tej postawy wobec wojskowych i politycznych skutków romantyzmu w powstaniu listopadowym, a więc i w każdym przyszłym (a konieczność zbrojnego powstania ludowego była niewzruszonym dogmatem wiary Wyspiańskiego w przyszłość Polski), autor *Warszawiánki* i *Lelewela* zdecydował się niejako monograficznie przedstawić najbardziej bezpośredni i osobisty czyn romantycznego patrona przyszłości (obwołanego przez A. Górskiego w imieniu »Młodej Polski«) i napisał »Legjon«.

Stosownie do zamierzonej tendencji jego Mickiewicz z r. 1848 jest syntezą nie tylko całego twórcy i *Dziadów* III i *Ksiąg Narodu* i *Kursów literatur słowiańskich* (jako wykładu Towianizmu), ale całej naszej poezji mesjanistycznej. Jest jej syntezą a zarazem ofiarą. Rolę ofiarnika włożył na Krasińskiego, jako na autora »Legendy« i »Snu Cezary«, owych utworów, zapowiadających upadek kościoła Piotrowego i rychłe nastanie epoki Ducha św., a prowadzących Polskę do — grobu, gdzie miała czekać na dzień zmartwychwstania. Na tę wiarę nawraca Krasiński Mickiewicza w nocnej rozmowie w Kolizeum, a pod koniec sceny na Forum Romanum każe mu wyciągać ręce do Niebieskiej Jeruzalem, Polski-idei z »Przedświtu«. Mickiewicz, opanowany mesjanistyczną ideologią Krasińskiego, staje się owym Geniuszem poezji Grobów i śmierci, którego Konrad—Wyspiański obali w *Wyzwoleniu*.

Ale Wyspiański czyni mistyczną politykę odpowiedzialną i za rzeź galicyjską z r. 1846. Co Krasiński przypisywał działaniu mistycznych radykałów w rodzaju Słowackiego, to Wyspiański łączy z mimowolnymi następstwami prawie komunistycznych programów twórcy »Legjonu«. I dlatego właśnie w katakumbach ukazują się Matce Makrynie duchy rzeszunów galicyjskich i ścigają potem fantazję Mickiewicza aż do spowiedzi u X. Jełowickiego.

Jest więc »Legjon« tragedją mistycyzmu polskiego, stosowanego do polityki, jest »wyrazem bezpłodności porywów marzycielstwa narodowego«, a zarazem wspianiem studjum psychopatologii mistyka. Dziś, w epoce powszechnego zainteresowania się psychologią świętych, z zapartym oddechem śledzimy te zmagania się wielkiego ducha, »opętanego upiorną ojczyzną« z własnymi wątpliwościami co do natury czynu w służbie ojczyzny, a potem, gdy znalazł drogę męczeństwa, borykającego się z niezrozumieniem dalszych, słabością najbliższych. Mickiewicz z chwilą, gdy uwierzył w swe posłannictwo męczeńskie, nie tylko nie może być nieszczęśliwy, ale przeciwnie jest najszczęśliwszym z ludzi. Wszak po politycznym upadku ze skały Tarpejskiej czuje się wśród swych uczniów-apostołów Chrystusem, Bogiem i jak ukrzyżowany Chrystus, przed zmartwychwstaniem wstępuje do piekieł, by stamtąd wyprowadzić dusze bohaterów narodowych w nowe ciała do nowego życia. Okrzyk ginących ofiar mistycyzmu: »Przeklęty prorok, przeklęty!« jest zarówno prawdziwy, jak ostatnia pociecha mistrza: »Zmartwychwstaniecie młodzi«, t. j. zmartwychwstaniecie, gdy się na nowo urodzicie i znów będziecie młodzi, w chwili, gdy przyjdzie godzina...

Wiedząc, czym jest »Legjon« Wyspiańskiego, z łatwością zorientujemy się w poszczególnych jego scenach.

Więc audjencja (rzekomej) męczenniczki za wiarę i jej prześladowcy u papieża (sc. I) i katakumbowa rozmowa Makryny z X. Jełowickim o męczennikach (sc. II) uzmysławia nam, że w Polsce z r. 1845 są jeszcze duchowe siły, obce nawet Kościołowi, siły, przed którymi drży sam car północy, stający wobec papieża dość zuchwale. W Kolizeum (sc. III) posłyszemy, jak Mickiewicz broni się przed sugestją nauki Krasińskiego o upadku Kościoła Piotrowego, spadkobiercy Cezarów Romy i zbliżaniu się nowej epoki Ducha św. i jak rwie się do czynu zbrojnego, który wymagać będzie krwawych ofiar. Posągowa »Sława«, wzywająca do broni, to właśnie myśl o zbrojnym powstaniu.

Po tej ekspozycji w scenie IV. Matka Makryna powita Mickiewicza jako opatrznosiowego Męża z Widzenia ks. Piotra i poradzi mu dla uspokojenia sumienia przystąpić do spowiedzi i komunji św., a w scenie V. ks. Jełowicki przyjmie wyciągniętą rękę dawnego Towiańczyka i wypowiada go. Podczas audjencji u Piusa IX. (sc. VI.), Mickiewicz będzie już swój czyn pojmował czysto duchowo, ku niezadowoleniu chóru zwolenników, będzie wzywał papieża do stanięcia na czele pochodu w wyż i zdoła go porwać za sobą.

Przygotowania do czynu skończone. W scenie VII. (w kościele św. Piotra), odbywa się uroczystość odniesienia do św. Piotra głowy św. Andrzeja, apostoła Słowian, którego relikwie ukradzione, znaleziono. Myśl o męczeństwie św. Andrzeja przedstawia się Mickiewiczowi we formie wizji. Jak święty wołał wśród mąk: »Krzyż męka i krzyż wesele«, tak Mickiewicz głosi: Jak Ty, idziem na krzyż i na mękę« i w parafrazie Litanji pielgrzymskiej (z końca Ksiąg pielgrzymstwa polskiego) modli się o męki i rany. Gdy kończy wezwaniem białej gołębiczy, prosi o nadejście epoki Ducha św., zapowiadanej przez Krasińskiego w Kolizeum. — Równocześnie z tą sceną na dole rozgrywa się w Kopule św. Piotra scena fantastyczna (sc. VIII.), w której postacię młodocianych utworów Mickiewicza starają się go odwieść od męczeństwa i grobu i grożą zemstą litewskiego Słońca. Tak myśl o macierzystym gruncie poezji Mickiewicza, o Litwie nasuwała mu jeszcze w ostatniej chwili przypuszczenie, że może raczej tam znalazłby siłę zbrojną (Mendoga w tysiąc koni), potrzebną do powstania. Ale »szaleństwo krzyża« zwyciężyło. Wielkość, synonim Sławy ze sceny III, skonała, czyn zbrojny upadł, a Mickiewicz jako chorąży słowa (nie sławy) wiedzie legjon na męczeństwo.

Sam fakt sformowania legjonu był zwycięstwem poety, którego też teraz (w sc. IX na Kapitolu) lud obdarza na Kapitolu (gdzie wieńczono poetów i gdzie trybun ludu rzymskiego, Cola Rienzi przeżył najwyższy triumf) mianem najwyższego poety (*altissimo poeta*, to pozdrowienie Wergilego przez Danta) i wzywa

do czynu — Wallenrodowego. Teraz dopiero Mickiewicz widzi, że go nie rozumiano; on marzy nie o czynie zbrojnym, ale o wysiłku duchowym, wiodącym na szczyty doskonałości. Lud uważa się za oszukanego i opuszcza wodza, który odrzucił pokusy Demosa (symbolu Ludu, występującego tu w roli biblijnego kusiciela wobec Chrystusa). Zostaje mu teraz tylko wspomnienie własnej poezji, wcielonej tu w Rapsoda. Ta poezja bez Mickiewicza jest teraz żebraczką, jak Mickiewicz bez poezji żebrakiem. Ale kiedyś, w innej postaci (jako Dawid w Akropolis) chwyci on jeszcze za lutnię i oznajmi »dopełnienie chwil«...

Jeśli Rapsod nazwał Napoleona «Cezarem - zbrodnią», Cezarem - kłamcą, to nie w myśl Mickiewicza jako poety, tylko w myśl twórcy Legionu, który w r. 1849 wskutek dziwnego zbiegu okoliczności stanął w szeregach republikanów rzymskich, walczących przeciw papieżowi i jego obrońcom, Francuzom. Ideę papieżstwa i Francji wciela Wyspiański (w sc. X. na Forum Romanum) w postać zmarłego Napoleona i tego Cezara każe zabić Mickiewiczowi - Brutusowi. Teren działania Forum Romanum przemienia boje rzymskie z r. 1849 na wspomnienie zamordowania Cezara. Mickiewicz spodziewał się, że przez poparcie rewolucji oswoodzi Wolność. Tymczasem Rewolucja zdeptała Polskę, która teraz żyje już tylko w niebie, jako ideał z »Przedświtu« Krasieńskiego. — Do tej Polski niebieskiej wieździe Prorok swych legionistów apostołów w scenie XI. (na Via Appia), a że do niej dochodzi się tylko przez śmierć, scena XII. (nad wodami podziemia) przedstawia płynięcie za grób, do Elizjum. Grozę drogi na śmierć, pozbawiającą wszystkiego, co mamy osobiście najdroższego, symbolizują owe larwy piekielne, czepiające się łodzi i budzące żal za straconym życiem. Ich widok przekonywa uczniów, że dali się urzec »kłamliwej miłości«. Więc przeklinają swego proroka, a ten przyspiesza ich koniec, wzniciając gasnącą pochodnię swego przewodnictwa ogień. Bo gdy uczniowie przestali wierzyć w jego misję, pochodnia musi zgasnąć, choć jej ofiarom już to na nic się nie zda. Poświęcenie ich przyniesie owoc dopiero w nowym żywocie, gdy zmartwychwstana jako Młodzi.

»Młoda Polska« pragnęła na zachętę A. Górskiego znowu wstąpić w mistyczną łódź Mickiewicza, więc Wyspiański pokazał w »Legionie«, dokąd ta łódź zawozi. Ale ta nauka wynika tylko z całości, która jest najdoskonalszem przedstawieniem tragedji Mickiewicza w chwili, gdy zarzuciwszy poezję, rzucił się w objęcia mistycyzmu Towiańskiego i żył tylko pragnieniem cudu. Mniejsza o to, że w r. 1849 już z tego czadu mistycznego wytrzeźwiał.



## Metamorfoza Wyspiańskiego.

»Niegodni, niegodni Istnienia!  
przez śmierci lękacie się trwożą?  
Zaparliście się tworzenia,  
odprzysięgliście sumienia,  
coż ręce wasze mogą?« —

A żeby te słowa Legjonu zrozumieć, należy rzucić okiem na Kraków z 1900 roku. Odcięty kordonem — gorzej! odwrócony sercem od Warszawy i Poznania, uśpiony słodkim narkotykiem niefrasobliwej półniewoli, wdzięczny za niedokonane zbrodnie: za język, którego mu nie wydarto, za syny, których mu nie pomordowano, za kościoły, których mu nie splugawiono, za myśli, których mu nie zgwałcono — mącił Kraków żywe źródła wiary Kaduceusem oportunistów i wołał wielkim głosem do Króla-Ducha: »Przed nami noc i szatani, trupy za wodą płyną, już ciało jadem przegniło... Ręce w kajdanach słabnieją, przykovałeś nam ręce łańcuchem«, przykovałeś nam ręce rozkazem: »zaprzysięgnijcie wytrwanie«.

Boć przecie wytrwać nie mogą ci, którzy »nie wiedzą, gdzie ciała ich i serca odpoczną«, ci, o których »i pamięć nawet zaginie«.

»A WIARA wasza zostanie« — odpowiada przez usta Mickiewicza Wyspiański.

Wiara? — w co? — W samobójczy szat zbrojnych powstań? W niezwykłą potęgę zaborców? W bajkę zjednoczonej Ojczyzny? W nonsens polskiego Poznania?

»W Prawdę, że gdy suche belki zwątpienia się zawała, gdy śmierć małoduszności stanie u steru łodzi, gdy płomienie ofiary oczyszczą zmurszałość serc, wówczas z m a r t y c h w s t a n i e c i e m ł o d z i« — odpowiada przez usta Mickiewicza Wyspiański.

Tych słów słuchał Kraków w 1900 roku taksamo, jak przed wiekami słuchano w Jeruzalemie słów Jeremjasza: »nie bójcie się od oblicza króla Babilońskiego, którego się wy lękając boicie: nie bójcie się go, mówi Pan: bom ja z wami jest, abych was wybawił i wyrwał z ręki jego«.

»Wspaniały talent« — twierdzili jedni, »utopja« — twierdzili drudzy, i wolano oprzeć się na Habsburgach — jak w Jeruzalemie na Egipcie — mówiąc: »nie ujrzymy wojny, i głosu trąby nie usłyszymy i głodu cierpieć nie będziemy«.

I pełzało krakowskie życie po wymoszczonych miękkim piaskiem, jałowych nizinach spekulacji dziejowej, zapierając się tworzenia: wypełniając skrzętnie rubrykę »ma«, a zapominając o rubryce »winien«.

Ta druga rubryka przygniatała barki Wyspiańskiemu. Wi-  
dział, że rośnie ona z dniem każdym, że długi nasze wobec  
Ojczyzny i charakteru narodowego przekroczą wkrótce naszą  
wypłacalność: że odprzysięgniemy sumienia — — a »cóż ręce  
wasze mogą?« — Obnosić sztandary po rynkach, wieńczyć spi-  
żowe stopy w spiż zakutego wieszca i opadać bezradnie na  
myśl, że jego ostatnie słowo: »Legjon«, na wieki do trumny  
złożono. Przeciw tej myśli Wyspiański zakłada głośny protest:  
»Legjon powstanie kiedyś, powstanie« — lecz musi »nienawi-  
dzić Mendoga, czyli bujnego i pełnego czaru pogaństwa« —  
lecz musi być głuchy na Demosowe podszepty: »Ukorz się  
przedemną a oddam legjony w posłuchu, legjony potęg w pod-  
daństwo« — lecz musi być głuchy na krzyk Chóru: »uczyni,  
co rzesze żądają« — lecz musi być świadomy, że z Wolnością  
przykutą do rydwanu Cezarów trzeba ostrożnie i pomału, gdyż  
»deptać chce ludzi«, gdyż »wolność wolności kłam« i »w sza-  
lonem ręku broń« — lecz »zespolony, skrzepiony wiary« musi  
»płynąć w Arce wybranych« i »spychać wiosłem trupy, co na  
łódź się walą«, chociażby pośród nich rozpoznał brata, ojca,  
matkę poranioną.

»Wioślarzu, zapomnij brata,  
nie czas płakać nad bratem,  
wiosłujesz światło świata...

Wyrzekłeś się ojca dla Sprawy,  
przysięgałeś, że idziesz do sławy,  
wiosłujesz światło świata:  
zapomnij ojca i brata...

Nie zejdziesz, nim świt zadnieje,  
choć matka śmiertelnie raniona,  
Przez krew będziesz Arkę prowadzić,  
poprzysiągłeś był Sprawy nie zdradzić:  
nie zejdziesz, choć serce szaleje.

I nie patrz, nie patrz do steru!:

»Nad światem przechodzi zbrodnia,  
zbrodnia się stała u steru:  
Krew trysła, krwią spłonęła pochodnia« — —

pochodnia Mickiewiczowskiej myśli: zwycięstwa Ducha nad cia-  
łem. Ale wówczas Duch »czyn — ogień zanieci na łodzi«, ażeby  
»dopełniła zagłady zmartwychpowstania przysięga«, ażeby »pło-  
mieniem ster porała odmęty«, ażeby walczyła ofiarna miłość Oj-  
czyzny, »szaleństwem krzyża szalona«.

O ile wiem, Wyspiański, bezpośrednio po ukończeniu »Le-  
gjonu«, jeszcze rozpalony do białości »tworzeniem« przeżył  
wesele Lucjana Rydla. I stało się, co się stać musiało. Cały  
inteligentny Kraków, zastrzyknięty Przybyszewszczyzną i, co  
za tem idzie, prawdopodobnie sporą dawką alkoholu, podzielał  
na Wyspiańskiego jak kubeł zimnej wody: powstał szalony

syk, wszystko i wszyscy zamienili się w parę: w »słowa, słowa, słowa, słowa« — i może właśnie tam, w tej »rozspiewanej chacie« poczuł Wyspiański nienawiść do... poezji. Nazwał ją słomianym chochołem, który sprowadza zaświatowych gości — a więc marzenia, ideały, tęsknoty i porywy — li tylko »na wesele«, li tylko poto, ażeby dać się ludziom wygadać, rozgrzeszyć, a potem zagrać im na... patyku i zapędzić do codziennego, tępego, szopkowatego tańca.

Taką straszną satyrę rzucił Wyspiański w twarz Krakowowi, a Kraków, klasnąwszy w dłonie, odpowiedział: »Altissimo, altissimo poeta!«.

I oto powstało gorzkie jak piołun »Wyzwolenie«. »Poezjo precz!! Jesteś tyranem!« — zapamiętał się Wyspiański — »nie tylko łudzisz, ale trujesz: odrywasz ludzi od ziemi, a nie otwierasz im nieba«. A więc do »Czynu« bez marzeń, bez stanów wyjątkowych, bez »szaleństwa krzyża« — z jarzmem nieuniknionych wad — przeciętnie, pospolicie, jak czynią inne narody!«.

I znowu zagrzmiały oklaski, i znowu »Czyn« Wyspiańskiego zamienił się... w słowo. Ale na szczęście Wyspiański nie dożył chwili, w której słowo zamieniło się w tamtam frazesu: »Czyn, czyn, czyn, czyn« — — a przecie:

»Mieście być jako lwi! —  
Wkoło noc i morze krwi.  
We świętej Arce płynący,  
wśród odmętów otchłannej topieli,  
jakoście pierwsi pośpieli,  
jakoście pierwsi powstałi.«

Po »Legjonie« umarł Wyspiański — Gustaw: miłośnik świętej ofiary, a narodził się Wyspiański — Konrad satyryk i sprawiedliwy sędzia.



St. Wyspiański.

»Sztuka«  
(po lewej autoportret).

## Historyczne tło »Legjonu«.

„Legjon“ da się zrozumieć tylko na tle walki ideowej, którą Wypiański prowadził ze spuścizną romantyzmu polskiego. W czasach, na które przypadła młodość Wypiańskiego, spuścizna ta była już tylko tradycyjnym frazesem odświeżonym, deklamowanym na obchodach narodowych, a nie obowiązującym do niczego w dniu powszednim. Idea walki zbrojnej o niepodległość, stanowiąca treść naszej literatury romantycznej, zagasała w życiu narodu po upadku powstania styczniowego na przeciąg czterech dziesięcioleci; na uroczystościach patriotycznych śpiewano wprawdzie, że »nie zginęła«, wspomniano »orły, kosy, szable, godła«, ale w praktyce społeczeństwo prowadziło politykę »trzeźwą«, daleką od »mrzonek« powstańczych romantyzmu. Toteż owe »bajki o trzecim maju«, ów fałszywy romantyzm wnuków, strojący się w pawie pióra wielkich ideałów Mickiewicza, uważał Wypiański za koszmar ciążyący nad życiem, a szkodliwy, bo usypiający sumienia: »lalki, szopka, podłe maki, farbowany fałsz, obrazki«.

Niegdyś Edmundowi Wasilewskiemu i jemu współczesnym dzwon Zygmunta głosił ewangelję narodową:

Ja czuję za wszystkie dzwony,  
Pamiętam za wszystkie księgi;  
Gdy wyrzucę brzmiające tony  
I roztoczę wspomnień wstęgi,  
Na mój dźwięk jak na zaklęcie  
Przeszłości spęka się trumna,  
A ona, jasna i dumna,  
Dusze ludzi w swe objęcie,  
W uścisk pochwyci uroczy  
I zbudzi w nich sen proroczy!

W sześćdziesiąt lat później dusze ludzi współczesnych Wypiańskiemu inaczej już reagowały na głos Zygmunta:

Oni się conajwyżej zaśluchają  
i oczy mgłą im też napłyną.  
A gdy ty wołasz: »wniźdź potęgo«  
wrażenia u nich pierwsze miną!  
A gdy ty wołasz: »dziejów księgo,  
rozewrzej karty nad narodem,  
narodzie, wróżę, zmartwychwstaniecie«,  
choć stoją jeszcze, choć czekają,  
czekają: kiedy brzmieć przestaniesz  
i ton ostatni twój zawarczy...  
Gdy więc za tobą pójść nie godni,  
a częstych wrażeń tęsknią głodni,  
na ten użytek »tam-tam« starczy...

Z wielkiej idei zrobiło się w szarzyźnie epoki martwe »tam-tam«. Przeciwno temu »tam-tam« podjął Wyspiański konsekwentną walkę. We wzniesionem przez romantyzm umiłowaniu pamiątek historycznej przeszłości narodu upatrywał odwracanie umysłów od zadań życia i wnił romantyzm, iż wiedzie naród do próchna grobów:

rozmiłowany w tych przegnitych trupach,  
mniemając, że go to do życia wiodło,  
że brał te trupe piszczele za godło.

Podjąwszy walkę, Wyspiański dla skrótu artystycznego uosobił cały romantyzm w jednej postaci reprezentacyjnej, przeciw której wymierzył wszystkie swoje ciosy, mianowicie w postaci Mickiewicza. Nie jest to zatem Mickiewicz historyczny, lecz symboliczny, w którego godzą gromy Wyspiańskiego. W »Legjonie« i w »Wyzwoleniu« skonstruował on sobie Mickiewicza z najróżnorodniejszych pierwiastków, tkwiących w romantyzmie polskim, często wprost sprzecznych z ideami rzeczywistego Mickiewicza. Uderzając na Mickiewicza, bardzo często godzi Wyspiański w innego poetę romantycznego, którego zamalgamował z symbolem nazwanym przez siebie »Mickiewicz«. Prof. Sinko w swej cennej rozprawie p. t. »Wyspiański a Krasiński« wykazał, ile z Krasińskiego tkwi w rzekomym Mickiewiczu przez Wyspiańskiego skonstruowanym. Ideę dążenia do grobu znalazł Wyspiański również nie u Mickiewicza, lecz u jednego z mniejszych poetów romantycznych, u Edwarda Wasilewskiego (»Do grobów, grób życie daje«) i umieścił ją w swoim symbolicznym Mickiewiczu.

Mickiewicz przedstawiony w »Legjonie« nie jest tedy zgodny z prawdą historyczną. Stworzony przez Mickiewicza w r. 1848 legjon polski we Włoszech był przedsięwzięciem nie mistycznym, jak je przedstawia Wyspiański, lecz politycznym o celach praktycznych. Z upadkiem powstania 1831 r. utraciła Polska tę rację stanu, która jest jedynym argumentem na rynku dziejów, która w dobie porozbiorowej od 9 stycznia 1797 do 7 października 1831 dawała sprawie polskiej potęgę rzeczywistą, nie pozwalającą wątpić, że »jeszcze nie zginęła«... Mówimy o armji polskiej. Stworzona przez Henryka Dąbrowskiego na ziemi włoskiej, ocalona dla kraju przez tego wielkiego wodza i polityka w czasie katastrofy napoleońskiej, stanowiła ona przez lat 34 oś kwestji polskiej, dla rządów zaborczych wieczną groźbę, dla Europy czynnik, z którym trzeba się było liczyć, dla narodu nadzieję. Z chwilą wyemigrowania armji i złożenia broni Polska przestała być groźną. Dla Europy stała się *quantité négligeable*. Odczuli to wszyscy politycy polscy. Więc ci z nich, którzy nie chcieli rozstać się z nadzieją odzyskania niepodle-

głości narodowej, musieli celem swych dążeń uczynić wskrzeszenie armji polskiej. Oto była polska myśl polityczna przez przez dalszych lat 32.

. . . . . Polak nigdy nie umierał,  
Ziemie utracił, wydarto mu prawa, —  
On, wielkiej prawdy stając się dowodem,  
Wskazał, że naród zawsze jest narodem,  
Gdy mu zostają miecz, serce i sława.

Tak pisał niegdyś, w dobie napoleońskiej, Ludwik Osiński, streszczając istotną myśl programową porozbiorowej polityki polskiej. Po roku 1831 naród utracił miecz. Więc odzyskanie miecza stać się musiało celem dążeń narodowych. W tym kierunku szły starania Kniaziewiczza, Bonawentury Niemojewskiego, Bema, którzy usiłowali od rządu Ludwika Filipa uzyskać pozwolenie utworzenia legjonu polskiego we Francji; ta sama myśl przyświecała staraniom Dembińskiego, Bema i Dwernickiego o utworzenie legjonów polskich bodaj w Portugalji lub w Egipcie. Byleby mieć gdziekolwiek na świecie choćby odrobinę siły zbrojnej, ośrodek krystalizacyjny własnej armji! Bić się za wolność czyjąkolwiek, na którymkolwiek krańcu Europy, byleby miecz nie zarzewiał, a może kiedyś »przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę... Żywy przykład stanowiły Włochy walczące o niepodległość i zjednoczenie. Ale Włochy były w tem szczęśliwem położeniu, że miały Piemont, mały skrawek własnej ziemi niepodległej, stanowiący podstawę operacyjną dla ich akcji wyzwolenczej. Polacy musieli szukać tej podstawy operacyjnej zdala od granic ziemi ojczystej. Już ta okoliczność sama uzmysławia różnicę między położeniem Włoch a Polski, różnicę, która pomysły tego rodzaju praktyczne dla Włoch zabarwiała nieco fantastycznie w odniesieniu do Polski. Ta fantastyczność jednakowoż nikogo podówczas nie zrażała. Wszak było to pokolenie, które w młodości własnymi oczyma patrzyło na rzeczywistość tak fantastyczną, jakiejby najbardziej utopijna imaginacja wymyśleć nie zdołała: cóż znaczyły dla orłów napoleońskich odległości od Piramid do Jeny, od Somosierry do Moskwy?!... W tworzeniu legjonów w odległych krajach nie widziano tedy na emigracji po r. 1831 nic utopijnego. W owe czasy było to nie fantastyczną, lecz jedynie praktyczną polityką polską.

Do tych, którzy nie rozstawali się z ideą stworzenia siły zbrojnej przy nadarzającej się sposobności, należał Adam Mickiewicz. Przez cały czas rządów Ludwika Filipa myśl ta nie dała się urzeczywistnić. Nad całą Europą ciążył jak zmora despotyzm Metternicha i cara Mikołaja I. Trzeba było być bardzo silnym, żeby w takich warunkach się nie ugiąć; trzeba było mieć bardzo silną wiarę, żeby nie zwątpić. Kto nie chciał zwątpić o sprawie

polskiej, opuszczonej i bezsilnej na ziemi, musiał szukać sprzymierzeńców tej sprawy w niebie. Mistycyzm przedstawiał prawie jedyną możliwość przetrwania tych mrocznych czasów bez utraty wiary w przyszłe zwycięstwo sprawy. Toteż nic dziwnego, że gdy w takich warunkach zjawił się Towiański wśród emigracji polskiej w Paryżu, Mickiewicz znalazł w jego mistycyzmie pokrzepienie ducha i stanął przy nim. Ale niemal od samego początku zarysowała się zasadnicza sprzeczność pomiędzy Towiańskim a Mickiewiczem. Arcybiskup Feliński, świadek naoczny, opowiada, że Towiański odrzucał wszelką inicjatywę, głosił politykę bierności i całkowicie zdawał się na opatrność, potępiał walkę zbrojną, a nawet wszelką agitację polityczną; natomiast Mickiewicz nalegał na energiczną i wszechstronną propagandę, nie wyłączając »choćby i zbrojnego powstania«. A skoro nadszedł rok 1848, przynosząc możliwość praktycznego działania, Mickiewicz rozstał się z towianizmem i stanął na gruncie rzeczywistości. Zorganizowany przez Mickiewicza legion polski we Włoszech miał cel praktyczno-polityczny: wedle planu, przedstawionego przez Mickiewicza królowi sardyńskiemu Karolowi Albertowi w obozie w Valreggio, legion polski miał wkroczyć do Austrii celem pociągnięcia za sobą słowiańskich pułków austriackich i wywołania powstania wśród ludności słowiańskiej. Czy plan ten miał widoki powodzenia, czy nie, w każdym razie przedsięwzięcie to było militarno-polityczne, a nie mistyczne.

Natomiast w »Legionie« Wyspiańskiego akcja Mickiewicza przedstawiona jest jako akt mistyczny. Proces przemiany wewnętrznej, jaki Mickiewicz przeżył w owym czasie od mistycyzmu do praktycznego działania, przedstawił Wyspiański wręcz oewrotnie: Mickiewicz przychodzi tu do papieża Piusa IX »łaknący ziemskiego zbawienia« i w kościele św. Piotra modli się:

Błagamy Cię, Boże cudów,  
o wojnę, o wojnę ludów.

Następnie zaś przeobraża się w mistyka, który głosi ludowi:

Królestwo moje za światem,  
królestwo moje: Świat ducha!

Przypadkowy fakt historyczny, że do Mickiewicza zgłosiło się w Rzymie dwunastu ochotników, na których czele Mickiewicz odbył wędrówkę apostołską przez Włochy, stał się dla Wyspiańskiego więcej niż symbolem: natchnął go wizją, w której Mickiewicz z messjanisty staje się Messjaszem otoczonym dwunastu apostołami. Więc Wyspiański, którego wyobraźnia niejednokrotnie stapia rzeczywistość z odległą od niej legendą w jeden obraz, transponuje na Kapitol scenę z Ewangelji: Kuszenie

Chrystusa przez szatana. Demos, przedstawiciel symboliczny ludu, nakłania Mickiewicza do objęcia dowództwa politycznego nad ludem dążącym do wyzwolenia:

Oto naród powstał jako lew;  
rzesze ku tobie wołają:  
przez krew, przez krew, przez krew!



St. Wyspiański. »Apollo spętany«  
(pierwszy askic).

obrażnia mocą sobie właściwych, niezwykle oryginalnych skojarzeń przenosiła niejednokrotnie czasy zamierchłej przeszłości w teraźniejszość, w »Legionie« transponował współczesność na przeszłość. Za jego dni istniała przepaść pomiędzy ideałem a praktyką, owa dwoistość, przeciw której piorunował w »Wyzwoleniu«:

Ale Mickiewicz, przeobrażony w mistyka, oświadcza jak Chrystus: Królestwo moje nie jest z tego świata. Oczywiście, nie odpowiada to prawdzie historycznej, jak niemniej usymbolizowane w scenie na Forum zerwanie Mickiewicza z ideą napoleońską. W rzeczywistości Mickiewicz nigdy z tą ideą nie zerwał i właśnie w roku następnym (1849) w *Trybunie Ludów* podjął próbę stworzenia politycznej syntezy idei napoleońskiej i socjalizmu. W obrazie fantastycznym, jaki dał Wyspiański, Mickiewicz ulega wpływowi Krasieńskiego i przejmując jego ideał Polski zbawionej nie na ziemi, lecz w niebie.

Skąd taka koncepcja Mickiewicza, zgoła sprzeczna z prawdą historyczną, powstała w imaginacji Wyspiańskiego, wskazaliśmy na wstępie. Wyspiański, którego wy-



Rola — rola skończona? Wasz umysł tak dzieli  
myśli na rolę i nicość powszednią,  
że skoro rolę wypowiedziecie gładko,  
deski sceniczne z pod stóp wam uciekną  
i rola najpiękniejsza staje się wam brednią.  
Nędzarze!

Ale w owych czasach, kiedy kwitła nasza wielka poezja romantyczna, rządziła ona duszami naprawdę, bo wyrastała z podłoża rzeczywistych potrzeb, tęsknot i dążeń ogółu. Kiedy Mickiewicz tworzył legjon, kiedy redagował *Trybunę Ludów*, kiedy Towarzystwo Demokratyczne pracowało nad przygotowaniem powstań, wówczas to, co żyło w poezji romantycznej, żyło także w czynie; nie było rozdziału między ideałem a praktyką; rola nie kończyła się w poezji i nie stawała się w życiu brednią. Idea odbudowania Polski nie była wówczas frazesem, próchnem, lecz żywą wiarą, sprężyną działania.

Wyspiański, chociaż ukochał tę romantyczną przeszłość sercem, jednak rozumem upatrywał w niej źródło tej współczesnej mu »szopki«, którą zwalczał. I dlatego transponował na ową epokę ból i żal, jaki żywił do swojej współczesności. I konstruował sobie w wyobraźni Mickiewicza »nie z tego świata«, romantyzm wiodący do zagłady i skazany na zagładę. Dlatego to z Mickiewicza, twórcy legji historycznej, realnej, która się biła na polach lombardzkich i pod komendą Garibaldego broniła republiki rzymskiej, zrobił w swym dramacie messjanistycznego mistyka, pragnącego nie walki, lecz apostołstwa, zmartwychwstania nie wolności na ziemi, lecz dusz w niebie.

Pociągnęło to za sobą szereg odstępstw od prawdy historycznej i w szczegółach. I tak papież Grzegorz XVIII., tensam, który Polakom nakazywał nie podnosić buntu przeciw prawowitej władzy cara i w breve *Litteras accepimus* z 5 października 1833 wyklął »Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego« jako broszurę »pełną złośliwości i zuchwalstwa«, tensam papież, którego Słowacki w *Kordjanie* przedstawił zgodnie z historją, — w »Legjonie« Wyspiańskiego wygląda zgoła odmiennie: przekonany wzruszającym opowiadaniem matki Makryny Mieczysławskiej, staje w obronie Polski przeciw czarowi Mikołajowi I.

Ta Matka Makryna stanowi również jedno z odstępstw od prawdy historycznej, ale tym razem jest ono mimowolne. Albowiem dopiero w kilkanaście lat po śmierci Wyspiańskiego badania historyków, których rezultat ogłosił ks. Jan Urban T. J. w wydanej przed rokiem książce, wykazały źródłowo, że Matka Makryna nie była tem, za co się podawała, lecz okłamywała i oszukiwała emigrację polską. Kurja rzymska nie dała się przez nią wywieść w pole i uważała ją zawsze za oszustkę. W świetle tych rewelacyj scena Matki Makryny z carem u papieża w »Leg-

jonie« Wyspiańskiego nie może dziś działać tak, jak działała, póki postać Matki Makryny w przeświadczeniu powszechnem otoczona była aureolą męczeństwa i świętości.

Ważniejszym, bo związanem ze sztuczną koncepcją Mickiewicza i ideologii romantyzmu, skonstruowaną przez Wyspiańskiego, odstępstwem od prawdy dziejowej jest scena końcowa »Legjonu«, która w pierwszej inscenizacji opuszczona przez Solskiego, teraz poraz pierwszy wystawiona będzie w teatrze. Pod względem malowniczości przedstawia ona obraz świetny, wspaniałe zakończenie. Pod względem treści jest ona wypełnieniem idei dramatu. Do tej końcowej wizji natchnął Wyspiańskiego widzimy w Luwrze obraz Delacroix »Barka Dantego«. Nocą na falach wód wielkich płynie łódź, której maszt jest krzyżem, na żaglu widnieje oblicze Chrystusa. U masztu stoi Mickiewicz z pochodnią. Wioślarze przykuci do wiosł, przeżarci grozą niebezpieczeństw, żądają zwolnienia od złożonej Mickiewiczowi przysięgi, że wytrwają przy nim. Mickiewicz podpala łódź, głosząc mistyczne prorocstwo odrodzenia przez śmierć:

Ze śmierci ciał się urodzi  
Duch Słowo, Słowo potęgą!

Zmartwychwstaniecie młodzi!

Krytyczne stanowisko, jakie Wyspiański zajął w »Legjonie« względem Mickiewicza, uległo temuż dziwnemu losowi, który stale towarzyszył jego walce z legendą romantyzmu polskiego. Kochał on wszak te wizje przeszłości, które tak zwalczał. »Bo te mary — jedne się z serca lęgną, drugie z głowy«, jak powiedział Słowacki. I serdeczne umiłowania artystycznie wzięły górę nad krytycznym stanowiskiem rozumowem.

Krytyka przeobrażała się w apoteozę. Bo krytyka skierowana była przeciw nieudolnym, wiodącym do klęsk próbom odzyskania niepodległości, sama zaś idea walki o niepodległość gorzała jasnym płomieniem w duszy Wyspiańskiego. Tak więc »Legjon« wyrósł na potężny symbol tragicznego losu naszej sprawy narodowej w czasach porozbiorowych: Idea odzyskania niepodległości wymagała zupełnego poświęcenia się, tak wielkiego, jak szczytny fanatyzm pierwszych chrześcijan, całopalnej ofiary ze swych wszystkich innych interesów, pancernej odporności na wszelki lęk i wszelką pokusę. Do takiej wyżyny wzbity się duchy wybrane, jak Mickiewicz, ale nie zdołał się wzbicić naród. Na tem polegała tragedia naszych powstań. Skończyły się klęską Idea niepodległości uległa zagładzie na długie lata. Ale idea jest nieśmiertelna i odrodzi się kiedyś w nowem pokoleniu. »Zmartwychwstaniecie, młodzi!« Kiedy to nastąpi? »Nie jutro«, — odpowiada Rapsod, — ale

Kiedyś godzinę wołaną  
będziemy, będziemy mieć.  
Powstaną nad nami, powstaną,  
w powietrzu będą drzeć  
chorągwie, — to będzie wczas rano,  
nim liście zaczną drzeć.  
Przyjdą, przyjdą, przyjdą wielką rzeszą,  
jak chadzali legionami,  
z chorągwiami, z chorągwiami...

I spełniło się proroctwo Rapsoda. W siedem lat po śmierci Wyspiańskiego nadeszła »godzina wołana« i pokolenie wykarzione duchowo na poezji krakowskiego wieszczka ruszyło wczas rano, ruszyło legionami na nowy bój, tym razem uwieńczony odzyskaniem niepodległości.

---

## Z korespondencji Wyspiańskiego.

(Fragmenty po raz pierwszy ogłoszone z rękopisu).

### Z listu do Tadeusza Stryjeńskiego.

(Ze zbioru Włodzimierza Żuławskiego).

Norymberga, 27 lipca 1890 rp.

Drogi Panie!

Za Mickiewicza, którego dziś otrzymałem dopiero, dziękuję<sup>1)</sup>. Wśród tych kilku notatek mogłem znaleźć parę wierszy rzeczywicie pokrzepiających, np. wiersz Lewickiego, kilka myśli poetycznych jak Konopnickiej, rozdzierającą bolesną uwagę Ujejskiego.

»Wam co w pogrzebie tym idziecie tłumnie,  
To wam powiadam, niema mnie w tej trumnie«.

I jeszcze bardziej smutny wiersz Tetmajera.

W każdym razie była to straszna chwila, kiedy tę trumnę wprowadzono do Polski — i szukano w niej życia, chciano się odrodzić tchnieniem prochów. Ach, to poniżające. Przypominają się słowa Aldony do Konrada wzywającego ją do powrotu.

»Alfie, nam lepiej takimi pozostać,  
Jakiemi dawniej byliśmy, jakiemi  
Złączym się znowu, ale nie na ziemi!...

Pomyśl, ach pomyśl! jeżeli szalona  
Dam się namówić, rzucę tę pieczęć,  
I z uniesieniem padnę w twe ramiona —  
A ty nie poznasz, ty mię nie powitasz,

---

<sup>1)</sup> Mowa o wydawnictwach, które się ukazały w Krakowie na pamiątkę złożenia prochów Mickiewicza na Wawelu dnia 4 lipca 1890.

Odwrócisz oczy i z trwogą zapytasz:  
Ten straszny upiór jestże to Aldona?  
I będziesz szukał w zagasłej żrenicy  
I w twarzy, która — . . . . .

To była rzeczywiście chwila podobna jak ta, kiedy Derwidowi miast harfy przynoszą trupa córki. Dramat Słowackiego urasta do jakiegoś strasznego proroctwa po owej chwili. Jakby się spełniła i wyśpiewała jakaś pieśń, do której nikt nie śmie powiedzieć »amen«.

Kto pieśń żałoby  
raz zanucił, wiecznie nuci;  
kto raz zabłądził na groby,  
już z nich na świat nie powróci«.

.... Podobno dyrektor Matejko już zaczął roboty do Panny Marji, a dowiaduję się z przysłanej książki o Mickiewiczu, że i katedra rozpocznie się niedługo. Nie uwierzy Pan, jak mnie to wszystko drażni i złości, że ja jeszcze nic a nic nie umiem; to mi cały spokój odbiera. Kiedy ja się wreszcie nauczę i będę coś umiał, żeby móżdż pracę zacząć. Aż się boję...

.... Ta Norymberga taka w niedzielę przedziwnie pusta.

*Stanisław Wyspiański.*

### Z listu do Lucjana Rydla

(własność rodziny).

Kraków, 6 marca 1895 rp

Kochany Lucku! Właśnie miałem do Ciebie pisać po zobaczeniu przedstawionej przez Pawlikowskiego »Haneli«, gdy list Twój odebrałem, a przy nim załączony wiersz <sup>1)</sup>. Wiersz jest taki, że mi się podoba, i po przeczytaniu świeżem tomiku poezji tetmajerowskich, widzę w Twym wierszyku odmiennosc.

...Czytam Wasilewskiego i podoba mi się. Ten człowiek o wiele dalej zaszedł myślą, niż o tem mówi druk jego poematów, ale wśród tej ciągłej »opresyi« miał chwile takie, gdzie się nagle rzucał cały, że rozbijał wielkim zamachem wszystkie więzy zwyczajności i jako »Freigeist« gwałtowne fale swych namiętności zaduszał odwagą.

Palí mnie teraz jeden pomysł. Jest to wypukłorzeźba, któraby wyobrażała właśnie to, co w tej chwili wypowiedziałem o Wasilewskim, gdziebym postać główną nazwał »Freigeist«, jak się wybijają z gnuśnego otoczenia, przełamuje zapory i leci »na oślep«. Jest to myśl, która się u mnie zbudziła jeszcze w Paryżu, a może ją teraz i wykonam.

Co zaś do »Haneli«, której, o zgrozo! że nie znałem do przedwczoraj, to może sobie przypomnisz rozmowę naszą jedną z roku

1) »Nokturn«. Lucjan Rydel, poezje I. Warszawa 1899.

zeszłego, gdzie Ci mówiłem, jaką byłoby rzeczą nową i niezmiernie pociągającą, przedstawić »imaginacje« osób wprowadzonych jako »główne figury« i wykazać stosunek tych imaginacji do rzeczywistości. Głównie chodzi o to, aby zająć się jedną lub dwiema osobami i tej »cały świat« przedstawić.

»Każdy człowiek: inny świat« – jest już zdanie dziś ogólniej nawet zrozumiałe, ale pokażcież te światy, wprowadźcież nas w te »wasze światy«. Nie każdy jest udzielający się, to prawda; ale już zupełnie źle, że pisarze nie są udzielającymi się, i jakaż to dla mnie rzecz dziwna, że taki utwór jak hauptmanowska »Hanele«, wyszedł właśnie od niego, z Niemiec, gdzie on jest człowiekiem wyjątkowym, podczas kiedy u nas podkład jest właśnie taki litosny w usposobieniu prawie każdego i skłonności literackich ku temu dążących bardzo wiele, gdzie Hauptmann doszedł. Nigdy dosyć nie przestanę wymieniać, zawsze mało i nigdy za wiele czytanych i rozumianych »Dziadów«, których zabił »Pan Tadeusz«. Czy słusznie? Według mego obecnego sposobu myślenia: nie i wcale nie. Z »Pana Tadeusza« można się napić polszczyzny, ale jest równie »trywialny«, jak »Herman i Dorota«. (*Audiat et altera pars*: — dlaczego ma się nam tylko utwór Goethego nie podobać, kiedy »Apotheker« jest równie irytujący, jak Wojski lub Rejent, to samo reszta, a Zosia tak samo z góry przypisana »komuś« jak Dorota).

»Hanelą« dyszy cała nasza literatura; Lenartowicz w »Zachwyconej« już, już dosięga, Konopnicka i Deotyma wierszowaną poezją swoich dusz, nieraz widziały »zachwycone« takie sceny, jakie Hauptmann przedstawił... i skąd się wzięło, że trzeba było obcego, aby nam rzecz naszą zanuć?

Wystawiona byłaby dobrze, gdyby nie zbyteczne przeciemnienie sceny i gdyby nie pewne teatralne ściśle i aktorskie efekty, jak oświetlenia się niepotrzebne, kiedy trzeba stać w półcieniu, zaznaczanie dziecięcego głosiku, kiedy tego niekoniecznie potrzeba, bo się nie gra »Cherubina«, ale biedne dziecko, które przed śmiercią cały swój świat marzeń raz jeszcze widzi i słyszy.

Łabędzi śpiew wyobraźni, ostatnia radość i ostatnia trwoga. Ciekawe jest dla wielu i charakterystyczne dla roztargnienia tutejszego: — powiadano, że deprymujące robi wrażenie sama już ostatnia scenka, gdy lekarz nad łóżkiem pochyla się i mówi do siostry miłosierdzia: »umarła«, co niby miało dowodzić, że z wizji »Hanuski« nic nie będzie, bo to tylko wizje, a potem ona znowu w łóżku leży, więc nie poszła w niebo. Biedacy ci rozczarowani; zapomnieli że jest dusza i że dusza Hanuski jest wniebowzięta, a ciało oczywiście zostało na łóżku, już dawno umarłe.

I cóż się tu dziwić, że autor wierzy w nieśmiertelność duszy. Jest to także prawdą, że długi czas imaginacja przy duszy już z ciała wyzwolonej pozostawać może ta sama, jaką mamy teraz.

Odsłonięto pomnik Mickiewicza już całkowicie od kilku tygodni i krzyki są wielkie, choć zupełnie niesłuszne. Rzeczywiście jest dużo powszedniości w pomysłach pomnika i postaciach wyobrażonych, np. *Nauka* (starzec i chłopiec), która to grupa tak jest skomponowana, że nikomu patrząc na nią, na myśl nie przyjdzie ów »starzec i dziecię« z »Dziadów«, tylko jest to zlepek różnych nudności, jakie na ten temat »nauka« wymyśliłby się dały, i jestem tą grupą tak oburzony, że o jej szczegółowych zaletach zamilczę.

Zato pomimo niepotrzebnie dolepionej choć sprytniej dziewczynki u stóp jej, *Poezya* jest arcyśliczna. Słuszna, rozwinięta kobieta o głowie dziewczicy, w wieńcu dużym cierniowym na włosach odrzuconych na tył głowy; twarz podana naprzód, przechylona; lutnia w ręku wielka. »Apollo ją opętał« i szamoce ją; oczy jej płaczą, a dusza z poza łez śmieje się do Apollina. Draperja bardzo kształtna, gruba, szeroka, prosta, ubiera ją fałdzisto, suto. Postać siedzi. Dziewczynka u jej stóp przypomina duszą *Haneczkę Waszą*<sup>1)</sup> O tej postaci poezyi muszę Ci opowiedzieć, jak wrażliwie wyglądała, kiedy z głowy śnieg osiadły topniejąc, spływał od ócz po policzkach, że zdawało się że ona płacze, że się słyszy co ona mówi, że jej mowa przechodzi w śpiew...

Obok *Patryoty* z m wyobraża młodzieniec szczupły, chudy, o rysach twarzy wyrazistych (przypomina *Stańsława Maszkowskiego*<sup>2)</sup>, zmarłego przed kilku laty). Przykryty ledwo rzemyskiem spiętym paludamentum, ręka na tarczy skierowana ku piersiom, druga z mieczem w pogotowiu. Sentymentalizm nasz i porywczosć nasza. Patrząc na tę postać, zapomina się o warunkach ciała, o kształtach obciążających ducha, i widzi się samą jedną, posępną, cierpieniami wypróbowaną a wiecznie młodą i ostatnie siły doczesne gotową wyczerpać duszę. Inteligencya wyrazu twarzy przenikająca jest i niepokój tego młodzieńca, co śledzi okiem bystrem naokół.

»Nie gardź mną; ja nie jeden, choć sam tu wzniesiony.

Jestem na ziemi sercem z wielkim ludem zbratan,

Mam ja za sobą wojska i moce i trony:

Jeśli ja będę bluźnierca,

Ja wydam Tobie krwawszą bitwę niżli szatan :

On walczył na rozumy, ja wyzwę na serca!

Jam cierpiał, kochał, w mękach i miłości wzrośtem;

Kiedys mnie wydarł osobiste szczęście,

Na własnej piersi ja skrwawiłem pięście,

.....  
Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony,

Ciałem połknąłem jej duszę:

Ja i ojczyzna, to jedno;  
.....

1) Anna Rydlówna, najmłodsza z rodzeństwa poety.

2) St. Maszkowski, brat Karola, art. malarza, szkolnego kolegi Wyspiańskiego.

Patrzę na ojczyznę biedną,  
Jak syn na ojca wplecionego w koło;  
Czuję całego cierpienia Narodu,  
Jak matka czuje w łonie bole swego płodu.  
Cierpię, szaleję...

Te słowa z Dziadów, sądzą, że postużą tym, co postaci owego młodzieńca nie rozumieją, a do kształtów konwencjonalizmu po-greckiego przywykli, na onegoż chudość narzekają i poza gołą figurą »nic« nie widzą. To »nic« to jest duch, to jest »szaleństwo myśli«, którego krytykujący zbyt pospiesznie i po-wierzchni nie umieją widzieć.

U frontu pomnika siedzi inna kobieta postać, międzynarodowa piękność, lekko przypominająca (z lewej patrząc) Marylkę Łuszczkiewiczównę<sup>5)</sup>; konwencjonalna zupełnie, chociaż poważna, taka jakie bywają na guldenach lub »grubszych« banknotach, jeśli te są Ci osobiście znane.

Zato Mickiewicz sam znów jest dziełem wysokiego arcyzmu. Epoka, romantyzm, zawieruszenie wielkie, ogromność jaka w tym człowieku rosta, widmowość jego wyglądu, w czym jego poe-tycznych pomysłów główne rysy, — że wieczorem, w nocy, gdy go widzę z ciemnego bronzu postacią dziwną, to mi się zdarzy powtórzyć:

»Mówi, iż upiór, skoro wyszedł z ziemi,  
Oczy na gwiazdę poranną wywrócił,  
Załamął ręce i usta chłodnemi  
Takową skargę wyrzucił:....

(Upiór).

.....  
»Nie wiesz, jaki tu żar płonie,  
Mimo deszczu, mimo chłodu,  
Zawsze płonie!  
Nieraz chwytam śniegu, lodu,  
Na gorącym cisnę łonie!  
I śnieg tonie i lód tonie,  
Z piersi moich para bucha,  
Ogień płonie!  
Stopiłby kruszce i głązy,  
(Pokazując na kominiek).  
Gorszy, niż ten, tysiąc razy,  
Miljon razy,  
I śnieg tonie i lód tonie,  
Z piersi moich para bucha,  
Ogień płonie!«

(Gustaw).

Gest i ruch postaci pełen dumy i poczucia wyższości wła-snych myśli i własnego działania, które o swej szlachetności i wielkości wie i tą dumą wznosi się jeszcze do wyższych re-jonów. »Wielkość, dla której jęczymy w niedoli!«...

<sup>5)</sup> Córkę Władysława Łuszczkiewicza, dyrektora Muzeum Narodowego i profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

»Jam miłość, szczęście, jam niebo za młodu  
Umiał poświęcić dla sprawy narodu«.

Jest przytem i to w całej figurze, że wśród tysiąca figur któreby podobne idee wyrażać miały, jabym w nim poznał Mickiewicza. Postać ta nie jest kim innym, tylko nim właśnie, jego genjuszem wyrosła i stała się.

I już legenda się usnuła do tego kolosalnego posągu bronzowego, wykonanego surowo i zgruba zaledwie ociosanego. Oto gdy wypadło stróżowi miejskiemu jakimś ze śniegu figurę oprószyć, uderzył przypadkowo w rękę wielką Mickiewicza, i huczeć poczęło w tym olbrzymie i huk i jęk rozchodził się od wielkiej prawej ręki ku głowie i po całej wirował postaci...

Architektura ponnika jest żadna; u dołu dobra, pozwala zbliżyć się do drapieznego orła i możesz orła głaskać po olbrzymich na drapieztwie i bójkach rozrostłych łapach i pazurach; górna część architektury bardzo słaba i bez inwencji.

Są także napisy, o których dużo gadają jak zwyczajnie ci, co wprzód ostrogi spostrzegą, niż ułana, ale to do rzeczy nie należy. Słowa dobrze wybrane; mogłyby jednak, równie dobrze tak zostać jak są, jak wcale nie być

O wielu innych rzeczach dziejących się w Krakowie nie wspominać, bo gdybym chciał wypisać, do jakich mnie zamyśleń impuls dały, to jednak i tak musiałbym je wymienić jako »punkty zaczepienia«, a i tego nie są warte.

...Ze mną zaś nie dzieje się nic, w coby ktokolwiek drugi był wplątany, i tylko dzieje się tyle, ile ja do czego się zerwę. Ale zasobów i środków niema. Umieram co tydzień z rozpacz i żalu nad niemożnością pracowania, do jakiego nawykłem i jakiego mi do dalszego rozwoju niezbędnie potrzeba, i coraz się zrywam na nowo.

Pozdrawiam Cię serdecznie

*Stanisław Wyspiański.*

»Legjon«  
na scenie  
krakowskiej.



Mickiewicz —  
Artur Socha.



## Z moich wspomnień o St. Wyspiańskim.

W kilka tygodni po weselu Lucjana Rydla w Bronowicach, rozeszła się w Krakowie wieść, że Wyspiański pisze równocześnie dwa dramaty: »Wesele« i — »Legjon«. Pierwszy nie budził zbyt żywego zainteresowania, może dlatego, że wówczas mało, albo też i nic niewiedziano jeszcze o istocie tego dzieła-zjawiska, o rozmiarach jego idei i koncepcji artystycznej, bo przecież sam poeta był bardzo trudny do wszelkich przedwczesnych zwierzeń. Inaczej było z »Legjonem«: Wyspiański w listach swych do ciotki Stankiewiczowej (patrz »Zapiski« J. Stankiewiczowej, rękopis w Muzeum Narodowym w Krakowie) pisał wiele o Mickiewiczowskim legjonie i często rozprawiał z nią o Mickiewiczu, jako bohaterze dramatu — rozmowy te musiały oczywiście przebieć ściany rodzinnego domu i wyostać się nazewnątrz: stało się zatem publiczną wiadomością, że Wyspiański pisze dramat idei narodowej, w którym bohaterem jest Adam Mickiewicz!

— Z »Legjonem« — mówiono już zupełnie głośno — wstąpi Wyspiański w szranki polskich poetów narodowych...

I nagle stało się coś nieoczekiwanego.

Z wiosną 1901 roku teatr krakowski wystawił »Wesele« — pewne sfery zajęła anegdota o bronowickim malarzu i poecie i o tych wszystkich, którzy byli im najbliżsi — cały zaś naród został zachwycony, olśniony, oczarowany, porwany, zahipnotyzowany nowem a potężnem słowem w dramacie polskim, wielką Sztuką Wyspiańskiego: zapatrzył się w obłędny taniec weselnych par, zasłuchał się w monotonne granie Chochoła...

A »Legjon« zaszedł w cień tego właśnie dramatu, po którym nie wiele się spodziewano.

Pamiętam ten rok 1901.

Jako kilkunastoletni chłopiec bywałem podówczas często u Wyspiańskiego — przyjmował mnie w onej ciemnoszafirowej pracowni przy końcu ulicy Krowoderskiej. Raz naszedłem go w chwili, gdy wsparty o futrynę okna, rysował — nie: przeżywał podkrakowski pejzaż z tym Kopcem Kościuski i dalekimi polami...

— Masz nowe wiersze? — zagadnął mnie z uśmiechem.

— Tak.

— Usiądź i czytaj — rzekł, nie odrywając się od pracy.

Jąłem więc czytać — on słuchał... wtrącał często swe uwagi, zarzuty i rady... niekiedy nawiązał rozmowę dłuższą i serdeczniejszą — i znowu słuchał...

Mrok już zapadał.

Wyspiański odłożył swą pracę i nagle zapytał mnie jaką też jest moja najukochańsza lektura. Wyspowiadałem mu tedy wszystko co czytałem i przyznałem się do wszystkiego, czego nie czytałem, a co w mojem przekonaniu było obowiązkiem szesnastoletniego chłopca już znać. Aż zesła

rozmowa na romantyzm i poezję Mickiewicza — zdradziłem, że umiem na pamięć całe sceny z »Dziadów«, całe księgi »Pana Tadeusza« i jeszcze...

— Z tego ci nic nie przyjdzie — przerwał Wyspiański — zostaw to wszystko, a czytaj »Kursa Literatury Słowiańskiej«... tam żyje Mickiewicz-czyn!...

Noc już zapadła — Wyspiański, wsparty o futrynę okna, patrzył na mnie... Mam ustawicznie w oczach jego bladą twarz i błękitne, płonące źrenice... targał nerwowo węża i cytował na pamięć długie ustępy z »Kursów Literatury Słowiańskiej«, przerywając je często własnymi komentarzami. Przeżyłem wówczas najpotężniejsze z wrażeń, jakimi mnie obdarowała młodość moja — godziny przeszły jak błysk sekundy.

Gdy podał mi dłoń na pożegnanie, prosiłem go o egzemplarz »Wesela«

— Chcesz »Wesele«?... — zapytał — e... »Wesela« ci nie dam... ale dlam ci co innego...

I wsunął mi pod ramię »Legjon«, dodając:

— Tak, Mickiewicz-czyn, oto sława narodu! z poezją precz!...

A było to w okresie pisania »Wyzwolenia«.

---

STANISŁAWA WYSOCKA.

## Uwagi o inscenizacji »Legjonu«.

Było to przed trzynastu laty. Wielki to okres czasu, tak wielki, że pomieściła się w nim krwawa światowa wojna — pomieściły się wielkie przewroty — poupadały trony — poginęły miliony ludzi — wielkie przedstawienia Europy stały się pustynią. W sztuce w ciągu tego okresu powstawały rozmaite prądy, płynęły wezbraną falą — jedne przepadały bez śladu, inne pozostawiły swój wyraz dla dalszych szukań i dociekań. I oto trzeba mi było wrócić myślą wstecz i zrobić porachunek wrażeń i odczuć z przed owego bogatego okresu. Trzeba mi było przypomnieć sobie ówczesne przedstawienie »Legjonu«, stojąc wobec jego wznowienia. Tu podkreślić muszę słowo w z n o w i e n i a. — Temi subiektywnymi wrażeniami chcę podzielić się z czytelnikami.

Ówczesne przedstawienie »Legjonu« uznane było z małemi zastrzeżeniami, a właściwie z nieśmiałościami zastrzeżeniami za dobre, może nawet za wspaniałe, a dusza moja protestowała całą swoją mocą. Co było dobre — czy dekoracje? czy wykonanie? Dekoracje, robione w jakiejś wiedeńskiej pracowni na export, były wprawdzie wiernem skopjowaniem oznaczonych przez Wyspiańskiego miejsc, gdzie odbywają się sceny — ale był to istny album Rzymu w wątpliwie kolorowem wydaniu, albo szablonowy podręcznik historii sztuki. Czy o to chodziło Wyspiańskiemu? Czy wizje Wyspiańskiego mogą mieć fotograficzne tło? Czy widz patrząc na podobne okropności, może współczuć extazie Mickiewicza? Choćby nawet niewiem jak wiernie skopjowano wnętrze sali Kwirynału, to przecież klejowa farba na płótnie, nie może dać pojęcia o przepychu marmurów, mozaiki i fre-

sków, a pozostanie płaskim, brudnym obrazem. Wreszcie, czy Mickiewicz mógł widzieć to wszystko na ścianach, będąc w najwyższym podniesieniu ducha? napewno nie — on był w jakiejś sali, w której może od światła padającego zamajaczył błysk złota, albo barwa jakaś, ale szczegółów napewno nie widział. Nie może zatem widzieć ich widz, jeśli ma współczuć z Mickiewiczem; w przeciwnym razie tło popsuje wizję, nędzne naśladownictwo rzeczywistości zapanuje nad duchem. Wyspiański, którego genjusz dał nam formę teatru, jakiego nie posiada żaden naród na świecie, miał swoją tragedję. Oto ten trzydziestoparoletni człowiek nie widział innego teatru, poza naturalistycznym i dlatego remarki jego tak często są pozornie związane z teatrem naturalistycznym.

Patrzyłam na jedyną samodzielną reżyserską pracę Wyspiańskiego — było nią wystawienie »Dziadów«. Poza genialnymi skrótami tekstu, było to przedstawienie reali-

styczno-konwencjonalne z aniołkami zjeżdżającymi na drucie, z trupami, które wydobywały się, rozdzierając płócienne groby. Może przyczynił się do tego i sam teatr. Słyszałam jak ówczesny dyrektor powiedział do Wyspiańskiego: »Panie Stanisławie, nie mamy pieniędzy — musimy łątać — są rozmaite przystawki, które trzeba będzie zużyć. Ach ta wieczysta łątania i ten wieczysty brak pieniędzy«. I bie-



•Legjon na scenie  
krakowskiej.

•Wolność —  
Stanisława Wysocka.

dny Wyspiański łątał; pozwolono mu zaledwie na stworzenie jednej nowej dekoracji, była nią Kaplica, a reszta była łątana. Widać było, iż czuł, że to nie to, a nie umiał jeszcze sobie poradzić. Zapragnął objąć teatr, aby samoistnie wypróbować to, co w nim narastało — ale odmówiono mu go z powodu słabego zdrowia; o ironjo! I teatr poniósł nieobliczalną stratę. Wyspiański kochał teatr — była to dla niego zaczarowana kraina, a po przebieraniu aktorzy — zjawami z zaświata. Nie umiał robić uwag; gdy aktor podszedł do niego z zapytaniem, jak ma grać, odpowiadał: »od tego pan jest aktorem, aby wiedział — ja nie wiem« — i choć często na twarzy jego zjawiał się bolesny skurcz podczas prób z jego sztuk — coś nie odpowiadało potrzebie poety — nigdy nie przerwał uwagą — tylko zapinał się szczerlnie na wszystkie guziki swego czarnego tużurka. Gdyby Wyspiański dłużej żył, napewno stałby się światowym reformatorem teatru — napewno nastąpiłyby rewelacje w tej dziedzinie, którą tak bezskutecznie rozmaici

ludzie teatru chcą pchnąć na nowe tory. Osobiście twierdzą, że poza pierwszym wystawieniem »Wesela« za Kotarbińskiego, nie widziałam ani jednego (może Bolesław Śmiały co nieco) prawdziwie dobrego wystawienia jego sztuk, i to pierwsze było dziełem trafu, a nie świadomości. Teatr Wyspiańskiego jest teatrem tonalno-plastycznym; słowo jego jest nawskrós muzyczne, każda postać posiada swoją melodię, a wszystkie one zlewają się w jakies przedziwne symfonje; gest związany z muzyką słowa — gest wyrazisty, zatrzymywany od motywu do motywu. Wszystko, co tylko trąci naturalizmem, zabija piękno Wyspiańskiego — niema w niem uczuć, przejawianych realnie — wszystko oparte na zmianach tonu, na najwyższej prostocie. Jakiegoż aktora potrzebuje taki teatr! Jakim czułym instrumentem musi być ten aktor! Jakże wypracowane musi być jego ciało, jak postawiony głos — jakże subtelnie musi czuć rytm słowa i ciała i jak duchowo musi być rozwinięty. Jest to daleka przyszłość i dlatego teatr Wyspiańskiego jest teatrem przeszłości. Czy mamy dlatego nietykać go? Nie — przeciwnie. Błędy dawniejsze już nas czegoś nauczyły. Błędy nasze nauczą innych. Stoimy wobec wznowienia »Legjonu« — wznowienia, a więc nie wystawienia na nowo. Przyszli co prawda inni aktorzy, ale sprawa ma pozostać tą samą. I oto dusza moja buntuje się — zdaje się, że za żadną cenę nie zgodzi się pokazać obecnemu widzowi całego przepychu ówczesnych fotografii. Niech jej będzie przebaczone, że tu coś niecoś ukryje z pomocą światła — tam ukradnie zbyteczną kolumnienkę, a tam podniesie się wzwyl pod sam strop kopuły. Wyspiański pisząc, że ta scena odbywa się w Kwirynale, ta na Forum Romanum, a ta w kościele św. Piotra itd. napewno chciał dać tylko pojęcie o miejscu i artysta-dekorator obowiązany był wydobyć tylko to pojęcie. Ale wówczas nie było artysty dekoratora w teatrze.

Wiedeń do Wyspiańskiego przysłał dekoracje robione na zamówienie, bez znajomości samego utworu, bo może wykonawca tych wiernych kopij Rzymu — po przeczytaniu, samby wpadł na inny pomysł. Wykonanie ówczesne było podług mnie, nijakie — ni to realistyczne, ni to romantyczne, ni to symboliczne.

Teatr Wyspiańskiego jest teatrem nawskrós wizyjnym. Każda z postaci jego jest zapatrzona w swój odrębny świat duchowy — każda ucieleśnia swój najwyższy wyraz duchowy. Tu niema miejsca na ton codzienny — tu niema miejsca na powszednie szablonowe odczucia. U Wyspiańskiego wizyjność jest tak silna, że figury jego dramatów mają w sobie syntetyczność prawie marionetkową. Nie wiem, czy w którym narodzie, posiadającym podobny teatr, jak teatr Wyspiańskiego, mogłoby się zdarzyć tyle omyłek; przecież u nas »Sędziów«, ten epilog greckiego dramatu, grano jako dramat naturalistyczny, a »Kłatwę« na teje krakowskiej scenie widziałam wystawioną jako dramat chłopski, z chórem podzielonym na oddzielne głosy, mówionym przeciąganą gwarą chłopską — nawet dwa gołębie były spuszczone na drucikach, mając symbolizować dusze spalonych w stosie — tak jakby widzowi nie wystarczyła zapatrzona wizyjność aktorów, gdzieś pod strop sceny. Musimy raz zrozumieć, że widz ma swoją

bogata wyobraźnię, że on chce być współtwórcą w teatrze — nie potrzeba mu stawiać kropki nad i — zaznaczenie wystarczy mu, bo wówczas wyobraźnia zaczyna działać, czuje się wciągniętym w to, co się dzieje na scenie, współtworzy. Naturalizm, który był tą kropką nad i, tak w fizycznym jak i duchowym ujmowaniu — zobojeźnił widza, odebrał mu tę możliwość współtworzenia. Istotą teatru jest wizyjność, bez niej niema teatru — jest puste widowisko — niema Wyspiańskiego, niema Szekspira, nie mogłoby być expresjonizmu, który jest nawskróś wizyjnym. Aktor wierny swym twórczym wizjom, może zaczarować widza, który będzie z nim razem tworzył — a forma — forma uzewnętrzniana, może być rozmaita, musi jednak wypływać z danego utworu, nie może być etykietkowa, przylepiana bez potrzeby — dlatego, że na świecie panują rozmaite i z m y — bo tam gdzie twórczy reżyser czuł potrzebę jakiegoś kubizmu czy formizmu — napewno i ciało aktora przygotował sobie odpowiednio. U nas często w dekoracjach znajduje się ten izm, wśród którego płaczą się dawni zwykli — naturalistyczni aktorzy.

Teatr wizyjny robi malarza, jako takiego, zbytecznym w teatrze — wizja malarska jako coś zupełnie odrębnego, przeszkadza tak widzowi, jak i aktorowi. Dekorator takiego teatru musi dawać tylko tło, na którym tworzy się obraz z ruchu ciał ludzkich i barw, w które te ciała są przybrane. Raczej architektura jest tu pożądanym tłem — nawet pejzaż pojęty architektonicznie — dlatego to zrozumiałym jest kubizm w dekoracjach, daje płaszczyzny, na których ciało aktora plastycznie się rysuje. Wszystko raczej, nawet gładka zasłona wystarczy, byle tylko nie kopje rzeczywistości z drobnymi szczegółikami, które nietylko nie dają żadnego tła aktorowi, ale wprost psują wrażenie estetyczne. Pamiętam dobrze jedną scenę z ówczesnego »Legionu«, która dla mnie przechodziła wszelkie okropności, sceną w kopule św. Piotra. Oto z przerażającą dokładnością były skopjowane okna tej kopuły, a na froncie sceny było zrobione podjum z balustradą, a na niej oparte, tyłem do widzów zwrócone, realne postacie litwinów w skórach — gadające chóralny zew, którym te zjawy z całej twórczości Mickiewicza nawołują go jakby do powrotu do tejsze twórczości — a porzucenia obecnej drogi mesjanicznej — gadające realnie — jak kto chciał w tem dziwnym porozdzielaniu chóru Wyspiańskiego na oddzielne głosy; a w jednym z okien zjawiał się olejny obraz przedstawiający Mendoga na koniu, malowany przez jednego z najznakomitszych naszych malarzy — który cudownie maluje konie — tem nie mniej w tem miejscu okropny i antyartystyczny. Niemniej dziwnem było wypuszczenie sceny »u ks. Jełowickiego« — wszakże tu Mickiewicz objawia swój największy akt pokory — w tem przełamaniu siebie, aby przed wrogiem swoim duchowym odbyć spowiedź — i już po tej drodze pokory pójdzie dalej; i już zupełnie niezrozumiałem było, wypuszczenie ostatniej scenie »Na wielkich wodach«. Ostatnie słowa tej kwintensencji »Legionu«: »Zmartwychwstaniecie młodzi!« zostały dopisane do sceny poprzedniej na Via Appia. I nikt się nie ujął za Wyspiańskim. Przedstawienie to zostało uznane za dobre. Jedno usprawiedliwienie chyba, że było to 13 lat temu watecz

i że przy całym chwaleniu zawsze i wszędzie tego, co było, musimy przyznać, że posunęliśmy się jednak — w patrzeniu na teatr od tego czasu troszeczkę naprzód. My ludzie teatru dziś — bardziej szanujemy twórców dramatycznych. Więc stoimy wobec wznowienia »Legionu«. Z pietyzmem dla rytmu i muzyki słowa przystąpiliśmy do niego — z umiejętnością, na jaką nas stać obecnie — może po nas przyjdą Ci, którzy dadzą Wyspiańskiemu najwyższy jego wyraz — nie wątpię, że przyjdą. Dziś staraliśmy się wydobyć to, co było możliwem w ciasnych ramach, związanych z przeszłością — a grzechy nasze, zostaną odkupione w przyszłości.



## Kronika.

### Odprawa.

Z największą przykrością i uczuciem odrazy przychodzi nam zbrukać karty tego pisma nazwiskiem dostatecznie napiętnowanym i ośmieszonym w polskim życiu teatralnem. Opinie krytyczne p. L. Skoczylasa po odkryciu jego plagiatów i szeregu faktów nieuctwa, nie mogą być brane poważnie. Gdy jednak patologiczny maniak w swojej chęci szkodenia teatrowi dopuszcza się infamji na osobie kobiety, która całym swem postępowaniem daje dowód najbardziej dostojnego pietyzmu dla spuścizny literackiej swego męża, musimy wyjść z rezerwy. W numerze 224 z 1. IX. 1924 r. »Gońca Krakowskiego«, zdając sprawę z przedstawienia »Wrogów bogaczy«, p. L. Skoczylas ośmiela się insynuować p. Rittnerowej, że łącznie z dyrekcją teatru im. J. Słowackiego dopuszcza się oszukańczych mistyfikacyj, podając swoją przeróbkę z powieści za oryginalne dzieło T. Rittnera. Sprawozdawca teatralny, przygotowany jako tako do swego zawodu, powinien wiedzieć, że dramat Rittnera »Die Feinde der Reichen«, napisany przez poetę w języku niemieckim, ukazał się w Donauverlag, Lipsku i Wiedniu 1921 r. P. Skoczylas tego oczywiście nie wie. Natomiast ze swej ignorancji i plotek zaczerpniętych z rzekomych »sfer teatralnych« ukuwa oskarżenie, streszczające się w słowach: oszustwo i skandal. Poziom etyczny i umysłowy publicysty, który jest w stanie przypisywać komuś próby tak naiwnej mistyfikacji, musi budzić w każdym zdrowo myślącym człowieku uczucie politowania. Niepokojącym jest tylko fakt, że napiętnowany plagiator i nieuk znajduje otwarte łamy, na których popisywać się może swą ignorancją i szerzyć dyfamacje.

---

Z powodu tego wystąpienia p. L. Skoczylasa, Karol Hubert Rostworowski wystosował następujący

## List otwarty

do polskich Związków dziennikarskich i literackich.

Dopiero w ubiegłą sobotę wpadła mi w rękę krytyka »Wrogów Bogaczy« Rittnera, napisana przez p. Skoczylasa (»Goniec Krakowski«). W krytyce tej czytamy:

»Nie wiem też, ile jest prawdy na pogłosce, którą w sferach teatralnych powtarzają, że przeróbki scenicznej dokonała z powieści Rittnera »Między nocą a brzaskiem« żona ś.p. Rittnera. W takim razie do kompromitacji Rittnera dołączyłoby się ze strony dyrekcji teatru nadużycie firmy autora do pokrycia kiepskich szwów marnego sztuczdyła.

Prawda i tak nie da się utrzymać długo w ukryciu i wcześniej czy później wyjdzie na jaw, w jakim stopniu nadużyto nazwiska autora nie-żyjącego do reklamowania tej sztuki. Ale wtedy cała sprawa nabierze cech skandalu.

Według mego najgłębszego przekonania tak znakomity psycholog i mistrz techniki teatralnej jak Rittner nie mógł bezwarunkowo dokonać tak lichy przeróbki z własnej powieści, jak nią są »Wrogowie bogaczy«.

A więc:

1. Dyrekcja nadużyła firmy autora do pokrycia kiepskich szwów marnego sztuczdyła.

2. Aczkolwiek p. Skoczylas »niewie, ile jest prawdy na pogłosce, którą w sferach teatralnych powtarzają« nie waha się podać tę pogłoskę do wiadomości publicznej i rzucić cięń na dobre imię p. Rittnerowej.

3. Krok swój usprawiedliwia najgłębszem przekonaniem, że pogłoska teatralna jest uzasadniona.

Dyrekcji teatru nie myślę bronić, I dyr. Trzciniński i p. Tad. Świątek rozporządzają dostatecznymi środkami, ażeby prawda wyszła na jaw i nabrała cech — skandalu. Ale czuję się w obowiązku stanąć w obronie pani Rittnerowej, którą mam zaszczyt znać osobiście, i co do której ja mam najgłębsze przekonanie, że infamja niema dostępu do jej domu.

Dlatego też w imię godności krytyków teatralnych i wszystkich pracowników pióra, zwracam się z gorącą prośbą do Związków dziennikarskich i literackich, ażeby zechciały orzec:

1. Czy recenzent teatralny ma prawo rozsiewać infamiczne pogłoski bez poprzedniego zbadania, ile jest w nich prawdy.

2. Czy ma prawo, w imię tego rodzaju pogłosek, bezcześcić wdowy po zmarłych autorach.

3. Czy »najgłębsze przekonanie« oparte na tak płytkiej sumienności, nie zasługuje na miano skandalu.

Każdy z nas może się za życia skończyć i pozostawić po sobie słabsze pośmiertne dzieło, ale każdy z nas ma prawo żądać, ażeby pamięć naszą i rodziny nasze — szanowano.

Łączę wyrazy najgłębszego poważania

K. H. Rostworowski.

## Przed premierą „Spadkobiercy“.

Bydgoszcz, 19. IX. 1924.

Kochany Dyrektorze! Pytasz mię o historję »Spadkobiercy«, Oby to był nie tylko zaszczyt, jaki mi wyświadczasz swem pytaniem, ale i dobry prognostyk; bo ze sztukami w teatrach odwrotnie niż z narodami w dziejach: tylko szczęśliwe mają swą historję, a przynajmniej tylko szczęśliwych historją ktoś się interesuje.

Było więc tak: w jesieni 1922 r., więc równo dwa lata temu, gdy już miał napisany »Popas Króla Jegomości«, a po nim »Sublokatorkę«, tę ostatnią już wystawioną, »Popas« zapowiedziany, siedziałem po uszy w pracy nad Fredrą. Skończyłem opracowywać »Śluby panięskie« i »Zemstę«, wziąłem się do »Jowialskiego« i uczułem, że tak się wyjąłowiłem stylistycznie, że ani jednego zdania nie mogę ze siebie wydobyć żywego. Wszystko, co piszę, jest sztuczne, wymuszone. Mówiłem o tem w gronie znajomych i jeden z nich, p. Stefan Dąbrowski, podówczas właściciel Włodkowiec koło Koszyc w Pińczowskiem, zaproponował mi pobyt u siebie na odświeżenie mózgu. Przyjąłem z radością tembardziej, że te strony nad Nidą, Nidzią, Szreniawą, to Proszowsko - Pińczowskie są przecie ziemią moją rodzinną, w której od trzydziestu już lat nie byłem. Jesień była cudna. Tonąłem całym sobą w falę tamtejszych pagórków, wąwozów, w radosność tego krajobrazu — znasz Proszowskie? Owionęły mię wszystkie wspomnienia dziecińne i odżyła ta więź, jaka człowieka spleta z jego ziemią. Wywspomniły mi się dwory z przed czterdziestu lat, ludzie dziś położeni w grobach, lud wiejski ówczesny, mnogość typów szlacheckich, anegdoty i całość tego kąta. Wróciłem po tygodniu do Fredry — ale cóż? znowu nie mogłem nic pisać, z powodu, że mi zbyt dobrze było na sercu. Czułem, że zamiast studjum literackiego, muszę pisać coś innego. Sam jednak nie wiedziałem co. I oto któreś nocy przyśniło mi się naraz widzenie człowieka, który po trzydziestu latach wraca skądś, zdaleka do swych kątów i w rękach trzyma po garści tej ziemi rodzinnej. Sen ten utkwił mi w pamięci. Zacząłem o nim rozmyślać, czułem, że to jest przecie moment sceniczny. Sam nie wiem kiedy, dołączył się do tego — bodaj niezależnie od tej postaci — pomysł matki odbijającej córce konkurenta. Zacząłem na ten temat pisać nowelkę. Rzuciłem ją, a po kilku dniach spostrzegłem, że sen i pomysł młodej matki mogą już być osiłą komedji. Oczywiście musi się rzecz dziać na wsi. Siadłem do roboty i po tygodniu miałem »Spadkobiercę« w październiku 1922 r. O wystawieniu jednak nie myślałem. Tak sztuka przeleżała do kwietnia roku zeszłego. Wówczas powziąłem zamiar zrobić z niej powieść, przez dorzucenie do akcji sprawy reformy rolnej i wysunięcia figur chłopskich, których w komedji nie było. Tak się stały »Samoszki«. Przed dwoma miesiącami, gdy Ty i Miłaszewski zachęciliście mię do wystawienia prototypu »Samoszków« na scenie, siadłem do przeróbki. Ale o ile brulion powstał w tydzień, o tyle t. zw. przepisywanie trwa już dwa miesiące, bo rzecz przerabiam gruntownie. Obecnie kończę akt trzeci i ostatni. Gdy sztukę w całości otrzymasz, będziesz wi-



-dział, że całe bez mała tło społeczno-agrarnie »Samoszków« jest tu opuszczone dla uchronienia konstrukcji, pozostaje tyle, ile potrzeba dla psychologii bohatera głównego, Obierzyńskiego. Dziękuję Ci za pochlebstwa o chłopach w »Samoszkach«, ale chłopci w komedji będą dopiero w następnej — i już sami chłopci, dzisiejsi, z pędem ku górze na drabinie społecznej i tym samym pędem w swoich wnętrzach. Za dwa lata będziesz to już grał.

Co mojego będziesz grał w dwudziestym piątym, jubileuszowym Twoim, a daj Ci Boże tego doczekać — roku dyrekcji, nie wiem. Oczywiście chciałbym, żebyś grał »Spadkobiercę« — w stylizacji z r. 1922. Tego Ci życzę w imię... »tantjemy« dla mnie. Ściskam Cię Twój

*Adam Grzymała-Siedlecki.*

### **Wyspiański \*).**

(Z okazji przygany w »Przeglądzie« po premierze »Wesela«).

Jubiler rymów myśl we formę wtlacza  
U Wyspiańskiego myśl formę rozsada,  
Lecą czerepy. A krytyk rozpacza,  
Że jego miary zgruchotana władza.

Ni w karby ująć, ni okiełzać w normy  
To, co samopas pędzi, depcąc formy;  
Nie potnie w sztuki w swym warstacie znawca  
Takiej materji nożycami krawca.

Więc precz nożyce, cyrkiel, waga, miara!  
Myśl nowa górą, gdy w dół spada stara.  
Więc precz utarte estetyków szlaki,  
Bez dróg szybują po przestrzeniach ptaki.

Ciasna krytyko, gadzino przebrzydła,  
Zoilusowe pióra połącz w skrzydła,  
Za lotem ptaka wyrusz w niebo z błota,  
A wtedy wzrok twój opuści ślepotą!

29. V. 1901.

*Karol Estreicher.*

\*) Uprzejmości prof. Estreichera zawdzięczamy tę »aktualność« z przed laty dwudziestu trzech, w której sędziwy autor dał wyraz swemu zniecierpliwieniu z powodu tępego przyjęcia arcydzieła Wyspiańskiego przez ówczesną krytykę.

*Listy z teatru są wydawnictwem nieperjodycznym,  
związane z datami ważniejszych zdarzeń teatralnych  
krakowskich.*

*Następny zeszyt ukaże się w końcu października b. r.*

**„Legjon“ na scenie krakowskiej.** Poemat Wyspiańskiego grany był w teatrze krakowskim i wogóle w Polsce, po raz pierwszy dnia 28 listopada 1911 r., i osiągnął w tym sezonie imponującą na owe czasy liczbę 25-ciu powtórzeń. W następnych sezonach powtórzony był w całości oraz we fragmentach razem 5 razy. W obecnym wznowieniu ukazuje się na scenie krakowskiej zatem po raz 31. Ostatnia scena »Ponad wielkimi wodami«, nie była podówczas grana; w obecnym wznowieniu przywrócono ten zasadniczo ważny człon całości.

**Plan pracy teatru krakowskiego.** Najbliższy program dzieł wielkiego repertuaru, które kolejno wejdą na scenę teatru im. J. Słowackiego, obejmuje: wznowienie Mickiewiczowskich »Dziadów« w opracowaniu Stanisława Wyspiańskiego, oraz Słowackiego »Sen srebrny Salomei«. Rozpoczęto również [wielkie przygotowania do wystawienia niegranego dotąd u nas nigdy arcydzieła Shakepear'a »Juljusz Cezar«. Do tragedji tej sprawione będą wspaniałe nowe kostjумы i uzbrojenia w światowej firmie L. Verch w Berlinie. Pomiędzy temi trzema kolumnami repertuaru przewiążą się, z twórczości polskiej: Stefana Żeromskiego komedja: »Uciekła mi przepióreczka...«, Adama Grzymały-Siedleckiego »Spadkobierca«, Witolda Wandurskiego, groteskowa klechda »Śmierć na gruszy«, Z twórczości obcej: Jerzego Kaisera komedja »Romans zeszytowy« (Kolportage) w przekładzie Tadeusza Świątka, Jul. Romaina rozgłośna komedja »Knok czyli Tryumf medycyny«, oraz L. Verneuil'a komedja »Fotel Nr. 47«.

**„Listy z teatru“.** Pierwszy zeszyt nowego wydawnictwa rozszedł się prawie w całym nakładzie, przyjęty nader życzliwemi słowy przez krytykę literacką. Wydawnictwo zapewniło sobie na przyszłość współpracę całego szeregu wybitnych pisarzy. W 3-cim zeszycie ukazały się artykuły znakomitego krytyka p. Jana Lorentowicza o współczesnej polskiej twórczości dramatycznej i krytyce, oraz sprawozdanie z ostatnich publikacji, tyczących Wyspiańskiego. Obecny zeszyt, poświęcony w całości »Legionowi« ma charakter dyskusyjny. Dopuszczono więc do głosu opinie, które rozwiązują nieraz w sposób sprzeczny zagadnienia, związane z tym utworem. Ten sposób naświetlenia z różnych stanowisk idei poematu, przyczyni się do wydobycia na jaw tych punktów problematki »Legionu«, które pozostają nadal kwestją otwartą. — W fragmentach listów Wyspiańskiego, pierwszy raz tu ogłoszonych, znajdą czytelnicy cenne przyczynki, tyczące stosunku Wyspiańskiego do Mickiewicza. Rysunki Wyspiańskiego, pierwszy raz tu reprodukowane, pochodzą ze zbioru Włodz. Żuławskiego.

---

Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI**. Redaktor: **TADEUSZ ŚWIĄTEK**  
Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.

JAN LORENTOWICZ.

## Repertuar polski a krytyka.

Od czasu ogłoszenia niepodległości śród naszych zagadnień kulturalnych na jedno z pierwszych miejsc wysunęła się kwestja teatralna. Dla wszystkich stało się jasnym, że teatr w odrodzonej Polsce może być jednym z najpotężniejszych, bo najbardziej dostępnych rozsądników kultury narodowej. Po sześciu latach niezależnego państwa, stoimy wobec faktów, które pozornie wyglądają dość imponująco. Posiadamy obecnie na obszarze Rzeczypospolitej 39 teatrów stałych, kilka związków teatrów ludowych, szereg stowarzyszeń teatrów amatorskich, oraz przygodne trupy wędrownie. Teatry te korzystają z pracy 1686 aktorów rzeczywistych oraz »kandydatów«<sup>1)</sup>. Utworów oryginalnych dostarczają teatrom naszym 51 autorów dramatycznych (z których 48 należy do Związku A. D.) Wielkie znaczenie teatrów zrozumiały zarówno samorządy, jak odpowiednie organy państwowe. Gminy miejskie otoczyły opieką 14 teatrów, których deficyty pokrywają częściowo lub całkowicie; Departament Sztuki ze swej strony subwencjonuje, obok kilku scen ludowych, amatorskich i wędrownych, 10 teatrów stałych. Pomimo wszelkich zastrzeżeń,<sup>2)</sup> jakie nasuwa ta opieka magistratów czy rządu, stwierdzić należy, że wysiłek finansowy tych władz jest bardzo znaczny a funkcjonowanie wielu teatrów bez subwencji byłoby niemożliwe.

Subsydjum narzuca teatrom pewne określone wyrażnie zobowiązanie wobec społeczeństwa. Zobowiązanie to może być tylko jedno: jaknajdalej posunięta troska o istotę sprawy t. j. o twórczość rodzimą. Niestety, pod tym względem stoimy wciąż na martwym punkcie od lat 160, czyli od chwili powstania teatru narodowego w Polsce. Zmieniły się tylko okoliczności zewnętrzne: w zaraniu teatru polskiego Bogusławski walczył z wpływami trup francuskich i niemieckich, które mu zabie-

---

1) Cyfra z czerwca r. b. podana przez Z. A. S. P

rały publiczność polską; obecnie nie mamy teatrów (poza żydowskim, ukraińskim we Lwowie i niemieckim na Śląsku), któreby grywały w miastach polskich w obcym języku, ale — w większości teatrów przeważa repertuar obcy. W stolicy państwa bywały w ubiegłym sezonie miesiące, że ani w jednym teatrze nie grano sztuki oryginalnej. Na prowincji zdarza się często, że sztuka polska należy do największych rzadkości repertuarowych. W ten sposób utrwała się największy absurd kulturalny: państwo i samorządy wkładają bardzo poważne sumy, aby tworzyć w Polsce filje teatrów obcych, przeważnie francuskich. Fakt, że tyle teatrów w Polsce *»idzie«* mniej lub więcej dobrze, ma być świadectwem, że nasza kultura teatralna rozwija się normalnie i pomyślnie.

Niedawno, przerażony tym stanem rzeczy, Związek Autorów Dramatycznych wystosował do gmin prowadzących teatry odezwę, w której, między innymi, czytamy: *»Państwa, czy miasta, nie dla tego tylko subwencjonują sztuki, utrzymują teatry, aby dostarczać publiczności rozrywki, lecz również i głównie dla tego, by te teatry zachowały ojczysty charakter. Polski zaś charakter mogą teatry utrzymać tylko przez polski repertuar. Nie wystarczy, iż w teatrze brzmi polska mowa. Wychodzą przecież u nas pisma nacjonalistyczne żydowskie w języku polskim. Nikt ich atoli nie poczytuje za dzienniki polskie. Zdarza się już teraz, że niektóre teatry prowincjonalne w Polsce bezwiednie tę samą rolę odgrywają, służąc wyłącznie repertuarowi cudzoziemskiemu. Wszystkie poważniejsze sceny dramatyczne na Zachodzie Europy grywają wyłącznie lub conajmniej przeważnie — sztuki swoich autorów. Gdy w danym okresie twórczość oryginalna słabnie, wznawiają lepsze sztuki dawniejsze. W ten sposób tworzą repertuar oryginalny, a okazując poparcie i pomoc autorom własnym, zachęcają ich do pracy, pobudzają ich twórczość, spełniają swoje właściwe zadanie. Dyrekcje teatrów polskich ułatwiają sobie natomiast zadanie, czerpiąc materiały z repertuaru zagranicznego. Nie sądzimy wszakże, żeby taka działalność odpowiadała intencjom Państwa i zarządów miast, które przeciwnie, nie mają żadnego powodu do ofiar na popieranie u nas twórczości zagranicznej. Rozumiemy, że dzieła wyższej wartości artystycznej, które pojawiają się zagranicą, muszą być wystawiane i na scenach polskich. Kontakt z kulturą zachodnią winien być utrzymany i w teatrze. Te sztuki zagraniczne, które w znacznej mierze wystawiają teatry w Polsce, nie posiadają wyższej wartości artystycznej, a często nawet spekulują na zły smak przeciętnej publiczności.«*

Rzecz znamienna, że gminy miejskie przyjęły tę odezwę głuchym milczeniem, bo musiały uznać słuszność czynionych

im zarzutów. Jeden tylko Kraków mógł być wykazać w swej odpowiedzi bardzo poważne usiłowanie, stwierdził bowiem, że w teatrze miejskim im. J. Słowackiego, stosunek grywanych w nim sztuk obcych do polskich był następujący: W sezonie 1919—20: było przedstawień polskich 269, obcych zaś 82 (w czem: Szekspir, Molier, Ibsen, Shaw); w sezonie 1920—21: było przedstawień polskich 189, obcych 168 (w czem: Rostand, Szekspir, Goldoni, Ibsen, Strindberg); w sezonie 1921—22: było przedstawień polskich 255, obcych 107 (w czem: Molier, Wilde, Strindberg, Rostand, Maeterlinck); w sezonie 1922—23: było przedstawień polskich 217, obcych 177 (w czem: Szekspir, Schiller, Strindberg, Benelli, Vojnović, Pirandello); w sezonie ostatnim, 1923—24: było przedstawień polskich 174, obcych 174 (w czem: Szekspir, Eurypides, Musset, Dickens i i.)

Nic słuszniejszego, jak uwagi Związku Autorów Dramatycznych. Mam jednak wrażenie, że autorowie odezwy cokolwiek przecenili rolę zarządów gmin miejskich w sprawie regulowania repertuaru. Wchodzą tu w grę czynniki różnorodne i powikłane. Aby twórczość oryginalna mogła nam wystarczyć ilościowo, to jest, ażebyśmy z zagranicy sprowadzali dzieła tylko wyjątkowej wartości, musielibyśmy z wyczerpaniem i systematycznie odbudowywać repertuar domowy. Tymczasem próby w tej dziedzinie idą niesłychanie opornie. Do największych rzadkości należy zjawienie się na afiszu wielkiego nazwiska Słowackiego; utwory Wyspiańskiego, pomimo wysiłków niektórych dyrektorów, poszły na żer »przyczynkowiczów«, a po pismach już się głośno mówi o »zmierzchu« tego lub owego jego arcydzieła. Jak bardzo zagasła tradycja Fredry, można się przekonać z wystawienia »Dożywocia« w Teatrze Narodowym, gdzie, pomimo wybitnego wykonania roli głównej, frekwencja stanowi jedną dziesiątą spodziewanego kompletu. A niechaj się zjawi w teatrze warszawskim dzieło poetyckie: uciekają od niego, jak od zarazy. Po »Zmartwychwstaniu« trzeba było ogłosić w prasie patriotyczne odezwy do publiczności, aby ocaliła honor stolicy i poszła zobaczyć to dzieło szczerego poety.

Pragnąc wytrzymać kalkulację budżetową, wiele teatrów zamieniło się bezwiednie w przedsiębiorstwa handlowe, które sprowadzają z całego świata wszystko najponętniejsze, co tam dla sceny wyprodukowano. Publiczność, wiecznie głodna tych sensacyj, traci tak bardzo zaufanie do sztuk oryginalnych, że nawet premiery sztuk polskich świecą w stolicy, dość często, pustkami. Dawniej, przed wojną, taki stosunek do twórców własnych istniał w dziedzinie muzyki, obecnie — objął i dramat.

W tych nastrojach publiczności odegrała dość niefortunną rolę nasza krytyka. Sprawozdawcy teatralni dzielą się u nas na dwie kategorie. Pierwszą — stanowią krytycy rzetelni, mający

dostateczny stopień wykształcenia, wrażliwości i znajomości przedmiotu, a ożywieni poczuciem odpowiedzialności za swój sąd. Ci są, niestety w bardzo znacznej mniejszości. Przeciwnie zaś typ drugi — typ krytyka-samozwańca, niedouczonego, byłego reportera lub pierwszego z brzegu dyletanta, który »lubi« teatr, więc chętnie będzie »rznął«. Kieruje nim tępa wiara, że im mocniejsze »rżnięcie«, tem większy zyskuje autorytet, tem bardziej »boją się« go wszyscy: autor, reżyser, aktor i dyrektor. Tacy panowie, na premierę utworu oryginalnego wybierają się, jak na walną batalię, jak na polowanie na dzikie zwierzęta. Ich stanowisko zasadnicze wynika ze snobizmu prowincjonalnego, który każe rozczulać się nad pierwszą lepszą niedorzecznością cudzoziemską, a jednocześnie — nie dowierzać autorowi oryginalnemu, którego się przecież zna z widzenia, którego się spotyka na ulicy lub w restauracji. W głowie takiego krytyka nie może się pomieścić przeświadczenie, ażeby Polak zdolny był napisać sztukę tak dobrą, jak to czyni Francuz; zawsze to będzie, jego zdaniem, »nie to... A już najgorzej, gdy autor polski stanie przed nim z utworem, który do intelektu krytyka nie trafi. Sztuka oryginalna wydaje mu się zorganizowaną zbrodnią publiczną: zbrodnią dyrektora teatru, który ośmielił się liczyć na inteligencję i dobrą wolę krytyka; zbrodnią autora, który nie umie »zrobić« sztuki po francusku; wreszcie — zbrodnią aktorów, że w takiej sztuce pracują wedle sił i możliwości. Wobec współczesnego pisarza polskiego, taki pan zachowuje się tak, jakby był współtwórcą wszystkich »światowych« sztuk francuskich, które go olśniewają. Chce insynuować jakieś tajemnicze porozumienie z tym cudzoziemcem, który jego — polskiego dyletanta — wybrał na swego rzeczownika. I znajduje w tem jeszcze jeden pretekst do podkreślenia własnej wyższości wobec autora oryginalnego. Gdy mu zwrócisz uwagę, że takimi radami niszczy rozwój teatru polskiego, błysnie górnym frazesem o konieczności tępienia rodzimej grafomanii. Znamy dobrze ten frazes buńczuczny: rzucono go na scenę nawet autorowi »Miłosierdzia« i »Strasznych dzieci«.

A spróbujcie dogodzić mu wystawieniem dzieła lub arcydzieła, o które sam się dopomina przy każdej sposobności, bo mu to dodaje (w jego mniemaniu) powagi i dostojności. Znam takiego krytyka, który się publicznie domagał, aby teatry subwencjonowane grywały tylko Słowackiego i Fredrę, co miało być dobrem świadectwem jego wyrobienia kulturalnego; gdy zaś podano mu z pietyzmem przygotowane dzieło Słowackiego, odsądził od czci i wiary zarówno reżysera, jak dyrektora. Bo taki pan potrzęsa chętnie ideałem wykonania, którego nigdzie i nigdy nie widział; mówi o wzorze, którego sprawdzianu nie ma ani w sobie, ani poza sobą. Ciągłość polskiej kultury

teatralnej leży w poczuciu każdego przeciętnego widza. Ale poczucie to można zniweczyć przez systematyczne odstręczanie od przeszłości, jak to bezwiednie czyni krytyk-dyletant.

Różnica pomiędzy dwoma typami krytyków występuje jeszcze jaskrawiej na prowincji, w naszych innych »stolicach«. Obok krytyka dobrej woli, który zadanie swe pojmuje poważnie i służy mu według sił, panoszy się tam dość często krytyk-napastnik, uzbrojony w pamflet lub paszkwil, czyhający na swą ofiarę — autora czy aktora, — »protegujący« tego lub tamtego, a przedewszystkiem terroryzujący dyrektora, o ile nie działa według planów jego zakulisowej polityki. Taki osobnik przywdziewa na siebie niekiedy tożę i udziela rad skutecznych : jakiej sztuki grać należy, kogo trzeba zaangażować, komu rolę powierzyć. Wyroki swe forsuje z nieprawdopodobną arogancją. Nie zająknie się nigdy w kłamstwie, chwytą bez skrupułów argumenty cudze, aby błysnąć wiedzą, nie zadrży, gdy go schwytają na gorącym uczynku, maltretuje i niszczy, zawsze z siebie zadowolony, bo zawsze ma możność »ostatniego słowa« w druku.

Krytyk, który rości sobie pretensje do sądzenia innych i urabiania smaku publiczności, musi jej okazać przedewszystkiem swą legitymację t. j. ujawniać wrodzony smak artystyczny, własną estetykę; dostateczny zasób kultury ogólnej, oraz znajomość przedmiotu, czyli całokształtu polskiej kultury teatralnej. Dopiero zasobny w takie środki, będzie w stanie zrozumieć konieczność rodzimego repertuaru w teatrach polskich. Pojmie wówczas, że dla kultury teatralnej nie ma najmniejszego znaczenia chronicznie negatywne stanowisko krytyka; że więcej znaczy wydobyć na jaśnie, zrozumienie i ocenienie jednego chociaż momentu twórczego w nowym utworze polskim, niż cały aparat popisowego »różnięcia«, na którym niejeden opiera swą sławę rzekomego znawcy przedmiotu. Dopiero krytyka, która bez schlebienia i względów ubocznych, otoczy polską twórczość oryginalną najczujniejszą opieką — będzie w stanie wydobyć naszą sprawę teatralną z błędnego koła dzisiejszego. Autor oryginalny milczy z obawy o sukces swego nowego utworu, gdy ten zmierzyć się ma ze sztukami wybranymi z literatury dramatycznej całego świata i panującymi na wszystkich naszych scenach; z drugiej strony zaś — teatry polskie o tyle tylko mają rację istnienia, o ile w najszerzej mierze uwzględniają twórczość oryginalną.



KONSTANTY SROKOWSKI.

## Dostojewski wobec współczesności.

Przeszło pół wieku czytają Europejczycy dzieła Dostojewskiego. Zdumieni, wstrząśnięci, nierzadko przerażeni, pozwalają duchom swoim wędrować po światach nieznanych, które ten twórca rosyjski odkrył, odtworzył i opisał. Mimo to nikomu jeszcze z tysiąca krytyków, komentatorów i esaiistów, którzy we wszystkich cywilizowanych językach zdążyli już o Dostojewskim całą bibliotekę napisać, nie udało się »załatwić« tego wypadku. Wracają do niego ciągle na nowo. Już trzecie z rzędu pokolenie cywilizowanych i myślących konsumentów literatury w Europie przeszukuje ten skarbiec dziwów i odsłoniętych tajemnic duszy ludzkiej i specjalnie rosyjskiej, które mają to do siebie, że im dokładniej są badane i analizowane, tem bardziej stają się nieprzeniknionymi...

Nie zdążono sklasyfikować Dostojewskiego ani ustawić w jednym z tych szeregów, z których układa się t. zw. »historja literatury«, nie udało się wcielić go do żadnego »kierunku« ani do żadnego kościoła literackiego. Realistyczny aż do wizjonerstwa nie jest jednak realistą. Wizjoner aż do głębokiego mistycyzmu nie jest jednak ani trochę mistykiem. Jest jasny i przezroczysty niby najstaranniej wyszlifowana i złożona wielokrotna soczewka jenajska. Powiększa i przybliża najsubtelniejsze i najzawilsze zjawiska świata duchowego tak, że patrząc przez jego dzieła, ma się wrażenie brania tych zjawisk w ręce, obmacywania ich i próbowania ich konsystencji. A mimo to jakże naprawdę dalekim pozostaje on z całym tym swoim światem, nieznanym i zrozumieniu niedostępnym.

W literaturze zarówno swojej rodzinnej jak światowej stoi sam jeden. Bez oczywistej niedorzeczności nie da się okleić żadną etykietą, pokryć żadnem nazwaniem. Ani przed nim ani po nim nie było nigdzie nic podobnego. Od nikogo nie pochodzi, nikogo nie spłodził. Jest bez zwyczajnej literackiej genealogji. Z żadnej szkoły nie wyszedł i żadnej nie założył. Jedyny zdaje się w literaturze wypadek całkowitej i niewątpliwej — *generationis spontanea*. Płonie w świecie duchowym niby słup wiecznego ognia. Rzuca dokoła dziwnie drgające światła i jeszcze dziwniej pełzające cienie. Od lat pięćdziesięciu najbystrzejsze i najgłębiej spoglądające oczy wpatrują się w to światło. Widzą wiele rzeczy niezwykłych, lecz ostatecznie znużone mróżą się i zamykają, wszystkiego ujrzeć nie zdoławszy. Stoi też nadal



samotny, dumny i wabiący tą swoją tajemnicą, którą dla lepszego jej ukrycia jakgdyby położył na otwartej i daleko przed siebie wyciągniętej dłoni...

W naturalnym porządku ludzkiego pojmowania od rzeczy najbliższych, najprostszych i najmniej istotnych, uznano w Dostojewskim najpierw niebywałego dotąd pisarza chorych t. zw. »nienormalnych« dusz, czyli po prostu warjatów. Od znakomitego w swym fachu psychiatry rosyjskiego Cziza poczynając, napisano szereg traktatów psychiatrycznych o bohaterach Dostojewskiego. Zrobiono nawet statystykę i przekonano się, że trzydzieści procent z nich reprezentuje wszystkie znane typy kliniczne psychiatrii nowoczesnej a nadto kilkanaście nieznanych. Kilka opisów »aury epileptycznej«, które dał Dostojewski, cieszą się mianem klasycznych, przytaczane w podręcznikach szkolnych.

Od czasów jednak tych najbardziej symplistycznych i trywialnych ujęć niebywałego zjawiska dokonany został już znaczny postęp. Jeszcze tylko w najbardziej zapadłej prowincji kulturalnej załatwia się problem Dostojewskiego stwierdzeniem, że sam ciężki epileptyk opisuje epileptyków i innych warjatów. W części wietrzonych i zamiatanych okręgach kulturalnych zrozumiano już dawno, że bezprzykładna plastyka i intuicja przeróżnych stanów psychicznych to tylko przedziwne narzędzie czy metoda, którą postuguje się twórczość Dostojewskiego do innych, jakże bardzo odległych, śmiałych, światoburczych a równocześnie jakże dla europejskiego umysłu niezrozumiałych celów.

Od czasu, kiedy Suworow na czele swoich kozaków przeszedł Alpy i w pewien skwarny dzień w rozpiętej rubaszce na piersiach, w kudłatej papasze na głowie, z nahażem w rękę jechał na małym koniku kozackim ulicami słonecznego Medyolanu, odprowadzając wśród zdumionych i przerażonych synów Italii swój wjazd triumfalny do stolicy Lombardji, Rosja ciąży nad Europą. Zdumione i przerażone oczy polityków, ekonomistów, socjologów, filozofów, poetów, literatów i wszelkiego rodzaju »kulturników« zwracają się ku tej równinie bezkresnej, która pachnąc kwasem kiszonych ogórków i diegiem, technie jednocześnie tajemnicą wielką i niezbadaną, tajemnicą motywów i zamierzeń, które lęgną się i formują w tej dziwnej i dziwacznej duszy zbiorowej rosyjskiej.

O »Sfinksie« rosyjskim pisze już każdy reporter dziennikarski. Sfinks rosyjskiego obwąchują oddawna zakatarzonemi nosami różne miernoty i impotence pisarskie. Oczywiście bez najmniejszego skutku. Niby ciężka chmura, brzemiennea w błyskawice i gromy nieznaney jeszcze i nieobliczalnej siły ciąży Rosja od lat stu nad Europą, zmieniając tylko kolor i kształt.

W czasie kongresu Wiedeńskiego, Europa widziała Rosję w wysmukłej i wytwornej postaci pięknego Aleksandra L. Patrzyła w jego szafirowe oczy. Zdumiewała się blaskami ewangelicznej dobroci i zimnego okrucieństwa, które skrzyły się w otchłani tych oczu. Miarkowała, że ma przed sobą jedyne jeszcze wówczas republikanina rosyjskiego a zarazem ucznia i przyjaciela strasznego Arakcejewy w jednej osobie, i nic nie rozumiała. Nie mniej zrobiła sobie przymierze, nazwała je »świętem« i oswojona z nierozwiązaną zagadką, zaufała Rosji tak, jak można ufać tylko temu, czego się zupełnie nie zna i nie rozumie... Wiedziano, że Napoleon znalazł

zbugę w Rosji, że naród rosyjski spalił mu swą stolicę przed nosem, że żołnierz rosyjski nawet w najgęstszym ogniu granatów i szrapneli utrzymywał nakazany mu szyk linearny, że spokojnie ciągle na nowo ustawiał się na trupach swych towarzyszy, że, jak powiedział sam Napoleon, nie wystarczyło go zabić, potrzeba go było jeszcze trącić, aby upadł. Wiedzano, że ta Rosja obeszła wszystkie niemal stolice europejskie, Paryża nie omijając. Ale nie wiedzano, po co cała ta fatyga, bo Rosja im tego nie powiedziała, a sami odgadnąć nie umieli. Lecz za to było bardziej ufali.

W trzydzieści lat potem Rosja zarekomendowała się Europie jako jej żandarm generalny. Odprawująca swoją wiosnę demokracja europejska zmartwiła się tem bardzo i oburzyła, ale bez skutku. Żandarm zrobił swoje. Podtrzymywał już wówczas mocno chwiejące się trony. Położył mocną tamę strumieniom wolności, które zaczęły się były rozlewać po Europie.

Z kolei nowa fala zdumienia i podziwu. Kim jest i czego chce ten olbrzym, że tak brutalnie, z takim poczuciem nie tylko siły lecz przemocy miesza się do spraw, które go nic a nic obchodzić nie powinny. Zamiast odpowiedzi na te pytania, znaleziono u olbrzyma słynne »gliniane nogi« i znowu uspokojono się. Daleko dojsć ani wysoko skoczyć na tych nogach nie potrafi, a wielki jest, mocny i niewyliczalnie bogaty, więc można z niego pożytek niejaki wyciągnąć.

Pierwsza zrobiła to odkrycie francuska republika mieszczańska i związała się przyjaźnią ze Sfinksem. Zapłonęła ta przyjaźń niezmiernie gorąco. Nie brakowało w niej nic, oprócz zrozumienia. To jest, Rosja doskonale rozumiała Francję, lecz filister francuski nic a nic nie rozumiał w Rosji. Oczywiście tem bardziej jej ufał. Zaufanie to okazało się zaraźliwem. Uległo mu z kolei nawet wytrawne, doświadczone i ciężko myślące mieszczaństwo angielskie, aż wreszcie stał się dziw, że występujące do ostatniej wielkiej walki o wolność demokracje zachodnie, postawiły jako na najgłówniejszą kartę w tym krwawym hazardzie na... Rosję samodzięrcy Mikołaja II., którym kierował koniokrad syberyjski, spryciarz i spekulant chłopski i prorok »natchniony« w jednej osobie — Rasputin. Naiwny, ubogi duchem mieszczech demokratyczny bał się Rosji, nienawidził jej, pogardał nią, a jednocześnie ufał jej głupocie. wyobrażając sobie, że znalazł w niej najbliższą, najtańszą i najwydatniejszą jatkę mięsa armatniego. Kiedy rząd francuski uciekał z Paryża, kiedy wódz angielski odczuł tak nieprzepartą tęsknotę »do swoich podstaw«, że żelazny Kitchener musiał w burzliwą noc na torpedowcu jechać na gwałt do Francji, aby mu dodać odwagi i odwieść od fatalnych zamiarów, jedyną siłą, która nie dała złamać się duchowi wojennemu demokracji zachodniej, była wiara w nieprzemozony »walec parowy« rosyjski. Znowu nie miano wyobrażenia o tem, jak naprawdę skonstruowany jest ten walec, ani jakie poruszają nim pary, ale dlatego właśnie ufano mu tem bardziej.

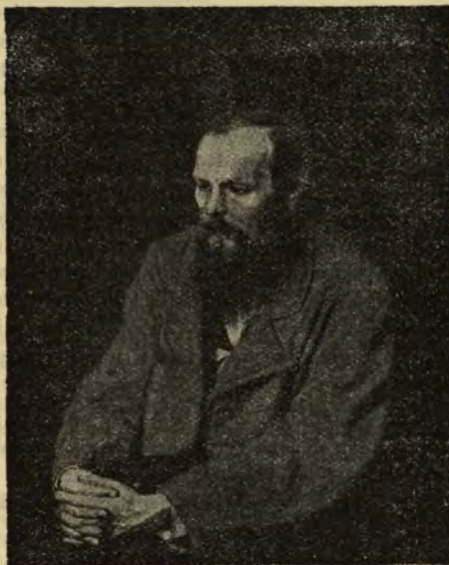
Lecz pewnego dnia Sfinksiemu rosyjskiemu podobało się nagle wywrócić koziołka i odsłonić takie oblicze, którego dotąd Europie nie pokazywał. Z poza niebieskich, marzycielskich i tajemniczych oczu Romanowów spojrzęła na Europę nie mniej tajemnicze, lecz jakże strasznie czerwone oczy Lenina. Ta wielka i ciężka chmura rosyjska, która od wieku ciążyła nad Europą, z najczarniejszej stała się nagle najczervenszą. Mieszczaństwo europejskie, znajdujące się w okresie, w którym samo najskwapliwiej obstawia się żandarmami własnego chowu usilnego, z przerażeniem ujrzało nagle w tem miejscu, w którym stał dotąd potężny żandarm rosyjski, postać inną równie wielką, jak ogarnięta szałem zniszczenia skacze jak opętana, tratuje własną ziemię i wywija nad Europą zagwią rewolucji socjalnej tak płonąca, jak nigdy jeszcze żadna nie płonąca.

Mimo tej nagłej, zgoła kinematograficznej przemiany w stosunku Europy do Rosji nic się w gruncie rzeczy nie zmieniło. Zmieniły się tylko role. Na miejsce tych, którzy ufali i wierzyli w Rosję carską wczoraj, przyszli

natychmiast ci, którzy ufają i wierzą Rosji Lenina dzisiaj. Istota stosunku pozostała ta sama. Jest to odmiana nieśmiertelnego tertulianowskiego *credo quia absurdum* — ufnosć niewiedzy i niezrozumienia.

Europa i Rosja — teza i antyteza stoją dalej jak stały w pełnym zimnych dreszczów strachu i gorączki oczekiwaniu — syntezy, tajemniczej, nieznaney, nieprzeczuwanej, lecz przez wszystkie instynkty jako nieuchronna konieczność odczutej syntezy jutra.

Ileokroć w biegu wypadków Rosja narzucała Europie swoją zagadkę ze szczególną natarczywością, podnosiły się fale zainteresowania konsystencją i zawartością tej chmury rosyjskiej, wiszącej niezmiennie i złowieszczo na wschodnim wycinku horyzontu europejskiego. I pochłonawszy



Fjodor Dostojewski.

już stoły zestawień statystycznych, oplukawszy biblioteki historyj, pamiętników, raportów i różnych samorodnych naiwnych mędrkowań, fala ta niezmiennie wznosiła się do Dostojewskiego jako do najwyższego dzierżyciela i maga tajemnicy rosyjskiej. W »Zbrodni i karze«, w »Braciach Karamazowych«, w »Biesach«, »Idjocie« i we wszystkich innych dziełach i arcydziełach Dostojewskiego najsilniejsze i najsztudniej sze umysły europejskie szukały odpowiedzi, której nie mogła im dać ani statystyka ani historia ani najbardziej wyczerpująca geografia, na pytanie, czym jest i czym będzie Rosja ?

Tu w otchłaniach dzieł tego realisty i wizjonera, tego męczennika i nętarza, pełnego najniższej pokory i unizienia i tego równocześnie magnata

i mocarza, wobec dumy i pychy którego błędnie najpośliszszą fuina europejskiego feodała, szuka się od pół wieku i szuka co raz na nowo odpowiedzi na te zagadki, które raz po raz, niestrudzenie i jakgdyby od niechcienia stawia Rosja Europie. I kierunek tych poszukiwań jest niewątpliwie trafny.

Wśród t. zw. »narodowych« pisarzy, jakich zapisała w swoich rejestrach literatura światowa, Dostojewski jest takim narodowym pisarzem w najgłębszym i najistotniejszym znaczeniu tego wyrazu. Jest on bowiem narodowym nie tylko z języka, nie tylko tematu i kolorytu swoich dzieł, nie tylko z sentymentów i afektów, które rozdziela między swoje postacie z narodową niesprawiedliwością i uprzedzeniem, lecz przedewszystkiem z tem, u żadnego innego pisarza nie widzianem zżyciem się z tem, co należałoby nazwać »podświadomem« w zbiorowej psychice narodu, z jej najgłębszemi i nikomu poza tym jednym człowiekiem niedostępnymi tajemnicami, z jej najbardziej ukrytymi i najsilniejszymi źródłami, do których jego tylko jednego doprowadzał tajemniczy instykt.

Tę wszechrosyjskość i prarosyjskość Dostojewskiego uznała przedewszystkiem sama i to cała bez wyjątku Rosja. Z Tołstojem nie znał się Dostojewski. Nie widzieli się nawet wzajemnie ani razu w życiu. A mimo to po śmierci Dostojewskiego Tołstoj pisał do Strachowa: »Jakże pragnąłbym umieć wypowiedzieć to, co czuję o Dostojewskim... Nigdy tego człowieka nie widziałem, nigdy z nim żadnych stosunków nie miałem. A nagle, kiedy umarł, zrozumiałem, że był to najbliższy, najdroższy i najbardziej potrzebny mi człowiek... Wszystko, co robił, było takie, że im więcej robił, tem było mi lepiej. Aż naraz czytam – umarł. Podpora jakaś nagle odskoczyła odemnie...«.

Wśród sinawej mgły petersburskiego mrozu w dniu 31 stycznia 1881 roku, między rogami Jamskiej i Kuźnicznej zaułka a położoną na końcu Newskiego Ławrą Aleksandra Newskiego, rozciągnęła się pierwsza za czasów carskich demonstracja ludowa. Nikt jej nie zwoływał i nie ustawił, nikt jej hasła nie dawał. Zrobiła się sama. Ze wszystkich stron napłynęły dziesiątki tysięcy ludzi, przeważnie biednych i marnie odzianych. Nad odsłoniętymi głowami wielokroć stotysięcznego tłumu zachybotały chorągwie. Z tysięcy ust popłynęły dźwięki pieśni o wiecznej pamięci, nasycając mroźną mgłą akordami przejmującej i ponurej harmonji. To pogrzeb Dostojewskiego. Te nieprzejrzone, przez nikogo nie wołane tłumy odprowadzają na wieczny odpoczynek ciało, z którego uleciał ich własny duch... Podobnie jak genialny Tołstoj potęgą swego ducha, tak te tłumy siłą swego niezastąpionego instyktu czują, że był między niemi ktoś jedyny, ktoś niezastąpiony, który oto odchodzi, wiele tajemnic wszelkich odsłoniwszy, lecz największą i najważniejszą z sobą do grobu zabierając.

Lecz może to znowu w Rosji tylko chowają tak pisarza, którego prze-czuwają i odczuwają więcej niż rozumieją i uznają. Gdzieindziej dzwonią przy takich okazjach, trąbią, strzelają, kadzą i gadają, przedewszystkiem gadają, pławiąc się w pysze własnego krasomówstwa. Tutaj płaczą, płaczą

rzewnie, na prawdę i w milczeniu, wstydliwie łyż własne połykając. Po raz drugi wyjdzie płacząca i marznąca Rosja już nie w Petersburgu lecz w Moskwie, aby pożegnać najskrajniejsze przeciwieństwo a zarazem najbliższe w głębiach duszy pokrewieństwo Dostojewskiego — Włodzimierza Iljicza Lenina...

Niewidzianą, bezprzykładną i niepojętą jest potęga, z którą duch twórczy wyrwa się w Dostojewskim na wolność, aby tajemnice swoje odsłaniać. Czyż jest w literaturze całego świata twórca, którego twórczości los straszliwy kładłby tak straszne i tak niebywałe zapory jak właśnie Dostojewskiemu! A jednak pokonuje je wszystkie, nie ugina się pod najsroźszymi ciociami tego losu, lecz tworzy, jakgdyby działała w nim wola wyższa, nieznająca ani sprzeciwu ani przeszkód.

\* \* \*

Syn biednego lekarza wojskowego w Moskwie Fiodor Michajłowicz, lubi w dzieciństwie dwie rzeczy — grać w karty i czytać książki. W kartach los poprawia — fałszerstwami, w książkach niedobory treści pracą własnej myśli i fantazji. Dwa bez śladu zaginione jego dramaty »Borys Godunow« i... »Marja Stuart« zawarły ekstrakt dziecinnych i młodzieńczych wysiłków tej wulkanicznej głowy.

Kiedy w 21 roku życia wychodzi z wojskowej szkoły inżynierji z rangą chorążego, wynajmuje mieszkanie z ośmiu ogromnych pokoi w Petersburgu, stawia w niem nędzne łóżko i nie inny stół, resztę zaś ogromnej przestrzeni mieszkalnej zostawia pustką smutną i nieopalaną, aby było poczem chodzić i biegać, kiedy głowa zacznie snuć niestrudzone myśli, a duszą zatapiać się w wizjach. Tak pisze pierwszą swą powieść »Biednych ludzi«. Napisał, zaniósł do redakcji *Otliczestwiennych Zapisek* pod sąd wszechmocnego wówczas jurora literatury, Bielińskiego i czeka w twodze i zwąt pieniu, które u niego wypełniają zawsze przerwy między jedną erupcją ducha twórczego a drugą. »Jeżeli nie uda mi się wydrukować tej powieści, to prawdopodobnie powieszę się« — pisze w tym czasie do brata.

Lecz oto pewnej nocy, o godzinie czwartej nad ranem stuka ktoś gwałtownie do drzwi Dostojewskiego. Wzruszeni, że łzami w oczach wpadają do pustych i zimnych pokoi Niekrasow i Grigorowicz z wieścią, że właśnie razem z Bielińskim skończyli czytać jego manuskrypt i oto przybiegają, aby się go zapytać: »czy wie, czy przeczuwa, że napisał arcydzieło«. Jednym skokiem tedy znalazł się w siodle na wysokim koniu literatury. I cwałował odtąd niestrudzenie. Powieści i opowiadania sypią się jedna za drugą. Charakterystyczne, uderzające, lecz jakże jeszcze odległe od tego, co głowa ta zrodzi w przyszości. Widocznie nie stoi jeszcze pod właściwym ciśnieniem. Lecz oto i to ciśnienie przychodzi.

Dnia 23 kwietnia 1849 roku Dostojewskiego aresztują pod zarzutem należenia do spisku Petraszewskiego. Ośm miesięcy śledztwa i więzienia w kazamatach Piotropawłowskiej twierdzy, w ciągu których pisze dwie powieści. A potem wyrok śmierci przez powieszenie.

Wczesny styczniowy poranek r. 1850 tak samo mroźny jak w dzień jego pogrzebu. Na placu Siemionowskim szafot z wielką szubienicą. Z długiej poprzecznej jej belki zwisa siedm sznurów z pętlicami, a pod każdym sznurem stoi skazaniec ze związanymi rękami w śmiertelnej koszuli. Drugi w tym rzędzie stoi Dostojewski. Nie modli się, nie płacze, lecz jasnymi oczyma spoglądając na majaczące w dali kopuły Wwiedieńskiego soboru, opowiada sąsiadowi i współtowarzyszowi mającej się za chwilę rozpocząć kaźni Mombelemu temat do... nowej powieści. Odczytano już długi wyrok. Kaci przystąpili do zakładania pętlic na szyje skazanych. Gdy w tem

z mgły porannej wyłania się oficer na spienionym koniu. To gwardzista Mikołaja I. przywozi ułaskawienie. Cztery lata ciężkich robót w katordze nad Irtyszem, a potem osiedlenie na Syberji — oto najświeższy los Dostojewskiego.

Prasa hydrauliczna życia zaczyna już na dobre cisnąć tego wątego, chorowitego człowieka. Lecz cóż wyciska? Na wyjeździe do katorgi, zegnając się z Milukowem, powiada: »I w katordze przecie nie zwierzęta lecz ludzie, być bardzo może, że lepsi i dostojniejsi odemnie... Przeżyłem w ostatnim czasie dość, przeżyję jeszcze więcej. Pisać będzie o czem...«.

Cztery lata w katordze nad Irtyszem dzwoni kajdanami, tłucze alabaster, obraca koło młyńskie, nosi cegły, ładuje drzewo na barki i żyje z mordercami i opryszkami, on jeden »polityczny« i oświecony między nimi. Pod poduszką przechowuje jedyną książkę. Jest to Pismo święte, które po drodze na etapie w Tobolsku podarowały mu żony Dekabrystów.

Przeczytajcie »Zapiski z martwego domu«, aby wiedzieć, co ten człowiek z tej niezwykłej akademii literackiej wyniósł i czego się w niej nauczył, aby zrozumieć, dlaczego mógł pisać do Majkowa w roku 1856, że »do tego stopnia czuje się jednością ze wszystkim, co rosyjskie, że nie przerazili go nawet katorżnicy, boć wszak to rosyjski lud i jego współbracia w nieszczęściu«.

Sześć dalszych lat posiedlenia na Syberji, czternaście lat pobytu w prowincjonalnych miastach Rosji europejskiej, z zakazem przebywania w stolicach, brak jakiegokolwiek styczności z ludźmi wyższego typu, brak całkowity t. zw. »atmosfery«, na który wszelka impotencja pisarska tak bardzo zwykła się uskarżać, a w tem wszystkim nędza osobista, zupełnie beznadziejna. Długi własne i przedwześnie zmarłego brata, wypędzają go za granicę. Píše nerwowo, nocami, bez wytchnienia, bez radości i dumy twórcy, aby wydrzeć od wydawców sto czy dwieście rubli na życie. Sprzedaje własny surdut i suknię ostatnią żony, leżącej właśnie w połogu. Aby przy rulocie w Baden-Baden wyrwać się z szponów nielitościwego losu. Przegrywa, płacze, przyrzeka przy łóżku żony poprawę i wyrwawszy skądś jednego czy dwa talary, gra dalej... Znów naturalnie bez skutku.

Prasa hydrauliczna nie folguje lecz ciśnie, ciśnie coraz niemiłosierniej. Wśród nędzy ataki epilepsji, które tego wątego człowieka rzucają coraz częściej na ziemię, a potem dniami całemi trzymają bezsilnego i rozbitego w łóżku. Przed nim na drodze życia ani jednego listka, ani jednego kwiatka, ani jednego promienia światła. Same tylko kamienie, kolce, błoto i ciemność. Pierwsza żona zdradza go w bezecny sposób. Ukochana później druga kobieta, przerażona otchłaniami tej natury, ucieka do Paryża przed jego ponurą namiętnością. A dla dopełnienia obrazu jeszcze jeden szczegół — oto rząd carski, w wyrafinowanym okrucieństwie dla słabego i bezsilnego człowieka i przekonanego swego chwalczy, odbiera mu nawet sławę literacką. Nie wolno mu ogłaszać utworów swoich inaczej, jak tylko... bezimiennie. Cała Rosya przejmuje się już wstrząsającym wrażeniem dziejów Raskolnikowa, cała drży, czytając »Braci Karamazowych«, a autor tych arcytworów pozostaje bezimiennym. Tylko garść wtajemniczonych zna jego nazwisko, którego nawet w najdrobniejszej wzmiance bibliograficznej przez lat dwadzieścia wymienić w druku nie wolno...

I pomyśleć, że jedyny utwór poetyczny, który napisał Dostojewski, był to wiersz, zresztą wcale nieudolny, na cześć Aleksandra II, że o Mikołaju I. mówił zawsze ze czcią i miłością... Na rok przed śmiercią, kiedy mieszkał już w Petersburgu uznany i sławiony, poszedł raz na bal, zaproszony przez młodzież jednego z wyższych zakładów naukowych. Na sali balowej otoczyła go młodzież ciasnym kołem, prosząc, aby im mówił o Chrystusie. Słuchaj Europejczyku: bal, muzyka, młodzież, damy, wino, Dostojewski i mowa o Chrystusie, której wśród dźwięków walca czy

kontredansa, chciwie słuca wielkie grono młodych i starych. Dostojewski mówi im o Chrystusie, o grzechu i odkupieniu, o pokorze i ofierze, o carze, którego kocha za męczarnie, jakie mu zadał i o tym »najmilszym chorym«, którym jest lud rosyjski. »Nadejdzie czas — mówił wtedy Dostojewski — a wszystkie te choroby wyjdą z chorego, opuszczą go wszystkie miazmaty, cały gnój i paskudztwo, które od wieków zbierało się na jego skórze, opadnie i naród uzdrowiony usiądzie u stóp Chrystusa...

\* \* \*

Takim w życiu swem był człowiek, do którego zwraca się Europa po rozwiązanie trapiących ją zagadek, jakie jej Rosja kolejno zadaje. I Europa czyni słusznie, właśnie w dziełach Dostojewskiego szukając ich rozwiązania. W tych dziełach bowiem zawarł się najczystszy i najsilniejszy ekstrakt rosyjskości, w nich duch Rosyi przemawia najdobitniej i najwyraźniej. Najwyraźniej, ale to wcale nie znaczy, że wyraźnie, że byle kto, rozwalwszy się z tomem Dostojewskiego na kanapie, w ciągu godziny lub dwóch dowie się na pewno, czym Rosya była, czym jest i czym będzie dla siebie, dla Europy i dla świata. Tak prosto nie przedstawia się ta sprawa. Jeżeli bowiem Rosya jest Sfinksem, to uśmiechem, który zawisł na ustach tego Sfinksa, są właśnie dzieła Dostojewskiego. Uśmiech ten widzi każdy. Lecz kto go rozumie? Dostojewski tajemnicą nie handluje. Nie ukrywa jej, lecz przeciwnie, wszystkimi siłami odsłania. W jego dziełach, zarówno jak w szkicach publicystycznych, wypowiedzeń mnóstwo jasnych, dobitnych, twardych. Lecz od szablonów myśli europejskiej odbiegają one tak niesłychanie daleko, że Europejczyk nie wierzy, z uśmiechem pobłażliwym odrzuca przedewszystkiem to właśnie, co Dostojewski z najgłębszem przekonaniem jako swoją prawdę podaje i pisze.

I staje się rzecz dziwna: Europejczyk, trapiiony zagadką Rosyi, z nabożeństwem i nadzieją bierze książkę Dostojewskiego do ręki, jedną, drugą, dziesiątą. Czyta skupiony i przejęty, wiele nie rozumie, wiele przyjmuje, lecz gdy dojdzie do odkryć najistotniejszych, w których ze stronic dzieł Dostojewskiego mówi najprawdziwsza i najistotniejsza Rosya, odrzuca je, jako niemożliwe do akceptowania przez jego europejski umysł. Pochodzi to nie tylko stąd, że odkrycia te i twierdzenia są same przez się zbyt niespodziewane dla Europejczyka, lecz przedewszystkiem stąd, że w twierdzeniach tych wypowiada się duma czy pycha Rosyi taka, iż duma i pycha Europy żadną miarą uznać tego, ani pogodzić się z tem nie może. Konfliktem tych dwóch dum kończy się, przynajmniej dotąd kończyło się zawsze wszelkie głębsze obcowanie Europejczyka z Rosyą i Dostojewskim. Po wzajemnej spowiedzi, nikt nikomu rozgrzeszenia nie dawał. Jest to jednak w gruncie rzeczy tylko szczególny przypadek tego konfliktu, jaki od wieków istnieje między zachodem a wschodem, między dumną ze swej materialnej siły, naukowej zręczności, a przedewszystkiem zaś historycznych sukcesów Europą, a starym, milczącym i wiedzącym Wschodem. Rosya zaś jest integralną częścią nie Europy, lecz Wschodu.

\* \* \*

Psychologia tego konfliktu, którym kończy się z reguły każda próba ściślejszego zżycia się umysłu europejskiego z Rosyą i Dostojewskim jako jej wykładnikiem, wyraża się między innymi w tem, że zainteresowanie dziełami Dostojewskiego w Europie wykazuje mocno łamaną linię krzywą. Gwałtownie wznosi się i nie mniej gwałtownie opada, jak gdyby pod wpływem rozczarowania, które jest wynikiem tych konfliktów.

Obecnie Europa znowu nawraca do Dostojewskiego. Czerwona bowiem Rosya Leninów, Trockich i Stalinów zadała Europie jeszcze bardziej męczącą zagadkę, niż Rosya wszystkich Aleksandrów i Mikołajów, razem wziętych. Ta jaskrawie czerwona a nieprzenikliwa mgła, którą spowiła się dzisiejsza Rosya, budzi w Europie grozę i niechęć u jednych, zapały i nieokreślone nadzieje u drugich. Nikogo obojętnym i zimnym nie zostawia. Każdy chce ją przeniknąć. Więc najinteligentniejsi, najgłębsi i najkulturalniejsi wracają znowu do najgłębszego i najmędrszego Rosyanina, do Dostojewskiego po odpowiedź — skąd podnosi się opar tej czerwonej mgły, co się kryje poza nią?

Nielicznym jasny i śmiało analizujący rozum, wszystkim instykt mówi, że tym razem wpływ Rosyi na Europę będzie większy, niż był kiedykolwiek dotychczas. Więc wczytują się znowu w dzieła Dostojewskiego, rozpisują się o nim, jak kogo stać, mądrze i naiwnie, aby od tego, jak go nazwał Miereżkowski — »jasnowidza duszy« dowiedzieć się, czym jest indywidualna i zbiorowa dusza rosyjska, skąd czerpie swoje siły, do czego chce ich użyć?

I rzeczywiście ani w psychologii rewolucji bolszewickiej zorientować się, ani jej siły wewnętrznej ocenić niepodobna bez bardzo szczególnej znajomości Dostojewskiego. Nic nie znaczy, że właśnie bolszewicy dzieła jego niemal w całości na indeksie swoim postawili, jednych tylko »Braci Karamazowych« do bibliotek szkolnych dopuszczając. Bolszewicy dzisiejsi znajdują się jeszcze ciągle w okresie bojowania o zagadnienia elementarne. Takiemu okresowi odpowiada też odpowiednio uproszczony i zubożony sposób myślenia. Jest to naiwność wszystkich bojowników, która, kto wie, czy nie stanowi głównego źródła ich siły i odwagi. Rosya bolszewicka czy pobolszewicka wróci do Dostojewskiego prędzej czy później tak spontanicznie i instyktownie, jak zebrała się ongi przy jego trumnie.

Dzieła Dostojewskiego są jak dziwny przyrząd optyczny, który jest jednocześnie lunetą i mikroskopem. Tylko przy pomocy tego przyrządu można widzieć najgłębsze korzenie psychologii bolszewickiej w ich najsubtelniejszych rozgałęzieniach. Tylko patrząc wewnątrz, można dojrzeć te perspektywy, które przewrót bolszewicki otworzył. I nie dlatego, że w »Besach« dał Dostojewski wizyonerski obraz psychologiczny kilku rosyjskich typów rewolucyjnych. »Biesów« pisał Dostojewski tylko pod wrażeniem spisku i procesu Nieczajewców. Zapytany przez przyjaciela, skąd wziął modele do tych obrazów, odpowiedział, że... z siebie. W »Biesach« wreszcie Dostojewski daje tylko negatyw rewolucjonizmu rosyjskiego, maluje jego antykonstruktywność. Elementy pozytywnego obrazu



tego rewolucjonizmu rozrzucone są we wszystkich dziełach Dostojewskiego, przedewszystkiem zaś w jego publicystyce. Z refleksyj tych, możnaby bez większego trudu zebrać jeden lub nawet dwa spore tomy. Nie obrazowo i metaforycznie, ale prosto *in oratione recta* wypowiada on swoje poglądy, które im jaśniej wyłożone, tem trudniej dla umysłu europejskiego zrozumiałe. Nie w logice tu bowiem rzecz, lecz w psychologii. Nagość tych zuchwałych twierdzeń razi, duma ich odpycha drugą dumę...

Czy dzisiejszy zwycięski zarówno jak zwyciężony Europejczyk reaguje na te twierdzenia tak samo, jak to czynił lat temu kilkanaście przed swoją krwawą kompromitacją, trudno wiedzieć. To jednak pewne, że ciemność tej jasności pociąga go znowu ku sobie, z siłą większą nawet, niż kiedykolwiek dotychczas.

\* \* \*

W Polsce nie znalazł Dostojewski dotąd szerszego i wdzięczniejszego audytorjum. Reprezentuje go kilkanaście przeważnie nikczemnych przekładów i kilka drobnych rozprawek literackich, o małym ciężarze gatunkowym. Dostojewski — męczennik, myśliciel i wizjoner, nie nadaje się do propagandy. Nie był też nigdy i nie będzie przedmiotem mody. Przychodzi tylko na wołanie szczególnych dusz, o ile znajdują się w szczególnem położeniu. Dostojewski daje nastrój i wymaga nastroju. Wogóle przy całej swojej jasności nie daje nic za darmo. Dlatego w szerokiem znaczeniu tego słowa, nie będzie nigdy popularnym.

Nie mniej wolniejszym duchom, o ile kryją się jeszcze po różnych zakątkach Polski, nie zaszkodziłoby nawiązanie z Dostojewskim ściślejszej komunikacji. Jeżeli już koniecznie ktoś tego potrzebuje, to mogłyby przemawiać za tem także niektóre względy utilitarne. Lubimy przedstawiać się w Europie jako mimowolni znawcy Rosyi i jako naturalni niejako pośrednicy między nią a Zachodem. Wprawdzie myśli się przy tem głównie o handlu bawełną, winem i kawiozem, ale zdaje się, że pośrednictwo to także i w tej dziedzinie nie przedstawia się lepiej, niż w dziedzinie problematyki duchowej.

Wystawiając sceniczną przeróbkę »Idyoty«, Teatr Słowackiego może mimowoli rzuca drobny kamyczek w stojącą wodę potęgującej się u nas apatyi umysłowej. Wprawdzie w scenicznej przeróbce nie mieści się ta wielka, autobiograficzna powieść Dostojewskiego, wprawdzie w tej powieści tylko w najdrobniejszej stosunkowo części zawiera się istota twórczości Dostojewskiego, ale ostatecznie można zacząć także i od tego, aby otworzyć sobie kiedyś jakąś perspektywę w głąb tego świata rosyjskiego, który jednocześnie tak nam jest i bliski i daleki, a w którym przygotowują się i dojrzewają różne dziwne — bardzo dziwne rzeczy.

## Gorkij, Shaw, Dostojewskij i — Cervantes.

Kilka wspomnień i jedna refleksja.

## I.

Dawno, dawno temu, w legendarnych czasach przedwojennych, jako młody student Uniwersytetu wiedeńskiego podziwiałem dramaty Maksyma Gorkiego »Na dnie«, w grze artystów berlińskiego *Kleines Theater*.

Drugie przedstawienie tego utworu przyszło mi oglądać w okolicznościach szczególnie dla mnie pamiętnych: w roku 1921 grała je w *peresylnoj tiurmie* (więzieniu etapowym) w Krasnojarsku trupa zorganizowana z pośród moich rosyjskich współwięźniów politycznych, skazanych na długie terminy robót przymusowych. Nie byli to bynajmniej sami amatorzy: centralną w sztuce rolę starego włóczęgi Łukasza, grał doświadczony zawodowy aktor, były reżyser teatru w Ufie. Ale oczywiście nie z tego tylko względu niezwykle to przedstawienie utkwiło mi w pamięci. Wszak byliśmy tam wszyscy »na dnie nędzy«, przedstawienie na scenie przytułku noclegowego nie wymagało więcej jak przeniesienia na tę scenę rzeczywistego urzędnika naszych więziennych izb, i aktorzy mogli przeważnie występować w tych łachmanach, w których na codzień chodzili. Co więcej: rolę barona, wspominającego w przytułku nędzarzy swe dawne świetne czasy i bogactwa, grał — i grał z potężnym realizmem głębokiego przeżycia osobistego — autentyczny książę Wołkowskij! Niektóre z osób, co występowały w tem przedstawieniu, rozstrzelano za mojego pobytu w Krasnojarsku, inne może jeszcze żyją...

Recenzując to przedstawienie w hektograficznej rosyjskiej gazecie obozowej, zastanowiłem się nad głęboką różnicą między niem a widzianem niegdyś przedstawieniem niemieckiem.

Porównanie wypadło na korzyść Rosjan.

Niemcy wzięli niezaprzeczoną tendencję socjalną Gorkiego ociężale i pedantycznie na serjo, tworząc pod nią prawdziwą otchłań metafizycznych fundamentów. W przeciwieństwie do tego Rosjanie zabarwili tę filozofję nędzy humorem, ironją, tą satyryczną nonszalancją duchową inteligenta rosyjskiego, której nawskróś niemoralnym — przyznaję — ale jakże nieskończenie ujmującym i suggestywnym wyrazem jest nieśmiertelne słowo — *nieszewo*.

A więc gdy naprzykład w sztuce stary brodiaga Łuka zapewnia konającą nędzarkę, że »po śmierci nic nie będzie«, w interpretacji Niemca słowa te zionęły całym straszliwym ogro-

mem niezbadanej nieskończoności; brzmiały prawie jak wielkie słowa Pascala: *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*. Na ustach Rosjanina zaś te słowa były przede wszystkim ukonieniem w tej prawdziwie ludzkiej formie, w jakiej słaby rozum zgębionej życiem istoty przyjąć je może, i aktor wymawiał je z dobrotliwym uśmiechem nad apodyktycznością ich treści, a bez apodyktyczności w tonie — ot tak, jak się mówi do dziecka: »Nie bój się, nic nie będzie...«.

Albo znowu, gdy biedna histeryczna dziewczyna upaja się opowiadaniem jakiejś rzekomej własnej historii miłosnej, której szczegóły najoczywiściej pochodzą z czytanych gorliwie »romansów zeszytowych«, słowa Łuki, łagodnie wstrzymującego współlokatorów od naigrzawania się nad biedaczką, w interpretacji niemieckiej dźwięczały przepastną zadumą nad tragizmem życia, w którym jedynym szczęściem jest złuda; zaś w ujęciu Rosjanina wypowiedziały właściwy mu ironiczny stosunek do wartości prawdy: »Cóż szkodzi, że sobie łże, kiedy ją ta iluzja uszczęśliwia; a kto się odważy powiedzieć, jaki tam w gruncie rzeczy naprawdę był ten młody człowiek...«.

Lub wreszcie, gdy policjant ze zdumieniem i urzędowem oburzeniem stwierdza, że zna każdego człowieka w swoim rewirze, a tego starego nie zna, Łuka odpowiada mu ze spokojnym cynizmem wółczykija: »bo twój rewir, ojczulku, nie jest całym światem«. I tu Niemiec filozofował tragicznie nad ograniczeniem bytu ludzkiego, nawet przyodzianego w symbole władzy, w Rosjaninie natomiast było coś z muzyckiego sprytu dialektycznego, który chłopca rosyjskiego czyni równie niepokonanym przeciwnikiem w dyspucie teologicznej jak w sporze prawnym. Przypominała się dyskusja o niemoralności brania procentu w »Potędze ciemnoty« Tołstoja.

## II.

W czerwcu roku bieżącego zachwyciałem się w Londynie »Dziewicą Orleańską« Bernarda Shaw — *Saint Joan* — we wzniosłej i szlachetnej grze największej dziś deklamatorki tragicznej na scenie angielskiej, Sybilli Thorndike.

Dramat Bernarda Shaw, jest nawskróś poważnym hołdem dla świętej. Niema w nim zwykłych u tego autora kpin z ideału bohaterstwa i tanich żartów nad wielkościami historycznymi. Ale z tem wszystkim w niejednym ustępie dźwięczy lekka ironja, jakby nad humorystyczną stroną sytuacji, stworzonej przez pojawienie się w realnym świecie takiej niepraktycznej, niedorzecznej, niemożliwej postaci jak święta. Ironją zabarwione jest zwycięstwo jej chłopskiej dialektyki religijnej nad szlachcicem, na którego zamku zjawia się prosto ze wsi w pierwszej odsonie; z ironją wykwintnego humanisty odnosi się do za-

gadnienia wódz angielski hrabia Warwick, uznając stracenie tej idealistki za przykrą »konieczność polityczną«; wreszcie ironiczmem w samej swej istocie jest stanowisko autora, gdy wysłał cały swój talent, by pokazać, że punkt widzenia sędziów Joanny, reprezentujących autorytet i tradycję dogmatyczną w przeciwieństwie do mistycznego indywidualizmu religijnego, był usprawiedliwiony, i że osądzając ją, byli w zupełnej zgodzie ze swem sumieniem.

Najwyraźniej jednak i zewnętrznie wypowiedział się o tej ironicznej stronie tematu Shaw w epilogu sztuki, który wielu krytyków potępiło jako niesmaczny. Wokoło ducha Joanny, zjawiającego się królowi we śnie po wielu latach, gromadzą się duchy i cienie innych osób z jej sprawą związanych. Znosi się na jej apoteozę, a jednak postawieni wobec ewentualności ponownego jej pojawienia się na ziemi, odstępują ją w przerażeniu nad taką perspektywą wszyscy — nawet ten czarno ubrany jegomość w cylindrze, co przyniósł z Rzymu świeżą wiadomość o jej kanonizacji. Ostatni — o szczycie ironji! — opuścić ją musi ten żołnierz angielski, co jej idącej na stos niegdyś podał krzyżyk z dwóch patyków, i za to ma raz na rok dzień urlopu z piekła, na które sobie zresztą zasłużył. Dwunasta bije i on się ulatnia, bo ma, jak mówi, a *pressing engagement*.

### III.

Jaki te wszystkie luźne reminiscencje mają związek z wielką powieścią Dostojewskiego »Idjota« i z wprowadzeniem na scenę krakowską jej wersji dramatycznej?

Po przeczytaniu »Idjoty« i osunięciu się w otchłań zapomnienia obfitości szczegółów jego bogatej w figury treści skryzlowało się we mnie wrażenie, że w założeniu nie jest to nic innego jak nasz stary przyjaciel Don Kiszot, wskrzeszony w nowoczesnej postaci i umieszczony w środowisku rosyjskiem, tak zresztą z wielu względów podobnem do hiszpańskiego.

Taksamo jak cervantesowy »rycerz o smutnej postaci«, tak i bohater Dostojewskiego chodzi po świecie, naiwnie czyniąc dobrze według nakazu swej instynktownie rycerskiej natury — no i nabijając sobie przytem nieskończoną ilość guzów.

Taksamo jak Cervantes, i Dostojewskij patrzy na swego bohatera — by użyć słów króla Klaudjusza z »Hamleta« — »jednym wesołem, jednym łzawem okiem«. Obaj Don Kiszoci, hiszpański i rosyjski, są jednakowo wzruszająco szlachetni i jednakowo śmiesznie niedorzeczni i niemożliwi w świecie takim, jakim jest. Czyż nie wyraża tego już sam ironiczny tytuł arcydzieła Dostojewskiego?

Ironja zatem — ten wielki składnik wielu z najznakomitszych dzieł myśli i sztuki — jest składnikiem i tego utworu. Wpro-

wadza ją doń nietylko podły świat zewnętrzny przez swój stosunek do bohaterstwa, ale tkwi ona w samej koncepcji. Jak w ludzi przeciętnych przenika coś ze świętości, którą promieniuje bohater, tak znowuż w pojęciu autora o bohaterze jest coś z ich drwiącego sądu o nim. Idjota..

»Idjota« jako człowiek święty jest taksamo niemożliwy w rzeczywistości życia społecznem, jak niemożliwą byłaby dzisiaj święta Joanna d'Arc, gdyby ponownie zjawiła się na ziemi.

To mojem zdaniem — przy całym uwielbieniu dla ideału świętości — chciał wyrazić Dostojewskij, i to według mego przekonania wyrażać powinna nastrojowa gra aktorska przy trudnym i ryzykownym eksperymencie ukazania nam »Idjoty« na deskach teatru. Taksamo jak nie był abstrakcyjnym filozofem ani namaszczonego prorokiem nasz krasnojarski Łuka w sztuce Gorkiego, tylko miał w sobie coś z żartu nad samym sobą, taksamo »Idjota« byłby bezduszną abstrakcją i nie wyrażałby w całej pełni potężnego tragizmu konfliktu między idealistą a rzeczywistością, gdyby w samej roli tego idealisty nie było czegoś z bolesnej ironji, z jaką na ten konflikt jako na wiekuiścę, wzniosłe śmieszną niedorzeczność życiową patrzy sam autor.

---

WITOLD WANDURSKI.

## Nowoczesny dramat niemiecki.

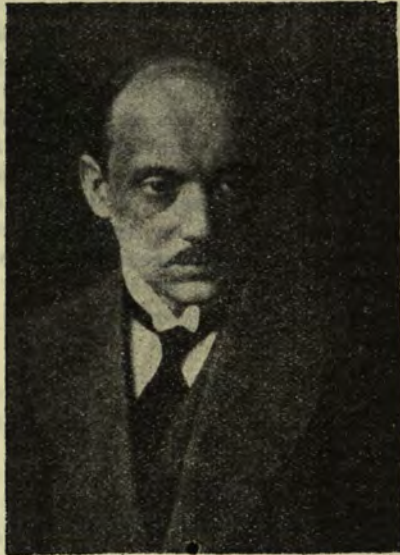
(Szkic informacyjny).

*J. Kaisera »Romans zeszytowy« (»Kolportage«) przekł. T. Świętka odegrano na naszej scenie 25 X b. r. Z innych autorów, których autor wspomina, znajdują się w naszym bieżącym planie repertuarowym: Wedekinda »Hidalla« i »So ist das Leben«, Hasenclewera »Antygoną« (przekł. Em. Zagadłowicza) i »Jenseits« (przekł. W. Horzycy).*

### Przełomy.

Nowoczesny dramat niemiecki ma głębokie podłoże socjologiczne. Niemcy przedwojenne a Niemcy dzisiejsze — to dwa różne światy. Mówić o Niemcach »wogóle«, jako o »narodzie«, o jakiejś jednolitej gromadzie — już dziś nie sposób. Zresztą, pojęcie »narodu«, jako jedni państwo — z punktu widzenia socjologii — jest fikcją i można omawiać konkretnie tylko zjawiska w pewnych kompleksach narodowościowych (plemiennych), zróżniczkowanych klasowo, stanowo i politycznie, a objętych w całości obręczami organizacji państwowej. W miarę, jak rozluźniają się te obręcze — uwidacznia się coraz bardziej różnorodność elementów t zw. narodów, które na terytorjach Europy przedstawiają dziś jeno mechaniczny zlepek mówiących wspólnym językiem różnorodnych warstw gospodarczych, wręcz sobie wrogich.

Taki właśnie proces rozkładu potężnego ongiś w swej organizacji państwowej »narodu« na skrajnie zróżniczkowane pierwotne elementy społeczne — odbywa się w Niemczech powojennych: groźny prognostyk dla państw Europy środkowej! — Proces ten boleśniejszy, że przejście od »potęgi« do »nicości« międzynarodowej odbyło się katastrofalnie. Nie mogło się to nie odbić na psychice zbiorowej Niemców — i przede wszystkim na najczulszych płytach psychicznych: na artystach. I oto jesteśmy świadkami niebywałego wprost w dziejach Niemiec rozrostu dramatu. Nie mówię: rozkwitu — bo zbyt wcześnie jeszcze na osąd obiektywny dzisiejszej



Jerzy Kaiser.

twórczości dramatycznej Młodych Niemiec. Ale podziwu godną jest płodność nowych dramaturgów, wyrastających z niebytu jak grzyby po deszczu — i, co jest stokroć więcej godne uwagi, — oddźwięk, jaki utwór sceniczny spotyka ze strony publiczności. Tem bardziej, że hojnie rzucane na scenę dramaty są naprawdę nowe, zarówno w treści, jak w ujęciu.

Fakt powyższy staje się zrozumiały jedynie na tle głębokich przełomów gospodarczo-politycznych — a tem samem i socjalno-psychologicznych — jakie przeżyły Niemcy od roku mniej więcej 1917. Heroiczne bądź co bądź napięcie woli zbiorowej wszystkich klas społeczeństwa podczas wielkiej wojny światowej — musiało się skończyć katastrofą: do tego parła tragiczna »wola mocy« świadomych »nietscheanistów« - przywódców. — Naprężenie duchowe przeszło w rozprężenie: odwieczne prawa pneumatyki! — Rozpadło się nagle to wszystko, co, zdawało się, było »aere pe-

reunius«: armja, skoszarowana gospodarka państwowa, kolonje, terytorjum... Skonsolidowany pod żelazną rękawicą militarizmu »naród« — okazał się fikcją i miast symfonji powstała kakofonja. Kto dziś reprezentuje »naród« w Niemczech? — Spartakowcy? Hackenkreuzerzy? umierający głodową śmiercią powolną Mittelstand?... Pękły obręcze. Znikły jak kamfora »ład i porządek« — przysłowiowe »Ordnung« i »Gemüth«. Życie nagle stało się dramatyczne. I padło hasło: »Anarchie im Drama«.

Musiało nastąpić bolesne i burzliwe »przewartościowanie wartości«. Że zaś teatr, jako sztuka z natury swej społeczna, jest od wieków projekcją zbiorowej psychiki mas — więc najplastyczniej odbiły się wszystkie przełomy w dramacie niemieckim.

### Walka Synów z Ojcami.

Pierwszym symptomem odprężenia powojennego był żywiolowy wprost wybuch ruchu przeciwwojennego, który się odbił głośnym echem w dramatach »młodych«<sup>1)</sup>. Szereg nazwisk dramaturgów, którzy dali się poznać na tem polu — zająłby z pewnością pół strony druku. Poprzestaję więc tylko na głośniejszych nazwiskach. Tak więc wybitne stanowisko w dramacie przeciwwojennym zajął odrazu Fritz von Unruh, arystokrata, b. oficer armji niemieckiej, jeden z twórców nowej formy dramatu. Sztuki jego — »Ein Geschlet« i następnie »Platz« — sprawiły, że nazwisko Unruha stało się poniekąd sztandarowym dla licznych zastępów pisarzy dramatycznych. — Wkrótce też zjednał sobie uznanie młody dramaturg-komunista, Ernest Toller, którego sztukę »Die Wandlung« (Tułaczka) grano przez cały sezon 1920-21 w specjalnym teatrze berlińskim pod wymowną nazwą »Die Tribune«. Mniejsze już powodzenie miał inny spartakowiec, Ludwig Rubiner, autor dramatu »Die Gewaltlosen«: jest to dramat, że tak powiem »mówiony«, a więc pozbawiony właściwego nerwu sceniczności — nie bacząc na bardzo ciekawy eksperyment ześrodkowania akcji dramatycznej na tłumie.

Na tle przeżyć wojennych osnute są również dramaty Fryderyka Wolfa — między innymi ciekawe w ujęciu scenicznem »Passion«. Więcej nasycenia »rewolucyjnego« posiada jego dramat liryczny p. t. »Der Unbedingte« — typowy protest młodego pokolenia przeciw zaśniedziałym »świętościom« Niemiec przedwojennych. Sztuki te jednak — obok dramatów takich, jak Leo Mattiasa »Entfesselung«, mimo pozorów wszechludzkiej uniwersalności, posiadają raczej znaczenie lokalne i zbyt są związane z określonym etapem Niemiec, by mogły dziś nas zająć ze sceny.

Nie mniej może lokalne, ale za to wybitnie rewolucyjne zabarwienie posiada »Der Sohn« Waltera Hasenclewera — sztuka bojowa, rzucająca rękawicę »ojcom«. Dramat ten, tryskający buntem młodzieńczym,

<sup>1)</sup> Jak silnym stał się ruch pacyfistyczny wśród młodych Niemców — i jakie głębokie przemiany zaszły w psychice nowoczesnej niemieckiej — tego dowodem chociażby hasła, rozpowszechniane gorąco w organie międzynarodowej asocjacji pacyfistycznej z centralą w Niemczech i w setkach tysięcy ulotek. Z fanatycznym uporem powtarza się tu na każdej niemal stronie: »Wir sind keine Deutschen — wir sind Menschen!«.

został napisany zdaje się przed wojną, wystawiono go zaś dopiero przy nowej konjunkturze politycznej. Niebawem sztuka Hasenclewera stała się hasłem i pobudką dla całego kierunku — t. zw. ekspresjonizmu. Dziś już zainteresowanie tym utworem wygasło, chociaż swego czasu staczano o »Syna« walki przypominające starcia o »Hernaniego« Wiktora Hugo. Iwan Goll, dramaturg, autor ekspresjonistycznego »Wybuchu« pisał już 1<sup>2</sup> roku temu z powodu sztuki Hasenclewera: »Awantura sztubacka, jak i cały ekspresjonizm zresztą... Kogo dziś ma wzruszać historia nieślubnego syna? Wszak mamy tyle poliklinik«.

### Ekspresjonizm.

Dziś jest to istotnie kierunek wygasły i można o nim mówić *sine ira et studio*. Bez względu na doniosłość tego kierunku — a raczej stylu — nie da się zaprzeczyć, czego dowodem nie tylko fakt, że niemal wszyscy wybitni twórcy Młodych Niemiec złożyli temu molochowi jeden bodaj utwór, ale i fakt, że prąd ten przedostał się zagranicę. Dla Niemców »istotą« ekspresjonizmu była walka z mechanizacją życia niemieckiego, bunt ducha wobec nalanego piwem brzucha. W dramacie znalazło to wyraz w łamaniu ustalonych kanonów scenicznych — na rzecz rozpetanego liryzmu. Co prawda, miast »ducha« często miało się do czynienia z histerją i wszystkim niemal role wykonywało się na krzyku (dla większej »wyrazistości«?). Obowiązująca autora krótkość i zwarta dosadność dialogu stawała się często — wobec nieskrępowanej niczem liryczności — stylizowanym gadulstwem. Jak słusznie zauważył jeden z krytyków niemieckich — dramaturdzy-ekspresjoniści przemawiają do widowni w skrótach telegraficznych, lecz te depecze zawierają nieraz 5.000 słów! — Oczywiście, twórców rzetelnych i właściwych wynalazców stylu ekspresjonistycznego, nie można czynić odpowiedzialnymi za fuszerkę epigonów i naśladowców: »es muss auch solche keutze Geben« — powiedziałby Schopenhauer. — W każdym bądź razie, dramat ekspresjonistyczny przyczynił się znacznie do oświeżenia sztuki teatralnej, jako takiej; szybka zmiana krótkich obrazów, żywy, nerwowy dialog, ostre sytuacje — wszystko to dziś bardziej odpowiada współczesnej psychice widza, niż ociężyły dramat potoczny przedwojenny.

Jako prekursorów ekspresjonizmu w dramacie wymienia się zwykle Francka Wedekinda i Augusta Strindberga. Niektórzy upatrują cechy ekspresjonizmu w twórczości Maeterlincka i Pawła Claudela (»Wymiana«). Równie dobrze można by uważać za prekursora Leonidasa Andrejewa we wczesnych jego dramatach (n. p. »Życie człowieka« — dramat typowo ekspresjonistyczny w swej rzekomo »wszechludzkiej«, uniwersalnej technice — który już w r. 1909-10 reżyser Meyerhold inscenizował tak, jak dziś w Niemczech inscenizuje się »Jenseits« Hasenclewera). Jeżeli wymieniam — bardzo dziś popularnego w Niemczech i zupełnie poniechanego w Rosji — Andrejewa, to nie dlatego, bym chciał podkreślić w dramatach tego przeciętnego przedstawiciela drobno-mieszcząńskiej inteligencji rosyjskiej cechy głębsze, a wręcz przeciwnie — po to jedynie, by pokazać, jak nieuchwytnie są granice t. zw. »ekspresjo-



nizmu i ile rzeczy nieistotnych można przemyścić pod maską dobrze za-inscenizowanej »duchowości«.

Tem nie mniej kadry ekspresjonistów niemieckich mogą się poszczycić szeregiem pierwszorzędných nazwisk. Jak wspomniałem, niema dziś w Niemczech prawie ani jednego dramatopisa, któryby się ostał przed urokami stylu ekspresjonistycznego. Zarówno Gerhardt Hauptmann, jak i przedwcześnie zmarły wysoce utalentowany brat jego — Karol Hauptmann (autor wielu sztuk symbolicznie-społecznych, z których zasługuje na uwagę »Gauckler, Tod u. Juvelier«) oddali hołd nowemu kierunkowi. Całkowicie odpowiada ekspresjonizm talentom takim, jak Oskar Kokoschka, dramatopisarz, należący właściwie do pokolenia przedwojennego. Lecz dramaty jego — »Hiob«, »Mörder, Hoffnung der Frauen« i in. — nie mogły być wystawione w warunkach przedwojennych i dopiero wśród młodych ekspresjonistów zdobył sobie Kokoschka uznanie Świątelnicy władą formą nowego dramatu wspomniany już Walter Hasenclever, autor licznych sztuk, wśród których wyróżnia się dramat okultystyczny »Jenseits«, kinematograficznie migawkowa tragedia »Menschen« i modernizowana pacyfistycznie »Antygonia«. Ciekawy jest również Leo Weismantel, autor tragedji »Der Wächter unter dem Galgen«<sup>1)</sup>.

### Jerzy Kaiser.

Najbardziej płodnym — i może najbardziej ciekawym i uniwersalnym — jest Jerzy Kaiser. W technice dramatopisarskiej ucieka się do różnych stylów — od tradycyjnej farsy i komedji francuskiej począwszy aż do wyrafinowanego ekspresjonizmu włącznie. Pisze dużo i jest bardzo lubiany nie tylko w Niemczech ale i zagranicą: jeden z niewielu szczęśliwców, którego utwory grano w Paryżu, Moskwie i Krakowie. Ale dlatego właśnie, że jest bardzo płodny — Kaiser bywa nierówny i nie wszystkie sztuki jego posiadają jednakową wartość. Do rzeczy najbardziej udanych należy trylogja dramatyczna, na którą składają się trzy dramaty: 1) »Die Koralle«, 2) »Gas« I Teil, 3) »Gas« II Teil. Najlepsza jest część druga — dramat utopijny o uniwersalnym gazie, dobroczyńcy i niszcycielu ludzkości — grany z dużym powodzeniem na wielu scenach europejskich. W Polsce wystawiono »Gas« Kaisera część I, jedynie w krakowskim teatrze im. J. Słowackiego. Z innych rzeczy Kaisera grano tylko »Od poranku do północy« — w warszawskim Teatrze Polskim — gdzie jednak bolesna historia załamującego się przy pierwszej próbie wyzwolenia z kjeratu biurowego buchaltera — historia, pisana w r. 1916, a bardzo typowa dla Mittelstandu niemieckiego — nie miała powodzenia.

Co rok rzuca Kaiser po kilka sztuk na sceny niemieckie. Do ostatnich jego rzeczy ciekawszych należą: »Hölle—Weg—Erde« (1919) — »Nebeneinander« (1920) i »Kolportage« (»Romans zeszytowy«).

<sup>1)</sup> Czytelnik pragnący w skrócie mieć ogólne pojęcie o ekspresjonistycznym dramacie niemieckim, znajdzie odpowiedni materiał w broszurze »Der Expressionismus im Drama. Ein einführender Vortrag von dr. Manfred Scheider. Stuttgart. Verlag von Julius Hoffmann.

## Dramat socjalny.

Ruch Spartakowców w r. 1918—19, a następnie krwawe »putsche« rewolucyjne w r. 1923 zaostrzyły zainteresowanie się problemami społecznymi wśród szerokich mas. Każdy — chcąc nie chcąc — zmuszony był zająć to lub inne stanowisko wobec wypadków politycznych — dlatego też odbicie sceniczne dramatu społecznego może zawsze liczyć w Niemczech na poparcie kasowe ze strony publiczności. Szeroko rozgałęzione organizacje Teatru Ludowego oraz zorganizowany i przez czas pewien kierowany przez Rudolfa Leonarda Teatr Proletarjacki — sprzyjają dramaturgom pisującym dramaty socjalne. Najwybitniejszą siłą poetycką na tem polu jest wspomniany już Ernest Toller, rewolucjonista, dopiero niedawno



»Romans zeszytowy«  
na scenie krakowskiej.

Koniec aktu II.

wypuszczony na wolność. Podczas kilkoletniego odsiadki w twierdzy napisał Toller kilka dramatów socjalnych: »Die Maschinenstürmer«, dramat na tle ruchu robotniczego w Anglii, »Masse - Mensch«, sztuka na tle rewolucji socjalnej i in. W dramatach tych jest dużo rzeczy teatralnie śmiałych (jak próba scenicznego uplastycznienia władzy międzynarodowego kapitału — w obrazie drugim »Masse - Mensch« lub chóry robotników na wiecu w obrazie piątym, tamże), które dają szerokie pole dla inwencji reżysera, ale jest też dużo gadulstwa i deklamacji. Tem nie mniej, dzięki pomysłowej reżyserji, sztuki Tollera cieszą się dużym powodzeniem — zarówno w Berlinie jak w Wiedniu. W Monachjum i Berlinie miała duże powodzenie sztuka dwudziesto-dwuletniego Berta Brechta »Die Trommeln am Nacht« — dramat, osnuty na tle wypadków rewolucji 1918 r.

## Komedja i satyra.

Przedwojenna komedja niemiecka nie mogła się pochwalić ani subtelnością dowcipu, ani humorem sytuacji, ani ciętością dialogu: ten rodzaj sztuki był u Niemców zawsze nieco »plump«. Dopiero ostatnie lata wydały kilku pierwszorzędnych pisarzy scenicznych, posiadających ostre poczucie groteski i humoru o zacięciu satyrycznym. Na zmianę w tym kierunku wpłynęło bezwzględnie coraz wyraźniej zarysowujące się ciążenie wybitnych talentów niemieckich — do kultury francuskiej. I to wbrew, zdawałoby się, warunkom politycznym — bo nawet okupacja Ruhry przez Francuzów nie wpłynęła na osłabienie zainteresowania do esprit galijskiego!

Najwybitniejszą siłą komedjopisarską w Niemczech powojennych jest bezspornie Karol Sternheim. Jego »Hose« — zabawna i zjadliwa historia o damskim dessous, które zgubiła żona wysokiego dygnitarza na pompacyjnej audjencji — przysporzyło Sternheimowi sławę pierwszorzędnego mistrza sceny.

Bardzo pomyślnie również rozwija się obecnie rodzaj groteski, w której celują Paul Baudisch, autor świetnie zaktualizowanej quasi-antycznej komedji p. t. »Catilina oder Ahasvers Zwischenspiel«, gdzie Salustjusz, Cicero, Caesar i inni bohaterowie starożytności rozprawiają o antysemityzmie i t. p. aktualnych dziś rzeczach — oraz Max Herrmann, świetny krytyk i poeta dramatyczny. W jednej z pomysłowych sztuk jego, p. t. »Josef der Sieger oder Aujust u. Albine«, autor ożywia swych papierowych bohaterów i potem, pijąc wraz z nimi w jakiejś podejrzanej speluncie — »urzyina się« na własnej sztuce. Dobra jest również jego »Die Laube der Seeligen«.

Ostry i bezwzględny satyrykiem scenicznym jest poeta Iwan Goll. Sztuk jego — o pierwszorzędnym walorach teatralnych (»Mathusalem«, »Die Unsterblichen« i in.) — ze względu na ostre i zjadliwy charakter napaści na »rdzenie-niemieckie« przywary — nie chciano przez długi czas wystawiać w Niemczech. Dopiero w ostatnich miesiącach — jak się dowiadujemy — sztuki Golla figurują na afiszu teatrów berlińskich<sup>1)</sup>.

## Dramat neo-chrześcijański.

Nieco na uboczu, jako dopływ wartkiej i burzliwej rzeki dzisiejszej twórczości dramatycznej Młodych Niemiec, płynie czystą i głęboką strugą odrodzony dramat chrześcijański. Grupa młodzieży, której przewodzi młodociany Reinhard Jan Sorge usiłuje wprowadzić *ethos* do życia społecznego, używając jako środka *communio sanctorum* — teatru. Chociaż wydaje się nam to dość dziwnem — pewien odłam tej młodzieży łączy hasła komunistyczne z propagandą zasad ewangelicznych. Inni, bardziej konsekwentni, stają się gorliwymi ascetami i wiernymi parafjanami kościoła katolickiego. Tą ostatnią drogą poszedł Sorge, i stosując słowa Nowalisa: »Życie człowieka iście kanonicznego winno być na wskrós symboliczne«,

<sup>1)</sup> O Iwanie Gollu pisałem szczegółowo w Nrze 37 »Wiadomości Literackich«.

napisał dramat »Bettler«. Inni stoją nawet w opozycji do istniejących kościołów — i tem niemniej studjują gorliwie żywoty świętych, które potem inscenizują nowoczesnie. Jednym z bardziej utalentowanych dramaturgów neo-chrześcijańskich jest Dietzenschmidt. Jego »Jacobsfahrt« oraz bardzo ciekawe, jako typ nowoczesnego (zmodernizowanego) miraculum »Christofor — ein gross u. schön Legendenspiel« — miały znaczne powodzenie na scenach prowincjonalnych. Najciekawszy może jest ogłoszony we fragmentach (bo nie dopuszczony na scenę ze względów »moralnych«) dramat chrześcijański »Die Nächte des Bruders Vitalis« — opracowanie pewnego rozdziału »Legenda aurea« — o mnichu, co do dziełek chadzał i złą sławę zyskał jako, że je nawracał na drogę cnoty<sup>1)</sup>.

Z innych poetów dramatycznych, hołdujących temu kierunkowi, wymienić należy: Franciszka Jana Weinricha — »Der Tänzer unserer lieben Frau« — piękne miraculum średniowieczne, pozbawione jednak żywszej akcji — oraz Ilse von Stachs, której »Genesisus« jest ciekawą próbą misterjalnego opracowania pięknej legendy o św. Genesjuszu, patronie aktorów, mimie rzymskim, parodującym obrzędy chrześcijańskie — i w końcu cudownie nawróconym, za co uzyskał śmierć męczeńską<sup>2)</sup>.

### Nowe formy realizacji scenicznej.

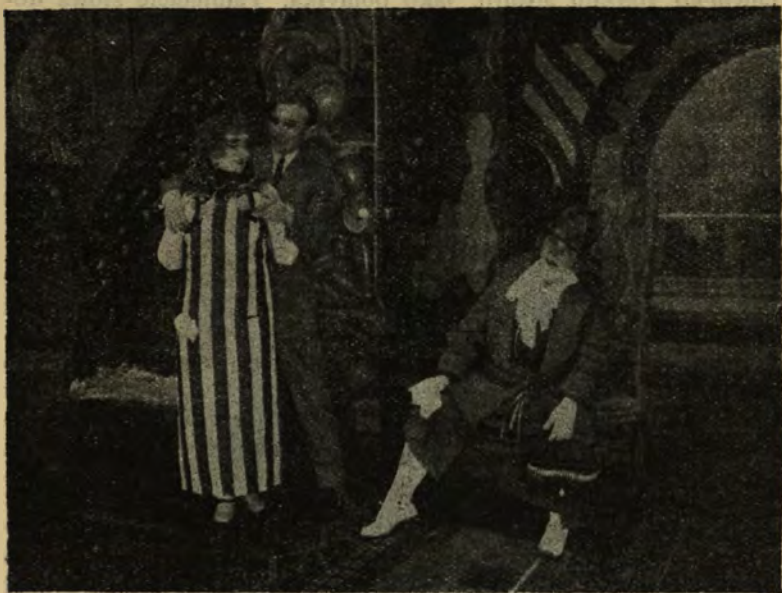
Przewrót w dramaturgji niemieckiej z natury rzeczy wywołać musiał zmiany radykalne w całym aparacie teatralnym — zarówno w stylu gry aktorskiej jak i w inscenizacji. Powstało tysiące problemów natury technicznej, które trzeba było rozwiązać, by móc zrealizować chaotyczne nieraz i wymyślne, to znów ascetycznie proste pomysły nowych dramaturgów. I oto zjawił się cały zastęp nowych aktorów, inscenizatorów i reżyserów. Tu i ówdzie zrodził się już nowy typ reżysera-inscenizatora. Pojawiły się nowe gwiazdy aktorskie.

Wśród reżyserów twórczych pierwsze miejsce należy się słusznie Leopoldowi Jessnerowi, właściwemu twórcy stylu ekspresjonistycznego w teatrze. W Darmstademie wślawił się oryginalnością pomysłów i subtelnością inwencji reżyserskiej Gustaw Hartung. W dziedzinie groteski zrobił dużo Karlheinz Martin, obecnie eksperymentujący w wiedeńskim Reimundtheater<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Noce brata Witalisa — według Dietzenschmidta — przerobiłem na dramat polski — lecz ze strony cenzury spotkał mnie ten sam los: odmówiono wystawienia »ze względów religijnych«.

<sup>2)</sup> Czytelnik, którego interesuje odrodzenie dramatu chrześcijańskiego, znajdzie bogaty materiał w artykule Roberta Grosche »Von der Wiedergeburt des Zukunft. Dr. Benno Filser Buch- u. Kunstverlag, Augsburg-Stuttgart, April, 1921«.

<sup>3)</sup> Obfity materiał teoretyczny i liczne reprodukcje inscenizacji nowoczesnych zawiera »Die Neue Bühne«. Eine Forderung, Rudolf Kaemmerer Verlag, Dresden 1920.



»Romans zeszytowy«  
na scenie krakowskiej.

Pp. Kopczewska, Socha  
i Klońska.

M. JEWREINOW.

## Apologia teatralności.

Wiem doskonale, że zwracam się do czytelnika, trochę już zmęczonego przeróżnymi nowymi teorjami scenicznej sztuki: do czytelnika, który przestał już wierzyć w doskonałe, praktyczne zastosowanie wszystkich tych teoryj. I chociaż dusza jego jeszcze nie odwraca się z obrzydzeniem od modnych obrazów naszego teatralnego chaosu, pragnienie czegoś wiecznego w sztuce dręczy współczesną duszę z każdą godziną coraz bardziej. Rzeczywiście, żyjąc w epoce jakiegoś nieprawdopodobnie naprężonego poszukiwania teatralnej prawdy, słyszymy tyle sprzeczności w pojmowaniu istotnych zadań twórczości scenicznej, że, o ile znam historję teatru, czegoś podobnego jeszcze nie było. I rzecz dziwna, czas jakgdyby podwoił szybkość swojego biegu, i to, co wczoraj jeszcze wydawało się niezwalczonem, jak aksjomat, dziś już wzbudza wątpliwości, a jutro, być może, odesłane będzie do archiwum dokumentów poszukiwań scenicznych, jako

pewnego rodzaju absurd, jako pomyłka. Pamiętacie słowa doktora Stockmana o tem, że prawdy nie żyją matuzalowe lata, lecz tak jak zwykli ludzie, starzeją się, słabną i umierają? I teatralne prawdy, rozumie się, nie stanowią wyjątku w tem paradoksalnem prawie. Idąc śladem tej ibsenowskiej analogji mógłbym dodać: że i dla prawdy potrzebny jest czas, aby stała się ona zdolną do życia, a może nawet dużo czasu trzeba na to, byśmy mogli przyznać jej dojrzałość. Prawda w chwili swego narodzenia zbyt jest efemeryczną i dlatego zbyt niebezpiecznie jest odrazu pokładać w niej nadzieje.

Istnieją jednak prawdy na tyle dojrzałe, na tyle oczywiste, że wywalczając im triumf i ogólne przyjęcie nie tylko można, lecz i trzeba rewolucyjnym sposobem. I na odwrót — istnieją prawdy tak wątpliwe, tak wątpliwej zdolności do życia, że innego znaczenia, prócz rewolucyjnego, poprostu nierozumnie byłoby dla nich się domagać. Wszak wiemy, że rzadko z »Wunderkinda« wyrasta »Wundermensch«, tak samo bywa z prawdami. Są prawdy »cudowne dzieci«, w stosunku do których powinniśmy bardzo hamować swoje zapały i nadzieje. Za żywy przykład niech posłuży W. E. Meyerhold, który nie zdążywszy jeszcze jak należy rozpostrzeć zuchwałych skrzydeł na mocno zdecydowanej, zdawało się, drodze swej twórczości, przyznał się niedawno w druku do szeregu błędów, które popełnił w teatrze Kommissarzowskiej. Będąc szczerym, nie mógł nie przyznać się po swojem wystawieniu »Peleasa i Melisandy«, że krąg jego poszukiwań, w dziedzinie danego umownego teatru, został zamknięty. Ja rozmyślnie mówię danego umownego teatru, ponieważ teatr, według mnie, nigdy nie był i właściwie nie mógł być innym, jak tylko umownym, bez względu na to, jaki ultra-naturalizm byłby kulturowany na jego deskach. Bo chociażby teatr nie wiem jak dążył do najrealniejszej prawdy, jednak miejsce i czas akcji pozostaną w nim umownymi. I miss Maud Allan, półnago wykonywująca taniec ze »Snu nocy letniej« Mendelzona, w prawdziwym lesie — i ta nawet nie może rościć sobie pretensji, że wybrała nieumowne *mise en scene*.

W sztuce wszystko jest umowne w tym sensie, że chce uchodzić za coś innego. Pomiędzy artystą, a widzem w chwili estetycznego odczuwania zawiera się milcząca umowa, niejako *tacitus consensus*, na mocy której widz zobowiązuje się do takiego, a nie innego odnoszenia się do wzrokowo estetycznych wrażeń, artysta zaś — do podtrzymywania, całą pełnią swej umiejętności, takiego właśnie odnoszenia się. W teatrze widz powinien myśleć: »to jest płótno, ale takie, które chętnie przyjmuję za niebo«. Jeżeli widz nie zgadza się na to, to temu winien jest dekorator, nie umiejący dać artystycznego zaznaczenia nieba, albo aktor, patrzący na takie »niebo«, jak na szmatę, lub też

w końcu widz, pozbawiony estetycznej wrażliwości, żądający prawdziwego nieba, a nie podrobionego.

A więc teatr jest nawskróś umowny. I w tem tkwi jego urok. I stąd wypływa radość, jaką nam daje, ponieważ piękna jest sztuka tworząca nowe wartości, porywającą jest sztuka, która nie chce niczego wynajmować, choćby nie wiem jak tanio to



M. Jewreinow.

kosztowało, lecz zuchwale stwarza nawet własne niebo, które chwilami jest dla nas bardziej niebem, aniżeli prawdziwy widnokrąg.

Jakież jest zadanie, jakież cel wogóle obowiązkowo umownego teatru?

Jedni mówią — teatr powinien być świątynią, drudzy mówią, powinien być szkołą, przytem jedni utrzymują, że szkołą moralności, drudzy, że wogóle szkołą życia i przytem jedni myślą, że szkołą życia przedstawionego w czysto realistycznych formach, inni zaś wolą szkołę życia w symbolicznych jego załamaniach, wreszcie są i tacy, którzy jeszcze teraz na ruinach naturalizmu wznoszą teatr zwierciadło rzeczywistości i ideoworodzącą formę cenią wyżej od każdej innej; znajdują się jeszcze tacy, którzy chcą w teatrze widzieć wyłącznie trybunę

walczących o swobodę, drudzy zaś przeciwnie — katedrę pokornej lojalności.

Przypuszczam, że nastąpił czas zwrócenia teatrowi jego właściwego znaczenia. Nie świątynią, szkołą, zwierciadłem, trybuną lub też katedrą powinien być teatr, lecz tylko teatrem (niechże mi wybaczoną będzie tautologia mojego określenia). Tak! teatr powinien być przede wszystkim teatrem, to znaczy samoistną artystyczną wielkością, opierającą wprawdzie swoją estetyczną istotę na syntezie wszystkich sztuk, lecz z takim ich obliczeniem, by nie przynieść uszczerbku samodzielnemu znaczeniu scenicznosci — tej alfie i omedze prawdziwie teatralnej sztuki.

Stąd to rozumialiśmy się staje ten pełen uwielbienia stosunek, jaki wywołuje we mnie »teatralność« tak długo i niezasłużenie wypędzona z naszych europejskich scen. Pod »teatralnością«, jako terminem, rozumiem estetyczną monstrację<sup>1)</sup>, o wyraźnie celowym charakterze, jaka, nawet zdala od teatralnego budynku, jednym zachwycającym gestem, jednym pięknie wypowiedzianem słowem stwarza deski sceniczne, dekoracje i wyzwała nas z oków rzeczywistości lekko, radośnie i bezwzględnie. Dlatego stanowczo nadaję szlachetnej teatralności głębką estetyczną wartość. Ta okoliczność, że była ona wyklinana w ostatnich czasach na wszystkich aktorskich bezdrożach, zupełnie mnie nie kłopotuje. Czyż nie zdarzało się wam w życiu słyszeć takiego naprzykład utartego zdania: »ach, dosyć tego udawania tragedji«..., a czyż przez to zmienił się nasz stosunek do tego szczytu sztuki!

Utrzymywać, jak to czynią zwolennicy »umownie-umownego« teatru, że głównem zadaniem nowej scenicznej sztuki jest odświeżenie przed widzem tajemnicy przez wyjawienie wewnętrznego dialogu i t. p., znaczy narzucać sztuce określony przedmiot wyrażenia, co dla wolnej w swej istocie sztuki jest bezpożyteczne i obrażające. Czyż nie wszystko jedno, jaki to jest przedmiot ważny czy też nie ważny w filozoficznym znaczeniu! — Jeżeli teatralność jego wyrażenia będzie lekceważona, bez względu na swą piękność nie zdoła on ocalić teatralnej sali od nudy. Dawno już dojrzała ta prawda, że w sztuce ważną jest nie treść, lecz forma i, jeżeli w scenicznej sztuce zlekceważono czysto-teatralną formę — to nie zasługuje ona na miano sztuki scenicznej.

Nie mędrkując przebiegle, drogą prostej intuicji, zdajemy sobie sprawę w tym lub innym wypadku z teatralności, jako takiej, i w zależności od naszej inteligencji, nadajemy temu lub innemu jej przejawowi, tę lub inną wartość estetyczną. Ostatecznie, teatralność w tem znaczeniu, w jakim ją pojmuję, istniała i tak czy inaczej cenioną była od niepamiętnych cza-

<sup>1)</sup> Monstracja (z łacińskiego »monstrare«: pokazywać) — pokaz.



sów. Kto był w teatrze starożytnym — założonym z mojej inicjatywy, między innymi i dla tego, by śledząc drogi scenicznej twórczości, zwrócić należytą uwagę tak na wieczne pierwiastki w niej, jak i na przypadkowo naleciałe — ten nie mógł nie zauważyć, że, pomimo błażej treści, niektóre ze średniowiecznych sztuk czarują tą teatralną formą, w jakiej były zwykle utrzymywane. Błahostkowy charakter jakiejkolwiek pastureli albo pastorali, choćby nawet nie wyszła z pod pióra takiego mistrza słowa jak Adam de la Halle<sup>1)</sup>, stokrotnie okupuje się tą miłą teatralnością, która jak dobra wróżka, przenosi nas w jakiś lepszy świat, w świat, gdzie nawet tacy władcy, jak zdrowy rozsądek, tracą swoją władzę nad nami. Dlatego, że tutaj jest sztuka, dlatego, że tutaj jest teatralność.

Rozumie się, teatralność idzie drogą ewolucji, jak wszystko w życiu; od naiwnych ruchów prostodusznego abbata, wyobrażającego w liturgicznym dramacie Bogarodzicę, do natchnionego gestu Izadory Duncan, ucieleśniającej dziewczeczkę przed obliczem śmierci — cała przepaść. Lecz i tam i tu estetyczny czar wypływa z teatralności, pojmowanej w sensie estetycznej monstracji, o wyraźnie tendencyjnym charakterze. Teatralność, a nie co innego warunkuje tworzenie na scenie nowych form życia; wszystko jedno czy w postaci rodzajowego, czy też symbolicznego jej wzorku, zadaniem sztuki jest tworzenie nowych wartości. Twierdzę i nalegam na to, że nie tyle scena powinna przejmować od życia, ile życie od sceny. Nie należy, aby artysta wyszukiwał na życiowym targowisku perły w kupach śmieci; w nim samym, w przepięknie mistycznych muszlach powinni je wynajdywać ludzie targowiska.

I jeżeli on nie jest w stanie dać im pereł swojego twórczego »ja«, jeżeli nie ma sił zarazić tych ludzi pięknnością dykcji, mimiki, plastyki — na tyle, aby i w życiu zechcieli używać darów otrzymanych ze sceny — zadanie artysty, zadanie twórcy estetycznych wartości, nie może poczytywać się za osiągnięte. Głęboką słuszność ma Oscar Wilde, mówiąc, że nie tyle przyroda warunkuje piękność artystycznego tworu, ile artysta jest istotnym twórcą piękności przyrody. Anglicy wtedy dopiero zaczęli podziwiać piękność londyńskiej mgły, gdy genialny Turner wyjawiał jej istotę na swych nieśmiertelnych płótnach. Wilde śmiało

---

<sup>1)</sup> Adam de la Halle — francuski poeta i kompozytor, t. zw. »le bossu d'Arras« (garbaty z Arras), urodził się około 1235 r. w Arrasie, umarł w Neapolu około 1287 r.; napisał dużo pieśni, kościelnych koncertów i dwa wodewile — najstarsze francuskie dramatyczne utwory nie nabożnej treści. W jednym z nich »Le jen Adan ou de la feuille« (1262 r.), opisuje swoje własne przygody. Drugi — wdzięczny »Le jeu de Robin et de Marion«, cieszył się wielkiem powodzeniem. »Oeuvres complets« wydane w 1872 r., dramaty zaś w 1886 r.

wygłasza, że wielcy artyści wcielają w swych dziełach nie współczesne im społeczeństwo, lecz to, które żyje po nich.

Najbardziej zaraźliwy początek twórczości dla artysty sceny znajduje się nie w czym innym, powtarzam, tylko w teatralności. Lecz jakaż konkretna forma jest tutaj najbardziej pożądaną? Wiemy, że metoda sztuki, mówiąc wogóle, polega na przedstawieniu rzeczywistości w skrócie, uproszczeniu, to jest w dążeniu, aby objąć wiele w mało widocznym, innymi słowami w simplifikacji i to właśnie takiej, która odpowiadałaby naszemu zrozumieniu piękna, t. j. estetycznie celowej simplifikacji. (Do tego pojęcia bardzo zbliża się pojęcie stylizacji, jednakowoż ostatnie ustępuje miejsca pierwszemu w objętości). Jeżeli zaś wogóle metoda sztuki jest taką, — a że w istocie jest taką, tego dowodem cała historia sztuki; — to alfa i omegą scenicznej twórczości okazuje się wyszukana prostota teatralności.

Ze wszystkiego wypowiedzianego tutaj widocznie jest to, że zarówno czysty realizm, jak i czysty symbolizm w sztuce scenicznej przeczą jednakowo istocie teatru: pierwszy — dlatego, że dąży do niepotrzebnego powtarzania życia, drugi — dlatego, że z natury swojej, nie stoi na gruncie najintensywniejszego estetycznego odczuwania. Wyznając całą duszą zasadę idealnej teatralizacji — przeciwstawiam dwu wspomnianym kierunkom — »sceniczny realizm«, jako kierunek przepojony tendencją tworzenia nowych czysto-teatralnych wartości. Sceniczny realizm pojmuję jako teatralnie-umowny realizm, t. j. taki, który wypływając z naszej twórczej fantazji, zastępuje dokładność historycznej czy współczesnej rzeczywistości ludzającą jawą, która despotycznie żąda godnego jej, pełnego wiary, stosunku do siebie.

Przekład *St. Wysockiej*.

---

*...Całe życie patrzył Tołstoj na literaturę, jako na dom obłąkanych. Całe życie szukał on swego usprawiedliwienia i swej świętości w wyrzeczeniu się cywilizowanego społeczeństwa, uciekał do ludu, do umartwień cielesnych, do ręcznej pracy, do wszystkiego, oprócz tego, do czego zdawałoby powołał go Bóg.*

*Całym życiem swoim dowiódł Dostojewski, że jak bohaterami wieków minionych mogli być królowie, prawodawcy, wojownicy, prorocy, pustelnicy i asceci — tak samo we współczesnej cywilizacji ostatecznym typem bohatera stać się może bohater Słowa — literat.*

*Przyszłość zadecyduje, kto z nich ma rację i czy nie sądzono bohaterom słowa właśnie, pospołu z herosami sztuki i wiedzy, wydawać ze swego grona tych wybrańców, którzy będą mieć władzę nad ludźmi w trzecim i ostatnim — królestwie Ducha.*

*Mereżkowski: »Tołstoj i Dostojewski«.*

---

## Oświadczenie.

W jednym z tutejszych dzienników ogłosił p. L. Skoczyła artykuł, wymierzony przeciwko osobie i działalności piarskiej p. Tadeusza Świątka. Zarówno treść, jak forma tych zarzutów jest czemś dotychczas w życiu literackim naszego miasta niepraktykowanym. Podpisani zakładają w imię czystości stosunków literackich protest przeciwko metodom polemiki, szargającej osobiste życie i charakter przeciwnika; ubolewają, że znalazł się u nas dziennik, który otwiera łamy dla podobnie obelżywych napaści oraz wyrażają panu Tadeuszowi Świątkowi zupełne zaufanie dla dotychczasowej jego działalności literackiej i dla czystości jego literackich intencji.

W Krakowie, 28 października 1924.

*Antoni Beauprè, Roman Dyboski, Stanisław Estreicher, Józef Kallenbach, Jan Łoś, Franciszek-Ksawery Pusłowski, Karol Hubert Rostworowski, Maciej Szukiewicz, Stanisława Wysocka, Emil Zegadłowicz, Tadeusz Żuk-Skarszewski.*

---

## Kronika.

† **Antoni Siemaszko** W Warszawie zmarł po długiej chorobie ś. p. Antoni Siemaszko, świetny aktor, przez długie lata jeden z filarów sceny krakowskiej. Urodzony w roku 1861 w kowieńskim, w majątku Krzewinie, od wczesnych lat zapalił się do pracy w teatrze. Już jako uczeń szkoły dramatycznej Derynga wystąpił w Warszawie w teatrze Małym w komedji Kraszewskiego »Kosa i kamień« (1879 r.). Po krótkiej wędrowce na prowincji, pracuje dwa lata na scenie warszawskiej, potem w teatrze Józefa Teksla w Petersburgu. Zaangażowany w roku 1883 przez Koźmiana do teatru krakowskiego przy pl. Szczepańskim, zwraca na siebie uwagę jako świetny wykonawca ról komiczno-charakterystycznych w zespole, w którym były przecież podówczas takie siły jak: Leszczyński, Frenkiel, Szymański Józef i inni. Z bogatego repertuaru ról, które w tych czasach grał, wspomnieć należy zwłaszcza kreacje w sztukach Fredry, Blizińskiego i Bałuckiego, jak Geldhab, Benet, Jeniakiewicz, Papkin, Radost, Pan Damazy i wiele innych, liczne postacie szekspirowskie ze świetnym Poloniuszem na czele i niezliczone wprost role w lekkich sztukach francuskich. W nowym teatrze pracował Siemaszko za dyrekcji Pawlikowskiego

i Kotarbińskiego do roku 1900, w którym przeszedł do warszawskich Rozmaitości. Lecz niedługo powrócił do ulubionego Krakowa, gdzie przebywał do roku 1914. Po wybuchu wojny, niepomny na swój wiek, wstępuje jeden z pierwszych do Legjonów, gdzie jako prosty żołnierz walczy w różnych bitwach i zyskuje stopień sierżanta. Na wojnie miał Siemaszko także syna, walecznego oficera, który zginął na polu chwały. Cios ten złamał dziarskiego i wesołego niegdyś artystę. Choroba, którą wyniósł z okopów, przerwała epizodyczną, a zawsze świetną pracę Siemaszki na scenie Teatru Polskiego i położyła kres jego pracowitemu życiu. W Siemaszce traci teatr polski artystę charakterystycznego wysokiej miary, twórcę postaci, promieniejących pogodą, swojskim humorem i serdecznością. Był to człowiek dobry i prawy, entuzjasta pełen fantazji i niepoprawny idealista. Takim też było jego aktorstwo i jego humor: wolny od kostycznej zjadliwości rozczarowań, których nie szczędziło mu życie, ufny wbrew nadziei i wierzący naprzekór rzeczywistości. Odchodzi żegnany najżywszą sympatją kolegów i niewygasłą wdzięcznością polskiej sceny, która o nim nie zapomni. — Dyrekcja teatru krakowskiego czyni starania o pozyskanie portretu Zmarłego do galerji teatralnej, która w ostatnich latach pomnożyła się o kilka cennych nabytków.

#### List Jewreinowa.

*W numerze tym dajemy wyjątek z wyboru pism M. Jewreinowa, który do druku przygotowuje Stanisława Wysocka. Autor, z którym teatr nasz pozostaje w żywej korespondencji, poprzedził polski wybór swych pism poniższym wstępem, który jest wymownym dowodem zainteresowania, gdzie żywi wybitny rosyjski teatrolog dla spraw polskiego teatru. Nie jest wykluczeniem, że znakomity reformator będzie miał sposobność w najbliższych tygodniach dać dobitniejszy wyraz swym sympatjom dla krakowskiej sceny.*

Obecnie, kiedy pod naciskiem fal krwawego morza upadła polityczna barjera pomiędzy jednakowo cierpiącymi w dławiących objęciach despotyzmu narodami, polskim i rosyjskim; obecnie, kiedy dwa wielkie ludy mogą — bez nienawiści wzajemnej — śmiało, przyjaźnie a zarazem szczerze popatrzeć sobie w oczy, uśmiechnąć się, objąć i mocno uściskać sobie ręce, z nadzieją jasnych dni przyjaźni między pokrewnymi sobie i równymi; obecnie, kiedy nadszedł ten wielki zwiastun zbliżenia wzajemnego — jest mi to niezmiernie drogiem, że jedna z najlepszych polskich artystek, co więcej — jeden z najprzedniejszych działaczy scenicznych w Polsce, nauczyciel-reformator, nauczyciel-rewolucjonista — podjęła się zaznajomić swoich współrodaków z mojami poszukiwaniami i odkryciami w cudownej dziedzinie teatru. Wiem, że delikatne ręce Stanisławy Wysockiej, doniosą pieczołowiczej, anizeli wszelkie inne, teatralne moje hasła do skarbnicy Ducha polskiego narodu! Nie jestem tylko pewny, czy znajdzie się w tej skarbnicy dość trwałe miejsce dla nich! Albowiem zanadto stare i szanowne są kulturalne wartości teatralnej Polski, a zbyt młode i zuchwałe są moje nowe hasła.

Lecz będę miał nadzieję — będę wierzył i będę czekał...

Wybór pism z moich Książek, który zrobiła Stanisława Wysocka, wydaje mi się trafnym — ponieważ wszystkie te rzeczy, chociaż należą do rozmaitych etapów mojej twórczości, są jednak połączone jedną przewodnią myślą o samowartości teatru jako takiego i wszystkie służą tak czy inaczej miłości do »miąższu teatru«, bez której teatr w naszych oczach zamienia się w widmo, w fikcję, w nicość.

Na zakończenie niech mi wolno będzie spodziewać się, że dla polskiego aktora moja teza o teatralności będzie znacznie bliższą, aniżeli dla rosyjskiego, zatrutego niestety fałszywymi dogmatami Mosk. Art. Teatru. Jak najdalej od naturalizmu, »meiningeńszczyzny« i stanisławszczyzny, i niech będzie pozdrowiony po wieki wieków odrodzony polski teatr!

*M. Jewreinow.*

**Setne przedstawienie „Dziadów“.** W niedzielę dnia 9 listopada b. r. w teatrze im. J. Słowackiego odegrano »Dziady« Mickiewicza w ukła-



Pierwszy Gustaw-Konrad w »Dziadach« Mickiewicza-Wyspiańskiego:  
Andrzej Mielewski.

dzie St. Wyspiańskiego po raz setny od premiery, która była wogóle nowością na całą Polskę, a odbyła się dnia 31 października 1901 roku. Ś. p. Andrzej Mielewski był pierwszym polskim artystą, któremu przypadł w udziale zaszczyt kreowania w całości postaci Gustawa-Konrada. Arcytwór Mickiewicza osiągnął w owym sezonie nadzwyczajną na te czasy

liczbę 21 powtórzeń. W następnych sezonach pojawia się po kilka razy niemal corocznie, w okresie przejazdu przez Kraków rodaków z innych zaborów, oraz w okresie świąt zaduszkowych. Do wybuchu wojny »Dziady« grano wogóle 55 razy; podczas wojny nie pojawiały się w repertuarze. Wznowione za obecnej dyrekcji w roku 1919 doszły w poprzednich sezonach liczby 37 powtórzeń, w obecnym zaś sezonie wznowione 31 października doszły pełnymi sukcesy przedstawieniami jubileuszowej setki. Oprócz »Dziadów« trzy tylko sztuki przekroczyły w teatrze krakowskim liczbę stu powtórzeń t. j.: »Kościuszek pod Racławicami«, grany w nowym teatrze około 200 razy, łącznie zaś z przedstawieniami w teatrze przy pl. Szczepańskim blisko 400; »Betleem polskie«, które zbliża się do liczby 200 powtórzeń, oraz »Wesele«, grane 143 razy. Do setki przedstawień zbliża się także »Zaczarowane koło«.

**Listy z teatru.** Dwa pierwsze numery, blizkie wyczerpania, spotkały się z nader życzliwym przyjęciem zarówno u publiczności, jak u fachowej krytyki. Kornel Makuszyński pisze w »Warszawiance«: «Były próby stworzenia takiego pisma w Warszawie, lecz szybko przeminęły». Krakowskim »Listom, z teatru« można wróżyć żywot długi. Są one mocnym wyrazem kultury i zaniłowania garstki ludzi, biblijnych pięciu sprawiedliwych Krakowa«. W podobnym tonie wyrażają się o naszym wydawnictwie pp. Adam Zagórski w »Kurjerze Wieczornym«, W. Brumer w »Życiu teatru«, Jar. Janowski w »Ekspresie porannym« i wielu innych. Poszczególne artykuły zeszytu drugiego były przedmiotem szczegółowych sprawozdań, jako trwałe nabytki literatury o Wyspiańskim. Głosy te umacniają nas w przekonaniu, że pismem tego typu czynimy zadość potrzebom czytelniczym kół zainteresowanych teatrem i typ ten pragniemy doskonalić w miarę rozwoju wydawnictwa. W numerze bieżącym dajemy na wstępie zapowiedziany artykuł J. Lorentowicza, który kreśli trudności, z jakimi teatry polskie walczą w zdobywaniu i obronie repertuaru rodzimego. Przytoczona tam statystyka dowodzi, że teatr krakowski wykazać się może także w tym względzie chlubnymi rezultatami, a sięgając do repertuaru obcego, dobywał zeń jedynie nazwiska pierwszorzędne artystyczną wagą czy doniosłością poruszanych w dziele zagadnień. Aktualność problematyki rosyjskiej, której Dostojewski jest najdoskonalszym wyrazem, czyni też doniosłym zdarzeniem repertuarowym dzisiejszą reprezentację »Idjoty«, który wchodzi na scenę w transkrypcji Hjalmara Meidell, zrealizowanej po raz pierwszy na scenie Stanisławskiego w Moskwie. Między psychologicznie-naturalistyczną metodą tej sceny a kierunkami teatru rosyjskiego ostatniej doby, którym apostołuje między innymi Jewreinow, leży okres radykalnych przemian i reformatorskich poszukiwań. Skrót tej ewolucji mają czytelnicy sposobność poznać dzięki artykułowi Jewreinowa i końcowemu apelowi jego listu. W ten sposób i ten zeszyt, jak poprzedni, ma charakter poniekąd dyskusyjny. Resztę zeszytu poświęcono współczesnemu teatrowi niemieckiemu w związku z uprzednią premierą »Romansu zeszytowego« Kaisera.

---

Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI**. Redaktor: **TADEUSZ ŚWIĄTEK**  
**Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.**

TADEUSZ ŚWIĄTEK.

## Paul Claudel.

(Szkic informacyjny).

## I.

Przyszedł na świat 8. sierpnia 1868 r. w Paryżu, ale rodzina jego pochodzi z północnego stoku Wogezów. Kształcił się w sławnym paryskim liceum Ludwika Wielkiego, gdzie kolegował i zaprzyjaźnił się ze starszym o dwa lata Romain Rollandem. Codziennie rano szli jedną drogą do szkoły, żywo omawiając bogatą swoją lekturę domową. Rodzaj umysłu, najgłębsze pokłady charakteru były różne, co miało się w przyszłości zaznaczyć jaskrawem nawet przeciwieństwem. Claudel miał objąć spuściznę po Francji feudalnej i odnalazł swego Boga w obiektywnym katolicyzmie; Rolland został spadkobiercą francuskiej wolnej myśli i poprzez rewolucyjny humanitaryzm doszedł do niedość określonego komunizmu. Ale na razie łączył ich entuzjazm dla dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera, dla Dantego, Szekspira, a nadewszystko Tołstoja. Był to czas, kiedy — między innymi dzięki głośnemu studjum Melchiora de Vogüé — młodzież francuska żywo zainteresowała się romansem rosyjskim. Rolland spłacił potem dług wdzięczności wobec proroka z Jasnej Polany w swym „Żywocie Tołstoja”. »Zapewne, każdy z nas — pisze tam o sobie i Claudelu — kochał go z innej przyczyny, bo każdy odkrywał w nim siebie na swój sposób, ale dla każdego z nas dzieło jego było widokiem, który otwierał się nam na niezmierny wszechświat, jasnowidzeniem życia».

Przedziwną ironją, której nie skąpi życie przodownikom ludzkich ideologii, otrzymywał piętnastoletni Claudel w czasie rozdziału nagród swego liceum dyplom z rąk sędziwego — Ernesta Renana; zwyczajem, praktykowanym w szkołach francuskich, objął on młodego laureata ramieniem i ucałował w czoło. »Wstąpiłem w życie — pisał Claudel w wiele lat później — z pocałunkiem Renana na czole». Jakoż pierwsze lata uniwersyteckie spędził w zupełnym indyferentyzmie religijnym; zagadnienia etyczne również zgoła go nie interesowały. Ale czuł się nieszczęśliwym. Kiedy miesiące całe przypatrywać się musiał konaniu swego dziecka, dogorywającego na raka żołądka, zrozumiał całą potworną bezsilność swego sceptycznego pozytywizmu wobec problemu śmierci. Dusza jego zlotchłani przerażenia wołała głosem rozpaczliwym o wizję Boga i dopraszała się łaski wierzenia, ale moment przewrotu wewnętrznego jeszcze nie nadchodził.

Tymczasem zapoznał się Claudel w tych latach z dziełami Art. Rimbaud. Właśnie wówczas, w 1885 r. zwrócił Verlaine uwagę czytającej publiczności francuskiej na niesamowitą poezję jednego z najszczerzych z pośród poètes maudits. Claudel wyznaje sam, że lektura pism, zwłaszcza prozaicznych, tego niespokojnego włóczęgi po rozłogach świata, do dna zaburzonego, a w złudzie mistycznej szukającego ukojenia — była dla niego zdarzeniem przełomowym. Ma na myśli nade wszystko »Illuminations« i »Une Saison en Enfer«. »Poraz pierwszy wyzłobiły te książki w mem więzieniu rysę z widokiem na inny świat i dały mi nieomal fizyczne wrażenie nadzmysłowości«. Podziwiał w nim równocześnie sztukę słowa, od której sam miał się nauczyć technicznych środków swojej prozy. »Proza Rimbaud'a — pisał Claudel — drga do ostatnich fibrów dźwiękiem pozazmysłowym, jak jędrne suche drzewo Stradivariusa«. Jest też rzeczą znamioną, że w atmosferze tego właśnie poety zaszedł centralny w jego rozwoju wypadek wewnętrzny przeobrażenia.

Działo się w dzień Bożego Narodzenia w roku 1886. w katedrze Notre-Dame. »Stałem wśród tłumu przy drugim słupie u wejścia na chór, na prawo, po stronie zakrystji. I oto dokonało się zdarzenie, które zawładnęło całym mem życiem. W pewnej chwili wzruszyło się me serce i uwierzyłem. Uwierzyłem z taką siłą przywiązania, z takim wzburzeniem całej mej istoty, z przekonaniem tak pewnym i potężnym, że odtąd wszystkie książki, wszystkie rozważania, wszystkie przypadki mego ruchliwego życia nie zdołały wstrząsnąć mej wiary, nie zdołały jej nawet naprawdę osiągnąć«. Ta historia nawrócenia, którą z wzruszającą szczerością ogłosił Claudel na kilka miesięcy przed wojną (w Revue de la Jeunesse 1913/14), kończy się następującym patetycznym wyznaniem: »Bóg istnieje, jest: jest kimś, jest tak osobistą istnością, jak ja. Oto objawiła się nowa, pełna grozy istota i odsoniła swoje nieustępliwe żądania wobec młodego mężczyzny i artysty«. W jednej z najpiękniejszych swych ód dziękuje Claudel za chwilę tej łaski:

»Błogosławiony bądź, Boże mój, który wybawiłeś mnie od bogów fałszywych.

I sprawiłeś, że chwałę Ciebie jednego, a nie Izydę, ani Ozyrysa,

nie Sprawiedliwość albo Postęp, nie Prawdę, nie Ludzkość, ani Prawa Przyrody, albo Sztukę lub Piękno.

I który nie dozwoliłeś istnieć wszystkim tym rzeczom, których niema, albo które są tylko butnością, skoro je opuścisz...

Panie, wyzwoliłeś mnie od książek i od idei, od idolów i ich kapłanów...

I oto wiem, iż nie jesteś bogiem umarłych, ale Bogiem Żywych«.

W latach 1888/9 powstał pierwszy dramat Claudela »Złota głowa« (Tête d'Or). Taki przydomek otrzymał chłop, Simon Agnel, kiedy sięgnął po koronę cesarską. W trzech aktach oglądamy burzliwą historję zadufanego w swą dolę indywidualisty, postaci, pomyślanej na miarę Napoleona, Alexandra, Attyli. W pierwszym akcie grzebie swoją żonę, ostatnią kochaną istotę, która mu została, jemu, wierzącemu tylko w człowieka. Kiedyś przed laty zabrał on ją młodemu Cebesowi. I oto na grobie umarłej spo-



tykają się dawni współzawodnicy; dziś zwyciężeni obaj w swojej miłości, zawierają pobratymstwo krwi. W cudnej scenie lirycznej grzebią umarłą: »Ja biorę ją za ramiona, ty ujmiesz ją u nóg! Nie tak! Z obliczem, zwróconem do łona ziemi niechaj śpi! Spij, kobieto, w swem grobie, niezwilżona deszczem nieba. O szczęście, o miłości, ty, która byłaś bardziej miękka, niżli puch pod skrzydłami łabędzia«. U tej mogiły rozchodzą się w odmienne drogi ducha: Cebes wyzwolony uczuciowo zapada w coraz głębszą beczynność, Agnel pozbawiony jedyne go człowieka, którego kochał, dystry nieokiełznaną żądzą czynu, naprzekór porządkowi moralnemu świata, w który nie wierzy. Jakoż widzimy go w drugiej akcie, jak niezdolnemu do rządzenia królowi ofiarowuje swe usługi wodza i pobija wroga państwa na głowę. W nagrodę żąda korony, a kiedy mu jej król odmawia, zabija go i wciska sobie gwałtem królewski djadem na swą chłopską, zwichrzoną złotym włosem głowę. Córka królewska idzie na tułaczkę, a uzurpator wykrzykuje za nią bezczelny swój hymn na cześć triumfu przemocy nad słabymi: »Poczyna się mój czas! Poczyna się moja sława, podobna tęczy rozpiętej nad wszechświatem, aby zwiastować tym, którzy ją widzą, dzieło nowego dnia!«. Oparty nie o wolę, ani miłość poddanych, lecz o bagnety swych żołdaków, cóż może ofiarować swemu ludowi? jeno nową wojnę. Ale tym razem on jest zwyciężonym. Śmiertelnie ranny poznaje w godzinę śnierci, on, który wierzył tylko w siebie i prawo swej indywidualności, że życie jego było niczem. »Żyłem. Ah! któżby miał ochotę mię przekonywać, że byłem czemś więcej, niżeli wszyscy inni, którzy byli: złuda stworzenia«. Złożony w pustkowiu leśnem, oczekujący agonji, słyszy, jak w pobliżu krzyczy z bólu czyjs głos dziewczęcy. Jest to córka królewska: dezertier, mszcząc się za krzywdę swoją w służbie starego króla, schwytał błakającą się po śmierci ojca królownę i przygwoździł ją, jak bezsilnego ptaka do pnia drzewnego. I oto Agnel-Złota Głowa doznaje w tym momencie olśnienia łaski: cudu litości. Poznaje, czemu mogło stać się jego życie, jaką napęłnić-by się mogło błogostawioną treścią, gdyby coś w życiu ukochał. Ostatnim wysiłkiem, sam umierający, czołga się pod drzewo tortury i dobywa gwoździe z poranionych dłoni królownej. Uwolniona, z nadmiaru wdzięczności szuka dla swego wybawcy słów pociechy. Ale jest już za późno; jeden moment współczucia nie zdolen już wydzwignąć otrutej do cna blekotem egoizmu, nieszczęsnej duszy konającego; w godzinie odlotu dopada go znowu ziemski niedosyt, wewnętrzna samotność, i kona szepcząc przeraźliwą modlitwę do swego ojca, Bakchusa-Lwa, do Słońca: »O słońce! Ty, jedyna moja miłości! otchłani i ogniu! o głębio! o krwi, krwi! o dzie wierz!«

»Złota głowa« jest zatem tragedją indywidualizmu, tragedją »woli potęgi«, człowieka bez Boga. W linjach na poły szekspirowskich, w pół antycznych, zatem w stylu świadomie mieszanym, daje ona jedyny w poezji Claudela obraz życia, pozbawionego współpracy świata nadprzyrodzonego. Rzeczy toczą się własną żelazną koleją i dobiegają swych fatalnych wyników bez pomocy Opatrzności. W tym sensie jest to typowy twór z doby nawrócenia Claudela, osąd wydany nad minioną dobą własnego rozwoju.

Po tej negatywnej ocenie własnej przeszłości spotykamy pierwsze pozytywne ślady katolickiej ideologii Claudela w utopji politycznej »Miasto« (La ville 1890). Jest to rodzaj dramatu społecznego, którego wyniki mają dowodzić, że ludzkość, próbując wznosić gmach doczesnej szczęśliwości oparta sama o siebie, bankrutuje zarówno w wyłączeniem intelektualizmie, jak w rozpętaniu instynktów głodu i użycia. Postulat, żądający podporządkowania porządku społecznego obiektywnym normom religji, jest tu naogół jasny, ale wypowiada się w drobiazgowej symbolice, niezawsze przejrzystej, w pełnych zamętu obrazach Komuny, niemieckiej inwazji, pożaru Paryża i pokoju pod znakiem krzyża.

Już w dwa lata po »Mieście« powstała pierwsza koncepcja arcydzieła claudelowego »Zwiastowanie«. Nosi ona tytuł »Dziewczę Violena« (La Jeune Fille Violaine). Idea ofiary i wyrzeczenia wciela się już tutaj wyraźnie w postać Violeny, ale rzecz dzieje się współcześnie, brak jej więc późniejszej, tak sugestywnej atmosfery średniowiecza, cudu wskrzeszenia, motywu trądu i wielu szczegółów mistycznych. Pomysł miał w ciągu lat trzynastu dojrzeć w wyobraźni poety, który tymczasem ukończywszy studia, rozpoczął nader urozmaiconą karierę dyplomatyczną.

## II.

W 1893 r. wysłany jako konsul do Ameryki Północnej, pełnił Claudel swój urząd kolejno w New-Jorku i Bostonie. Tu zetknął się oko w oko z bałwochwalczą filozofią dolara, z nienasyconym głodem złota, dla którego wszelka ideologia jest tylko wtórną nadbudową interesu, słowem z tą całą koncepcją świata, widzianego od strony materialnego opanowania życia, która znalazła doskonały wyraz w biologicznej teorii poznania pragmatyzmu. Nowy ten świat, który poza nagim faktem życia nie chciał uznawać żadnych prawd bezwzględnych, domagał się konfrontacji z temi ideami, które niegdyś, na starym łądzie, w dobie dojrzewania swego światopoglądu, uznał za prawdy, nie dające się podważyć żadnym biologicznym, czy ekonomicznym relatywizmem. Jakoż uczynił to poeta w najbardziej współczesnym ze swych dramatów, zatytułowanym »Wymiana« (L'Echange). Wyraz ten jest tu symbolem konsekwentnego merkantylizmu, ideologii, której się zdaje, że istotą życia jest wymiana dóbr, a symbolem wymiany, więc bogiem życia, jest pieniądz. Louis Laine jest w kłopotach pieniężnych. Wie o tem amerykańnin, Thomas Pollock Nageoire, który zdawna pożąda żony Laine'a, Marty. Postanawia ją od bankruta — kupić. »Spójrz pan na to — mówi Yankes, wyciągając garść pełną złotych monet — czemu są te pieniądze, gentleman? Oto jest życie, oto jest wolność na zawsze. Nie odmawiaj mi pan, czego od pana zażądam! Dam ci, czego potrzebujesz. Nie stawaj mi w drodze; bo namiętność mężczyzny nie jest to kaprys dziecka, a prócz tego nie mam czasu do stracenia. Louis Laine pozbywa się chętnie żony, ponieważ kocha aktorkę Lechy, dotychczas metresę amerykańniua. Daremnie wyprasza się Marta od hańby, na którą ją skazuje ta »wymiana«, dokonana z zachowaniem wszystkich pozorów honoru między pełnymi dobrych manier dżentelmenami. »Louis, uczynicieś

rzecz ohydną; pragniesz się odemnie uwolnić, a przykazaniem jest tu czysty zysk... Ale nie zadaj mi tego sromu! Nie odpychaj mnie od siebie, bo jestem wszakże twoją żoną... Nie odpychaj mnie, bo nie masz do tego prawa... O Laine, jesteś wszakże związany ze mną sakramentem, nierozwalnym węzłem religijni. Ale Laine głuchy. jest na głos prawa moralnego, które mówi przez usta tej prostej kobiety. Wówczas owa aktorka Lechy, uosobienie zła, staje się dla obu bussinesmanów demonem kary i zaguby. Nienawidzi ich obu, a z nimi i Martę. Podpala tedy dom dawnego kochanka, w którym płoną wszystkie jego papiery wartościowe, Ludwika Laine zabija. Przywiązuje trupa na grzbiet konia, który wędruje ze swym panem pod bramę domu Marty. Bez słowa skargi przyjmuje Marta swoje nieszczęście; owszem, w umarłych oczach małżonka czyta jakoby wyrzut, iż nie spełniła wszystkich wobec niego obowiązków: »Jest pewien sposób, na który winnam cię była kochać, a tak cię właśnie nie kochałam; dlatego patrzysz we mnie tak uważnemi oczyma«, Amerykaninowi oddaje ową sumę wymienną, znalezioną w kieszeni umarłego, zleca mu troskę nad swą nieprzyjaciółką Lechy i wyciąga doń rękę z przebaczeniem. »Laine, Laine! — mówi na końcu — mój małżonku! jedyny mój skarbie! Ale jest dobrze tak, jak jest. Tak, dobrze jest, że umarłeś i że ja zostaję sama i bez pociechy. I słuszne jest i dobrem, że nie stało się tak, jak ja chciałam. Nie moja to bowiem rzecz wiedzieć przyczynę, jestem prostą kobietą. Nie widzimy Boga... Takim pełnym niezrównanej żałości akordem wyrzeczenia, aktem teodycei, nieomal przykazaniem »naśladowania Chrystusa« kończy się ta »amerykańska«, najbardziej współczesna ze sztuk Claudela.

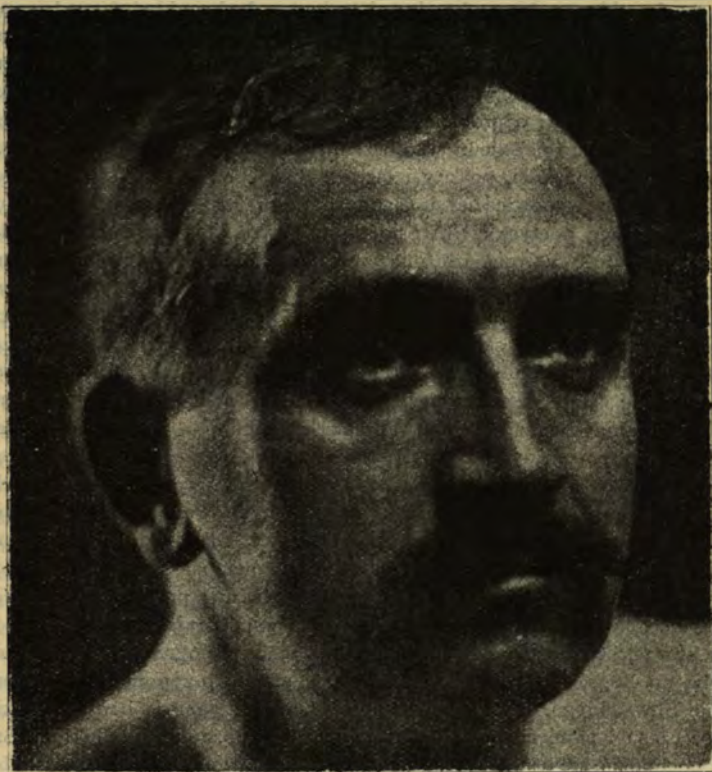
W r. 1894 przeniesiono Claudela, jako konsula do Chin Tu oderwany od kultury europejskiej, oddany własnym przeżyciom religijnym, mocował się długo i ostatecznie ze złudą istnienia, aby urzeczywistnić wreszcie w swem wnętrzu starą augustyńską mądrość: »cor nostrum inquietum est, dum reqüescat in Te, Domine«. Te walki duszy religijnej, dotkniętej już pomazaniem łaski, a walczącej jeszcze z widmem szczęścia tutejszego, są treścią jego »Wierszy z wygnania« (Vers d'exil), w których fenomenologia świadomości mistycznej znalazła poetyczny wyraz w dziesięciu modlitwach, pełnych prostoty w dykcji, a majestatycznych w hymnicznym toku wiersza. Tu także w chińskim otoczeniu wyznawców Buddy i Konfucjusza rozmyślał Claudel nad sprawą zbawienia pogan bez pośrednictwa Kościoła i z zajęcia się tem zagadnieniem powstał w r. 1895 dramat o objawieniu osobniczem: »Dzień spoczynku« (Le Repos du septième jour). Jest to rodzaj prefiguracji objawienia chrześcijańskiego; dokonuje jej przed wiekami cesarz chiński, który wstępuje do podziemia, aby pytać umarłych, dlaczego niepokoją żywych w ich doczesnych pracach, w zbieraniu owoców z pól. Oto »tłoczą się widma tłumnie po polach i w mgle ponad rzekami, jako szczury roją się po domach... Ludzie z bijącym sercem porzucają pracę, głowę oplecioną warkoczem zwracają bezradnie w lewo i na prawo, w głębokim śnie zrywają się przerażeni, jak człowiek, który dotknął lędźwi, oplecionych żmiją«. Nie pomagają prośby, ni zaklęcia. Wówczas gusła czarodzieja otwierają cesarzowi wrota podziemia: skąd chce przynieść lu-

dowi jasną i zbawczą nowinę Cień matki w pierwszej kondygnacji zaświata, gdzie, choć niewinny, przebywa przecież w oślepej dziedzinie bezświadomości, nie umie mu nic wyjaśnić (przedchrześcijańskie, niewyzwolone pogaństwo). Ale gdy zstąpił głębiej, odsłania mu demon tajemnicę wszelkiej winy indywidualnej: leży ona zawsze w przenieceniu pierwiastka zmysłowego i zwierzęcego ponad duchowy i boski. Taż sama wina bywa plagą całego narodu: »Ten, który jest istotą rzeczy, tenże jest ich celem... Dlatego sześć dni trza pracować na pokarm ciała, ale siódmego dnia, jak sługa, który na przyjęcie pana dom swój ustroił, niech podniesie człowiek ręce do nieba. Oto jest prawo, któreście przekroczyli i dlatego ziemia pomna, jakoście nadużyli dóbr wam powierzonych, wzbrania wam dzisiaj dobra onego«. Z tem objawieniem wraca cesarz na światło dnia. Oczom czekających ukazuje się w przepychu złota, ze złotą maską na twarzy. Berło monarsze w jego dłoni zamienia się w krzyż; król zatyka go na murze, płosząc duchy nieprzyjazne, a natchnione usta cesarza głoszą, że kiedy dni pokuty miną i dzień święty spoczynku będzie uświęcony, wtedy »przyjdą ludzie z zachodu i nauczą was tajemnicy odnowionego zakonu i przeszczepioną zostanie w pośrodku was zadosyć czyniąca ofiara«. W takiej to dobrej nowinie spełniwszy swe powołanie, zdejmuje cesarz swoją złotą maskę i ukazuje pod nią twarz, zjedzoną trądem, Umiera. Ofiarnik swego narodu, powraca na zawsze w podziemia. Recytator intonuje sakralne śpiewy, dzwiczką dzwonki buddyjskie, a w wieczornem powietrzu rozpinają skrzydła srebrne czaple i kładzie się światło na zwierciedle wód..

Ale Claudel jest poetą, więc nietylko wizjonerem dantejskich podziemi, ale też człowiekiem, którego zmysłowość chłonie radośnie cały barwny, dźwięczny i wonny czar istnienia. W tychże Chinach powstała jego książka »Poznanie wschodu« (*Connaissance de l'Est, 1900*), która pławi się w rozkoszy bytu i w egzotycznych urokach »państwa środka«. Zdumieć się przychodzi, jak zmysłowo radosnym potrafi być ten mistyczny poeta, ilekroć się znajdzie sam na sam z przyrodą, gdy opisuje samotne swe spacery po chińskich polach, brodzi po czub głowy w zbożu ryżowym czasu dojrzewania lub pieści dłonią wysmukłe piękno kokosowej palmy.

Ostatnim utworem dramatycznym, powstałym w Futschou pod wrażeniem stosunków chińskich jest »Le partage de midi«. Tytuł ten trzeba tłumaczyć symbolicznie: »Przesilenie południa«. »Południe na niebie, południe w zenicie naszego życia«, słowa są Mezy bohatera tej sztuki. Albowiem z połowy drogi życia, wiodącej do Boga, zawrócony został przewrotną miłością kobiety, aby przyzwyciężwszy, zbawił ją i siebie w radosnej ofierze śmierci. Rzecz rozpoczyna się na statku, zdążającym do Chin, i rozgrywa się między jedną kobietą, Izą, a trzema mężczyznami: De Ciz, Amalrykiem i Mezą. Iza jest żoną De Ciza, a potajemnie kochanką Amalryka. Ale zaciekawia ją i drażni właśnie ten trzeci, jakoby poszukiwa Boga, obcy wszelkiej lekkomyślnej zabawie, prowadzący rozmowy o rzeczach nie z tego świata. Meza przeczuwa niebezpieczeństwo: »Dla czego musiałem spotkać cię właśnie teraz, w chwili, gdy chwije się moja siła, bowiem straciłem dużo krwi?« Niedługo po wylądowaniu ulega:

w czasie dłuższej nieobecności De Ciz'a zawiązuje się między nim i Izą stosunek miłosny. »Poślubiam cię - woła Meza - w bezbożnej miłości, jedynym słowem potępienia, o ty najdroższa, która nie jesteś szczęściem«. Ale niebawem milkną w nim wszystkie zastrzeżenia sumienia i gubią się w jednym hymnie erotycznego upojenia. Zachwyty ten obleka się w ustach dawnego poszukiwacza absolutu w kształt niekończących się hymnów, peł-



Paul Claudel.

nych orjentalnego upojenia, panteistycznych wyznań, które nużą wreszcie i nudzą Izę; ucieka tedy do dawnego kochanka na południe Chin. Wybuch tam powstanie; dom ich jest oblężony. Wtedy zjawia się Meza z chińskim listem żelaznym i donosząc o śmierci De Ciza, chce wziąć Izę za żonę. Amalryk rzuca się na niego, rani go i wydarłszy glejt, ucieka z Izą. Bliski śmierci, sam na sam ze swym nieszczęsnym losem odnajduje Meza swego Boga: »Odnowiłem tedy znajomość z moją nicością, skoszto- wałem tworzywa, z którego powstałem, ja, który grzeszyłem ze wszystkich

sił moich. Powstań tedy, o duszo moja, rozerwijmy jednym rzutem woli nikiemny ochłap ciała, na poły podarty już i zgotowany, niby kawał mięsa, co zawisł na haku. Odrzucon jest, jako robaczywy owoc... Powróć mię tedy do siebie, skryj-że w swem łonie, o Ojczy!« I oto dzieje się rzecz cudowna: powraca Iza. Niżeli żyć z tamtym, pospolitym zjadaczem chleba i poławiaczem rozkoszy, woli umierać z tym konającym, którego wartość wewnętrzną przeczuwa: »Ty nie wiesz jeszcze, kto zacz ja jestem, ale oto ja widzę to jasno, kto jesteś ty i czem być się kiedyś spodziewasz, pełen jasności i dostojęństwa, stworzenie boże! i widzę nadto, jako mię kochasz i że jesteś mi przeznaczony i w niewysłowionym pokoju serca trwam przy tobie«. Oczyszczeni umierają oboje w poznaniu i pokucie. Znowu tedy dramat o problemie erotycznym, rozegrany między współczesnymi typami europejskimi w otoczeniu chińskim, z końcówką katolicką teżą o potędze miłości, pokuty i łasce wybawienia.

Teoretycznie wypowiedział się Claudel poraz pierwszy o swej poezji w r. 1907 w swej »sztuce poetyckiej« (Art poétique). Tytuł obiecuje estetykę, a daje metafizykę, dość naiwną, złożoną z fragmentów bergsonowskich i reminiscencji z mistyków chrześcijańskich. O wolnych swoich rytmach zauważa jedynie, że ich nierówne takty odpowiadają potrzebom oddechu aktora, a te regulują się wewnętrznym falowaniem wzruszenia; poczem zaraz formułuje zadanie poezji, oraz powołanie poety tak, jak je rozumie: jest ono nie estetyczne, lecz poznawcze. Celem poety jest samopoznanie, oraz poznanie czasu i świata. Poczem następują — starym zwyczajem, praktykowanym z upodobaniem przez mistyków — igraszki etymologiczne, łatwo zrozumiałe w epoce Djonizjusza Aeropagity, ale trudne do pogodzenia z dzisiejszymi wynikami naukowych językoznawstwa. Connaissance = poznanie ma tedy znaczyć tyle, co co-naissance = współrodzenie się i współistnienie. (Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître). Ta co-naissance tem dokładniej przeobraża się w connaissance, im bardziej świadomem jest owo współistnienie. Stąd skala życia, która jest zarazem skalą poznania, od rośliny, poprzez zwierzęta, dżłowieka do Boga, rodzaj »genesis z ducha«, mocno przypominająca kosmogonję Słowackiego. Myśli te uzasadnia Claudel z pomocą bergsonowskich pojęć czasu i pamięci, przeciwstawiając intuicję poznaniu intelektem. Stąd ma pochodzić niedostateczność definicji pojęciowych wobec zjawisk biologicznych. »Umarł« Charles Louis-Philippe? Ależ to my wydaliliśmy się z jego świadomości, i dlatego, że przestał istnieć w stosunku do nas, twierdzimy, że nie istnieje zupełnie. Nie umiemy pojąć ani definjować śmierci, bo też i życie i wszystkie jego zjawiska uchylają się naszym ujęciom intelektualistycznym.

Po tym epizodzie teorjo-poznawczym — który dla poety bywa najczęściej zboczeniem na manowiec, skąd lepiej, jeśli wróci corychleję do swej sztuki — śpiewacza dusza Claudela wyzwoliła się w sławnych »Pięciu wielkich Odach« (Cinq grandes Odes). Napisał je już w Pradze; kiedy w 1909 roku po piętnastoletnim pobycie w Chinach wrócił jako konstul do Europy. Są to arcydzieła liryki refleksyjnej. Wracają zagadnienia phi-

gijne, znane nam z dramatów, ale wszystko osobiste, na co tam nie, było miejsca, znalazło tu ujęcie w rytmach, pełnych hieratycznej inspiracji. Najgłośniejszą jest oda pierwsza »Uwielbienie«, w sensie kościelnego Magnificat dziękczyniąca Panu za łaskę powołania i wyboru (»O długie, gorzkie drogi przeszłości, o czasie, gdy byłem samotny. Wędrowanie miastem, ową długą ulicą, co wiedzie w dół do katedry!... Zawołałeś mnie po imieniu. Jak ktoś, kto zna mnie dobrze, wybrałeś mnie z pośrodku wszystkich mojego ołtarza«). Niebawem po ukazaniu się »Ód« awansował Claudel w r. 1911 na generalnego konsula w Frankfurcie nad Menem. W tymże roku ukazał się jego dramat z czasu rewolucji francuskiej: »Zakładnik« (L'otage). Konflikt historyczny między ancien régime, opartym o króla, prawo boże, tradycję i dziedziczne posiadanie, a Francją nową, rewolucyjną, głoszącą prawa człowieka i równość. Po sześcioletnim zaniedbaniu dramatu odżywa w nim znowu i wzmagą się potęga scenicznego kształtowania — i oto budzi się dawne wspomnienie o Wiolenie z młodzieńczego utworu. Ale pomysł urósł w tych latach trzynastu i dojrzał w kształt misterjum, w którym obecność rzeczy wiecznych staje się tak dotykalską, jak w żadnym z utworów dramatycznych doby współczesnej. Tak powstało arcydzieło Claudelowe »Zwiastowanie« (L'annonce faite à Marie), po dziś dzień szczytowy punkt jego twórczości. Odegrany po raz pierwszy 21 grudnia 1912 w paryskim Théâtre de l'Oeuvre, przyniósł utwór ten poecie nagrodę Akademii za poezję w roku następnym. Z tą też chwilą poczęła sława, a z nią i poezja Paula Claudela przenikać do Europy. Opory psychiczne, które przychodzi jej tu pokonywać, są olbrzymie; ale nieodparty czar i oryginalny urok sztuki Claudelowej okazuje się przecież silniejszym, niżeli długoletnie nałogi ideowe i estetyczne psychiki współczesnej. Już w 1913 r. grano »Zwiastowanie«, a raczej, jak mówił reżyser sceny Dalcroze'a, »celebrowano« je na tej właśnie scenie w Hellerau pod Dreznem, a niebawem oglądał swój utwór generalny konsul także w Frankfurcie. Niemcy bywały zawsze najbardziej chłonne dla wszelkich nowości obcej poezji. Oporniej szło gdzieindziej. W Polsce trzeba było lat dwunastu na to, aby oswoić się z myślą, że teatr, miejsce rozrywkowe znużonej burżuazji, może się stać znów na chwilę tem, czem był na początku: urodzonym z muzyki kultem Tajemnicy.

### III.

»W nieokreślonym bliżej średniowieczu — słowa są poety — tak właśnie, jak poeci średniowieczni wyobrażali sobie starożytność« rozgrywa się »Zwiastowanie«. Podzielone jest sposobem misterjów średniowiecznych na cztery »zdarzenia«, w obrębie których dokonują się poszczególne sceny, nazwane »przemianami«. W prologu dowiadujemy się, że Piotr z Craon, potężny budowniczy kościołów, ukończył właśnie budowę katedry w Monsanvierge. W czasie tej budowy w nizinnej wiosce Combernon poznał dziewczynę Wiolenę i nie mogąc zyskać jej wzajemności, chciał osiąść ją gwałtem. Dziewczyna obroniła się i uszła mściwym ciosom jego noża, ale Piotr z Craon z dopustu niebios jest z tą chwilą dotknięty trądem. Teraz ukończywszy dzieło, opuszcza tę okolicę. W zmierzchu porannym

przepuszcza go czysta dziewczyna bramą osiedla Combernon, którą prowadzi jego droga. Ale Piotr świadom swojej hańby i winy, pragnie odejść z pociechą przebaczenia. Wiolena, dziewczynę pełną miłości i ducha ofiary, oddaje mu tedy złoty pierścień, który otrzymała od narzeczonego Jakóba Hury. Niechże wzamian za to Piotr poniecha nienawiści i przebaczy szczęśliwemu rywalowi. Ten pakt pokoju, ofiary i przebaczenia pieczętuje Wiolena braterskim pocałunkiem, który nie waha się złożyć na ustach trędowatego. Scenę tę podpatrzyła przewrotna siostra Wioleny, Mara, i nie omieszka jej wyzyskać kłamliwie dla samolubnych swych zamysłów.

W pierwszym »zdarzeniu« ojciec Wioleny i Mary, Anne Vercors, żegna Combernon, żonę i córki, wybierając się w pielgrzymkę do Palestyny. Zdając ojcowiznę w stanie rozkwitu pod pieczę przyszłego zięcia, Jakóba, jest pełen pogody i wewnętrznego pokoju, że spełniwszy doczesne swoje powołanie, może zatroszczyć się u schyłku dni swoich o sprawę swej duszy. Ojczyzna rozdarta jest i zamącona do dna długotrwałą wojną, w której prawowity król Karol VII, z wiernej mu południowej Francji daremnie domaga się uznania na północy, gdzie osadzili się Anglicy. Kościołem władają trzej papieże. Świat zda się wyszedł z normy, lecz tęskni za pokojem, który obiecany jest ludziom dobrej woli. Jakoż Anne Vercors, człowiek prawego serca, pielgrzymując, czuje się nie tylko orędownikiem własnej swej i rodzinnej sprawy, ale też sprawy ogólnej. »Zaprawdę bowiem, chrześcijanin, nie jestem tutaj samotny, alem jest jakoby częścią mych braci, pospołu z rzeczą pospolitą, ilekroć błagając pożąda tronu bożego; której to wysłannikiem jestem i którą wiodę ze sobą, aby od nowa rozpostrzeć ją u stóp odwiecznego Pana«. Ale w »zdarzeniu drugim« dzieje się wszystko na opak zamysłem tego człowieka bożego. Mara kocha się w Jakóbie i pożąda go za męża. Opowiada mu tedy, co widziała o świecie: Wiolena była kochanką Piotra z Craon. Jakób nie daje wiary oszczerstwu złej siostry, póki nie rozmówi się z narzeczoną. Jakoż następuje ta rozstrzygająca rozmowa, w której przeciw wszystkim w oczy bijącym znakom czystości świadczy jedna okrutna prawda: Wiolena dotknięta jest trędem. Zaraził ją ów litosny, przebaczący pocałunek. Nie tai swojej hańby, przeciwnie, wyższa ponad wszelkie podejrzenia rozcina szatę swoją i pod lewą piersią, na miejscu serca, ukazuje narzeczonemu złowrogi, krągły nalot zarazy. Ale Jakób jest człowiekiem małego serca, a Wiolena nie chce się bronić, ani tłumaczyć. Ufała raczej jasnowidzącej miłości ukochanego — i gorzko się zawodzi. Wiolena dziś jeszcze opuści dom rodzinny, stawi się przed kapłanem, a potem skryje się w odludziu, przeznaczonem dla trędowatych. Aby nie zwracać niczyjej uwagi na to, co zaszło, Jakób rozpowiada sąsiadom, że narzeczoną przebywa u chorej jego matki, która jakoby czując się bliską śmierci, pragnęła poznać co rychłej synową i nacieszyć się jej widokiem. Odechodząc, chciałaby Wiolena pożegnać wszystkie swoje marzenia o szczęściu bez żalosego skurczu serca: »Nie chwila po temu, abym płakała, chcę się radować«. Ale do szczytów wyrzeczenia i pokoju, dokąd pnie się jej preczysta dusza, droga jest jeszcze daleka. Jakoż w ostatniej chwili, już ode drzwi, cały długo hamowany szloch duszy, podeptanej krzywdą,



odezwie się krzykiem, pełnym wyrzutu: »Darowuję ci wiano moje, o Maro, oddaję ci wszystko, co mi przynależy. Nie lękaj się ani odrobinę, wszak wiesz, nie dotknęłam ja tego nigdy, anim przestąpiła progę mej alkowy. Oh! biedna ty sukniowo moja weselna, o moja biedna, moja piękna słubna sukienko!« — Mara spożywa owoce swojej nikczemności: poślubia Jakóba i jest z nim napozór szczęśliwą. Upływu ośm lat, Wiolena przebywa wciąż w odludziu trędowatych, ślepnie i schnie z choroby i wyrzeczeń, ale ubodzy rozpowiadają dokoła o cudownym jej darze uzdrawiania. W pewną śnieżystą noc zimową, w samą noc wigilijną szuka jej w pustelniczej grocie — Mara, Tłumy ludu zalegają drogi i las w Chevroche, którądy prawowity król Karol VII. zdąży na koronację do Reims. Ale Mara nie bierze udziału w powszechnej radości; w zmarzłem zawiniątku tuli do piersi nieżywe ciało swej córeczki, Obeny. Odszuka cudotwórczą siostrę i złoży na jej łonie niemowlę, poprosi ją, będzie błagała, zaklnie, by wróciła jej dziecko. »Mleko matczyne kipi w moich piersiach i krzyczy do Boga jakoby krew Abla! Czyli potrafisz ty zrozumieć, o bezpłodna, co znaczy łątać się na ćwierci, aby dać życie tej oto drobnej, łkającej istocie? A ponadto przepowiedziano mi wówczas, że nigdy już więcej nie porodzę«. Wiolena broni się pokusie. »Przysięgam i świadczę się przed Bogiem, że nie jestem ja świętą!... Czyż nie jestem raczej jedną z najpokorniejszych przed Panem? czyż mam Boga mego wieść na pokuszenie? czyliż jestem mu podobną? żądasz odemnie, abym go sądziła?«. Pokutnicą tylko jest i cała jej siła jest w cierpieniu. »Jest bowiem moc w cierpieniu, jeśli tak jest dobrowolne, jako grzech! Widziałas, Maro, jak całowałam trędowatego? O biada mi, albowiem kielich cierpienia głęboki jest, i kto raz dotknie wargą jego brzegu, nie oderwie jej wedle chęci«. Z oddali dołatują echa okrzyków, witających króla, a w rozradowane tłumy padają pierwsze dzwony wigilijnej nocy. »Są to dzwony, co wołają na mszę o północy! O Maro, narodziło nam się Dzieciątko!... modłuj się przeto pospołu z bliźnimi«. Ta wspólna modlitwa, to liturgiczne *orare cum ecclesia* dopełnia reszty trzeciego »zdarzenia« przed dokonaniem się cudu. Wiolena i Mara, zapomniawszy jakoby o umarłej Obenie, czuwają na modlitwie wigilijnej. Z księgi świętej czyta Mara oslepej swej siostrze pierwszy rozdział każdej z trzech nocnych mszy Bożego Narodzenia. Wśród dalekich pohukiwań trąb i echowego odgłosu dzwonów po lesie padają ze zbrodniczych ust Mary święte słowa przepowiedni Jezajasza, kazania papieża Leona, ewangelji Łukasza, przemowy papieża Grzegorza. Ale Wiolena słyszy ponadto, ona tylko jedna, głosy chórów anielskich w mistycznych responsoryjach. I oto gdy modlitwa sióstr miała się ku końcowi, a na skraj widnokręgu przecierać się począł późny świt zimowy, poruszyło się coś żywego pod zębraczą połą płaszczka Wioleny. Wychyliła się nóżka niemowlęcia i zadrzała na mrozie. Dokonał się odnowa cud Bożego Narodzenia, nie z woli ciała ani męża, lecz z Boga i czystej Dziewicy. »Narodziło nam się dzieciątko! — szepcze przerażona pełnią łaski Wiolena — oto zwiastuję wam wielkie wesele... dziecię człowiecze zjawiło się na ziemi«. Oszałała z radości matka, porywa w ramiona żywą Obenę i odsła-

nia jej twarzyczkę. Zdziwione niemowlę, spojrzawszy w oczy dawnej matki, już jej nie poznało i załkało z cicha, a przerażona Mara odczytała w tych oczach okrutną prawdę tego cudu: nie były to już bowiem złe i czarne oczy Mary, lecz dobrotliwe, błękitne oczy Wioleny. A na wargach niemowlęcia zawisła kropla mleka z piersi matki-dziewicy...

»Zdarzenie« czwarte przenosi zemstę Mary, przebaczącą śmierć Wioleny, a z śmierci tej zbawienie osiedla Combernon. Mara nie ścierpi myśli, że Obena, mistycznie poraz wtóry wydana na świat przez Wiolenę, w zmartwychwstałym swoim ciele jest owocem tajemniczego małżeństwa między świętą jej siostrą, a dawnym jej narzeczonym, Jakóben. Nie ścierpi straty dziecka i męża, zemści się, zabije Wiolenę. Ująwszy rękę ociemniałej, wiezie ją nocą w osypisko piaskowe i zepchnąwszy na dno, przywali wozem, naładowanym piaskiem. Piotr z Craon, ów budowniczy kościołów, przebaczącym pocałunkiem Wioleny wyleczony już z trądu, szuka tam nazajutrz żwiru budowlanego, a odnajduje na pół żywe ciało, którego kiedyś pożądał. Przynosi je nocą do Combernon i oddaje Jakóbowi. Teraz dopiero, dopełniwszy swej ofiary, w godzinę śmierci odsłania Wiolena dzieje swojej krzywdy: prawdę o czystym pocałunku, o wskrzeszeniu Obeny i o swej jedynej miłości: »Gdybyście mi byli zaufali, Jakóbie, kto wie, możebym była ozdrowiała... Ale wy wierzyć musieliście raczej swoim oczom. Tak, wszakże to takie proste. Nie bierze się trędowatej za żonę, nie bierze się niewiernej. Nie żałujcie tego Jakóbie. Bo tak jest pewno lepiej.. Tam, dokąd ja zaszłam, trwa jeno cierpliwość, a niemasz już cierpienia. Ale ból świata jest wielki. A dopieroż, jakże ciężko jest cierpieć, a nie wiedzieć, po co? Ale czego inni nie wiedzą, tegom ja doświadczyła i chcę cię nauczyć... O, nie mów, że zostałeś mi obcym; o nie mów, że nie wiem ja, co znaczy cierpieć przez ciebie, i że nie znam męki kobiecej, która rodzi życie. Oh, wiem, oh, pomnę, jak z łona mego wytryskało życie, jakoby promień jedyny, i jak uwieźdte me ciało zakwitowało na nowo! Oh, i wiem ja także, co się czuje, kiedy te wargi dziecięce szukają łaskomie i po omacku, i znam te nienasycone usta!... Ale zresztą.. na cóż służyło mi to ciało? ukryło jeno w swem wnętrzu serce moje, zataiło je tak do cna, żeś go ty nawet nie rozpoznał, a dostrzegłeś jeno znaki zewnętrzne na nieszczęsny zewłoku... Dlatego błogosławiona niech będzie ręka, która wiodła mnie tej nocy!... Ale tobie trza siły i dzieła, jasnego obowiązku i dokonanego zdarzenia. I dlatego to mam ja piasek w moich włosach... Czyń bez wytchnienia, oto jest wszystko. Nikt nie przyrzekał ci szczęścia. Pytaj jeno starej ziemi, a odpowie ci zawsze chlebem i zawsze winem... A później, kiedy przyjdzie kolej na ciebie i ujrysz, że trzeszczą w zawiasach wierzeje wielkiej bramy, pomnij, że czekam cię z tamtej strony i że chcę ci otworzyć«. W dniu, w którym grzebią Wiolenę, powraca jej ojciec, Anne Vercors, z Ziemi Świętej. Cóż mu pozostaje? Umarła żona i dobra córka, a zbrodnia złej zamąciła pokój tego domostwa. Ale ponad osiedlem rozpina się, jak tęcza, błogosławieństwo odkupicielskiej śmierci Wioleny. Jeszcze zła Mara buntuje się przeciw cudowi, jeszcze, wyznając zuchwale swoją zbrodnię, krzyczy: »Nie mam nic przeciw Bogu,

niechaj zostaje tam, gdzie jest. Ale nasze nędzne życie jest dość krótkie! Niech nas zostawi w spokoju!» Ale i na nią spływa łaska wybawienia: ojciec godzi ją z małżonkiem. Bo i on, Anne Vercors, człowiek prawego serca, przewyciężył na swój sposób życie, choć po innych chodził drogach, niżli Wiolena. »Nie posiadam już nic... Umarła żona. Nie żyje Wiolena. Tak, wszystko jest w porządku... Niech będzie pochwalona śmierć«. Ta śmierć Claudela jednak nie jest aktem ascezy, negacją życia, jeno inną jego formą, owocobranie dojrzałego lata, potwierdzeniem istnienia. Odzywają się dzwony na Zwiastowanie z wież Monsanvierge. I oto pod łukiem tęczy, w zieleni drzew, przez którą pada poświatł zachodu, w rojowisku pszczoł i poszumie gołębi, co rojem zlatują na stodoły, pełne stogów zboża, rozpoznają ci trzej w trzech uderzeniach dzwonów wiecznie żywy, bo zawsze gotowy się powtórzyć cud wybawienia: Anne: »On stał się człowiekiem« Jakób: »Umarł«. Piotr z Craon: »Zmartwych powstał«.

Pierwszy rzut dramatu o »Dziewczęciu Wiolenie« rozgrywał się współcześnie. Jego cudowność przypominała półrealistyczną nastrojowość dawnego Maeterlincka, to znaczy poza faktami mistycznymi pozwalała się domyślać przyczyn, działających siłami przyrodzonemi. Ale Claudelowi nie wystarczała taka niezdecydowana, wpółnaturalistyczna, a wpółmystyczna estetyka. Szukał usilnie formy, któraby ideologii jego dała wymowę prostą, harmonijną i tłumaczącą się bez wahań. Oddawna czuł wstręt do teatru realistycznego. Owa aktorka Lechy jeszcze w dramacie »L'échange« wyśmiewała w groteskowy sposób niedorzeczność owej gromady ludzkiej, która zamknąwszy się nie wiadomo po co, wieczorem w określonym miejscu, podzieliwszy się na widzów i aktorów, każe grać i oglądać coś, co dzieje się »niby naprawdę« na tej scenie. »Człowiek się nudzi i niewiedza czepia się go od urodzenia. Więc ponieważ o niczym nie wie, jak się zaczyna, albo jak się kończy, więc idzie do teatru. I ogląda siebie samego«. Tymczasem aktor winien tworzyć tak, jak poeta i jak myśliciel: nie dla słuchacza, lecz w zastępstwie słuchacza (podwójne znaczenie franc. pour). Znaczy to, że jest rodzajem kapłana, celebrującego misterjum. Claudel podziwiał w Chinach tamtejszy teatr religijny, tak, jak za młodu zachwycał się dramatem muzycznym Wagnera. W miarę jak jego idee filozoficzne, religijne, polityczne i moralne zrastały się coraz organiczniej w określoną konstrukcję norm obiektywnych, dokuczał mu coraz bardziej ów brak własnego stylu. Szukał takiej formy, o jakiej mówi ów budowniczy kościołów Pierre de Craon: »...albowiem pogański artysta buduje wszystko od zewnątrz, lecz my od wewnątrz tworzymy jako pszczoły czyli tak, jako dusza nadaje kształt swojemu ciału«. Wysiłki te doprowadziły w »Zwiastowaniu« do zdecydowanego zespolenia środków w liturgicznym dramacie średniowiecznym. Oddawna prczczuwał Claudel konieczność podporządkowania swej sztuki formom liturgji kościelnej. Łatwo to było wykonać w liryce refleksyjnej, ale o ileż trudniej w dramacie, tkwiącym głąboko w nałogach współczesnego teatru. Claudel miał jednak odwagę to uczynić. Na wiele lat przed ekspresjonizmem dzisiejszym uznał w gotyku średniowiecznym jedyny styl, godny doznań i przemian religijnych.

Jakoż, mimo ozdobną rozlewność dykcji bezwzględnie celowa konstrukcja całości, atmosfera wnętrza surowa i wskróś uduchowiona, symbolika witrażowo barwna, a przecież pełna światła i przejrzysta, ostrołukowo polotna, jakoby wniebowzięcia żądna strzelistość wyobraźni, a nadewszystko uczuciowość tych prostych ludzi, tkliwa, a jednak mocna i nieznaną wahań — oto jest czar claudelowego misterjum, urok, któremu nie oprą się nawet umysły skądinąd zgoła obce, a choćby i wrogie ideologii poety,

---

Monografię o Claudelu ogłosił Georges Duhamel, znany poeta z grupy unanistów (*Paul Claudel* 1913). W równie entuzjastycznym tonie pisał Jacques Rivière w *Etudes* (1912). Ze stanowiska ściśle katolickiego ocenia dzieło Claudelowe jezuita Joseph de Tonquédec (*L'oeuvre de Paul Claudel* 1917). Stanowisko naogół negatywne zajął wobec Claudela i claudelizmu znany krytyk romantyki Pierre Lasserre w *Les Chapelles littéraires* (1920). Dobrze instruuje rozdział, poświęcony Claudelowi w książce romanisty z Bonn, E. R. Curtiusa *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*. Na tych studjach opiera się przeważnie szkic powyższy. Cytuję według zbiorowego wydania Claudela *Théâtre* 1912-13. 4 vol.

---

Nietylko dla wierzących, także i nam zabrzmiały pełne i czyste dzwony »Zwiastowania«.

*Romain Rolland.*

Nie uważałbym prawie za możliwe, aby tak mocny furor metaphysicus żyć mógł w duszy francuskiej.. Wobec niego umysł, choć wie, co o tem sądzić, zamilka, a dusza przygląda się z zapartym oddechem.

*Ryszard Dehmel.*

Paweł Claudel wynurza się z mórz indyjskich, uwieńczony w korale i w złote gady morskie, ociekający tem prązyciem, w którym jak perła, dojrzała jego oczyszczająca dusza.

*Francis Jammes,*

W głębokiem wzruszeniu kończę lekturę »Zwiastowania« Claudela. To jest cudowne — najsilniejsze poetyczne, wogóle artystyczne przeżycie, jakie mi od lat całych było użyzione

*Tomasz Mann.*

Istnieją obecnie dwa teatry: teatr doniosły, pisany, lecz nie znajdujący dostępu na scenę, i teatr drugi, który się wystawia, który jednak całkowicie pozbawiony jest doniosłości. Sztuki Claudela ważniejsze są niż cała twórczość Capus'a lub Donnay'a. I niebawem wszyscy się o tem przekonają«.

*André Gide.*

---

---

---

PIOTR z CRAON.

Błogostawiony Bóg, co mię ojcem kościołów uczynił, i pojętność rozumną wszczepił w moją duszę i trzech wymiarów poczucie!

I napiętnował mię trądem a zwolnił z frasobliwości doczesnej, iżbym z francuskiej ziemi dziesięć Dziewic Mądrych obudził — którym nie zagaśnie oliwa — i ukształtował naczynie modlitwy!

Czemże jest owa dusza, ów klin drewniany, który lutnista osadza między obydwie ściany instrumentu — wobec tej wielkiej liry utajonej i tych wśród nocy Potęg kolumnowych, których wyrachowałem liczbę i odstępę?

Nie od zewnątrz — bynajmniej — wyrzeźbiam kształtów marmidło, — ale jak ojciec Noc od środka arki ogromnej poczynam pracę w jej wnętrzu i widzę w krąg, jak wszystko naraz w niej wzrasta!

I czem jest rzeźba ciała wobec tej duszy, którą techną w nie trzeba? — I owej świętej próżni, którą się serce pokorne odgradza od swego Boga?

Nic nie jest mi za głębokie: studnie moje sięgają do głębin Pra-Krynicy.

Nic nie jest za wysokie dla strzały, co w niebo się wspina i Bogu wykrada pioruny.

Piotr z Craon przemienie, lecz dziesięć Dziewic — wszystkie jego córki — trwać będą jako naczynie tej wdowy.

Gdzie się bez końca odnawia skarb męki i święta miara oliwy i wina.

O, jak pięknym jest kamień i jak przerozkosznie miły ręką mistrza! W związaniu jego dzieła ileż piękna i miary! — Ona całość budowy, jakaż to rzecz jest wierna, jak przechowuje ducha, jakie cienie rysuje!

O, jakże winna latorośl najmniejszy mur okrasza a krzak róży ponad nim w rozkwicie

Jakże jest piękny, a w tej całości ileż prawdy żywej?

ze ZWIASTOWANIA.

## Ideologia Claudela.

(Na marginesie »Zwiastowania«).

Czytelnikowi względnie widzowi polskiemu, który stanął — w zakłopotaniu niekiedy — przed obcem mu dotąd dziełem Claudela, mogą w pierwszej chwili dopomóc pewne analogje do literatury własnej. Wydaje się istotnie, że werset biblię przypominający, sposób wnikania w przyrodę, jak zwłaszcza metafizyczne ujęcie istoty drzew w *Art poétique* i symboliczny ich obraz w *Connaissance de l'Est*, lub wreszcie niezwykle etymologje francuskiego poety, płynące z poczucia wielkiej, tajemnej, rewelatorskiej wagi słowa — nie są pozbawione odpowiedników choćby w twórczości Słowackiego. Podobieństwa to — dodać pospieszam — przy bliższem wejściu kruche, zaprowadzić więc daleko nie zdołają. Jednakże dzięki tak powierzchownej nawet paraleli zyskać można początkowy punkt oparcia i wyjścia, — ostrzeżenie, iż poruszamy się w świecie mistycznym. Jest to świat wierzącego głęboko artysty, zamknięty w sobie, wiązany wewnętrznym obrazem życia. Każdy z utworów Claudela stanowi jego fragmentaryczne, ale zarazem ściśle z całością spójne i w niej tylko znajdujące nieodzowny komentarz, odbicie. To też na podstawowy zrąb tej ideologii przelotnie bodaj rzucić okiem należy, chcąc zdać sobie sprawę z każdorazowych zamierzeń autora. Nie będzie szło przytem o głębsze wnikięcie we wszystkie przesłanki i wiązadła, miejsca tu nie znajdzie ocena, wskaźnik własnego stanowiska wobec poglądów poety: poprzestanę na wymienieniu pokrótce najważniejszych jego założeń, w łączności ciągłej z »Zwiastowaniem«. Stać się również będę jak najczęściej oldawać głos samemu autorowi.

Nie ubiega się czytelnik Claudel o dyplom filozofa, mało waży sobie prawa ustalane przez naukę, pożyteczne o tyle, jego zdaniem, iż ułatwiają orjentację w »słowniku natury«. Nie zamierza też zgoła dążyć do »rozumienia mechanizmu świata od spodu, niczem palacz, który na grzbiecie czołga się pod lokomotywę«, ale w obliczu wszelkich rzeczy stworzonych stanąć pragnie »jak krytyk przed dziełem poety«. I tu powtórzyć by mógł słowa, przy innej sposobności do gramatycznych pedantów skierowane: »w wierszach mych nie szukaj drogi, — szukaj środka«. Tym zaś ośrodkiem, kamieniem węgielnym a równocześnie punktem szczytowym, ku któremu wszystko zmierza, w którym wszystko łączy się i rozwiązuje, jest u Claudela Bóg, towarzysz jego nieodstępny. »Dramaty Claudela — powiada Duhamel — poznać nam dają Boga w stosunku do tragedji stworzeń; jego dzieła liryczne są objawieniem Boga, w którego twarz spogląda pogrążony w modlitwie poeta«. Całą twórczość dramatyczną Claudela ująć też można jako ciągłe zbliżanie się ku Bogu, — od »Złotej głowy«, gdzie człowiek o swym Panu zapomniał i sięgać chce po nieograniczone władztwo, — przez ruiny »Miasta«, nad któremi wznosi się już ku górze tęcza nadziei, — aż do »Zwiastowania« i »Zakładnika«, dwóch hymnów triumfalnych, anielskich symfonij zwycięstwa po walce.

Bóg Claudela nie jest oderwanym pojęciem filozoficznym, ale istotą najzupełniej konkretną, której obecność odczuwa bezpośrednio, niemal fizycznie człowiek, gotowy na jego przyście. Tak Violena, gdy już zwróciła swój krzyk »ku Bogu, jakby był bardzo daleko«, w sobie Go nosi i piastuje:

»I gdybyś noc jedną była w mojej skórze, — do siostry się zwraca — nie powiedziałaś, że ten ogień nie ma w sobie żaru.

Mężczyzna jest kapłanem, lecz nie zabroniono kobiecie być ofiarą.

Tak Piotr z Craon urasta »spłeciony z swym Bogiem, jako winny krzew i oliwka«.

Niebieskiej wszechmocy podporządkował Claudel zupełnie człowieka, wartość jego tem mierząc, w jakim stopniu istnieje przez Boga i dla Boga, o ile promień z zaświatów ściele się przed nim na drodze. Postaci Claudela dzielą się nietylko na ludzi w potocznym określeniu dobrych i złych, sprawiedliwych lub występnych. Po prawej stronie zasiadają ci wszyscy, którzy słyszą wyraźnie głos Stwórcy, otrzymują dar jego łaski <sup>1)</sup>, po lewicy zaś owym miejsce przypada, co pod powłoką rzeczy widzialnych nie dostrzegają mistycznego znaku, zwróconego do nich wezwania czy drogowskazu. Violena i Anna Vercors nie wahają się poświęcić osobistego szczęścia — tak łatwo jego hojność przeszłoby zachować! — gdy doszedł ich uszu dźwięk »trąby, nie wydającej tonów, któreby każdy mógł słyszeć, — trąby, co od czasu do czasu wzywa wszystkich ludzi, ażeby części zostały rozdzielone«. Ale stara Elżbieta czy też Jakób Hury nie pojmą roli ich i powołania. — »Nie wiem — powiada matka. — Wiem, że jesteś tu i że mam dwoje dzieci«. A Jakób: »Nie należy żądać, bym zrozumiał to, co jest nademną«. Lecz niema w tem winy niczyjej. Tak być musi:

»Niebo dla niebian, a ziemia dla synów ziemi.

Gdyż kłosa same nie wschodzą, a zbożu na ugorze trzeba dobrego pracownika...

Każdemu jego miejsce — w tem mieści się sprawiedliwość.

I oto, na głos Boga, rodzi się ofiara, nosząca u Claudela znamię chrystusowego odkupienia, dzięki świadomości bohaterów, którzy nie wątpią, że są przedstawicielami wielu innych, niezliczonego w swej szarzyźnie tłumu. Ma to głębsze podłoże w ideologii poety. Człowiek wogóle — jego zdaniem, — stojąc pośredku między Bogiem a przyrodą, łączy ją i w harmonijny obraz w umyśle swym układa, dzięki inteligencji, którą został obdarzony, i w ten sposób reprezentuje przed Panem niższe od siebie stworzenia. »W stosunku do Boga jest delegatem dla spraw zewnętrznych, przedstawicielem i pełnomocnikiem«. Albowiem *tout passe et rien n'étant présent, tout doit être représenté*. Poczucie podobnej roli odzywa się w Annie Vercors, kiedy ciągnie za morze:

<sup>1)</sup> Nie należy jednak widzieć w nich świętych. »Przysięgam, oświadczam i protestuję w obliczu Boga, że nie jestem świętą!« — woła Violena, w liście zaś, napisanym po premierze »L'Otage« przestrzegał autor: »Powtarzam tu raz jeszcze to, co powiedziałem w związku z »Zwiastowaniem«: nie świętych pragnąłem przedstawić, ale słabe stworzenia ludzkie, ujarzmione przez Łaskę«.

»Nie jestem sam! Lud wielki raduje się i wyrusza wraz ze mną!...

A skoro prawdę powiedziano, że chrześcijanin nie jest samotny, ale w łączności zostaje z wszystkimi braćmi swymi,

Tedy królestwo całe ze mną śle błaganie i podąża ku Stolicy Boga,...

A ja wysłannikiem jego jestem i unoszę je z sobą«...

Nie inaczej czuje oślepta, skostniała, zarazą zżarta Violeną:

»Zaiste, niedole tego czasu są wielkie.

Ludzie nie mają ojca. Rozglądają się i nie wiedzą już, gdzie jest Król i Papież.

Dlatego ciało moje mękę cierpi w miejsce chrześcijaństwa, które się rozpręga«.

Ta zbawcza ofiara Violeny — by od »Zwiastowania« jak najmniej odbiegać — daje atoli nadewszystko wyraz bezmiernej tęsknocie za absolutem, przepalającej ciało żądz połączenia się z Bogiem, któremu człowiek oddać się winien, jako Jego niezaprzeczalna własność. Śmierć musi się przeto zjawić, niosąc radosne wyzwolenie. Poezja Claudela brzmi też, jak dwusławie, w którym śmierć głosem pełnym stodyczy góruje nad życiem:

»Jakże pięknie jest żyć! — wdycha gasnąca w aureoli i woni cudu dziewica niepokalana. — Ale jak dobrze również jest umierać! Kiedy wszystko do cna ukończone zostało i gdy rozpościera się zwolna nad nami zasłona, jako najgęstszy cień«.

»Czyż celem życia jest żyć? — pyta Anna Vercors. — Czyż stopy dzieci bożych miałyby wrócić do tej nędznej ziemi?

Nie życie jest celem, ale umieranie, nie ciosanie krzyża lecz wstąpienie nań i oddanie tego, co posiadamy, z uśmiechem.

W tem leży radość, w tem swoboda, w tem wdzięk, w tem wieczna młodość...

Jakąż wartość ma świat wobec życia? A w czymże jest wartość życia, jeśli nie w tem, że się je oddaje?

I poco troskać się, kiedy tak prostem jest słuchać?«

Posłuszeństwo: oto główne przykazanie człowieka, który misję mu daną winien wypełnić do końca, bezwzględnie:

»Nie jest świętością dać się ukamienować przez Turków lub trędowatego ucałować w usta,

Ale wypełnić polecenie Boga natychmiast,

Czy przyjdzie

Zostać na miejscu swoim, czy też wznieść się wyżej«.

Wie o tem dobrze Anna Vercors — jego to były słowa — kiedy po zgonie córki zapytuje, czy wydano wszystkie zarządzenia w związku z jutrzejszym pogrzebem, na odruch zaś zgorszzonego nieczułością ojcowską Jakóba spokojnie odpowiada: »Trzeba, by się wszystko dokonało. Trzeba, by rzeczy wszelkie godnie były wykonane«.

Każdy z żyjących ma bowiem ściśle, od wieków, wyznaczone miejsce i rolę w wszechświecie. »Nie jest rzeczą kamienia wybierać swe miejsce ale Twórcy Dzieła, który wybrał go« — ostrzega Piotr, z Craon. Największym przeto występkiem być musi zboczenie z naznaczonej przez Boga drogi —



i w tem leży metafizyczna, że się tak wyrażę, ohyda wymiany, jakiej dopuszczają się Ludwik Laine i Tomasz Pollock Nageoire. Niema zaś szczęścia nad dokonanie swego posłannictwa, radości silniejszej nad zachwyt Violeny, skoro w niej rozkwitło »powołanie śmierci, jak lilja dostojna«. Dopiero, kiedy zadanie wypełnione zostało jak pisano, przychodzi wieczorna godzina ciszy, błęgiego wyczerpania, zbycia się sił, do walki już niepotrzebnych:

»Wystarczy mi to słońce, które zgaśnie za chwilę — rzecz Anna Vercors.

Całe życie, jak ono, uprawiałem ziemię, wstając i zachodząc z niem razem.

A teraz wstępuję w noc i lęku ona we mnie nie budzi, gdyż wiem, że tam również wszystko jasne jest i ustalone...

Słońce i ja, ręka w rękę,

Pracowaliśmy, a to, co poza trud nasz wykracza, nie obchodzi nas zgoła. Moja praca już skończona«...

Niewypełnienie przez człowieka przypadających mu zadań stanowi grzech najcięższy, gdyż burzy ład utrwalony świata, który w oczach Claudela nie jest bynajmniej grą zmiennych sił, ale trwałą, niewzruszalną budowlą, i wykończeniem architektonicznym szczegółów na myśl przywodzić może kręgi Dantego. »Wszystko ma swe miejsce, które nie może być innym; wszystko jest gotowe i oznaczone«. Przed skostnieniem i martwością, któreby zwłaszcza dla artysty złowrogimi okazać się mogły, chroni jednak tę koncepcję różnorodność wzajemnych stosunków, jakie łączą z sobą rzeczy przez Boga stworzone. Żadna z nich nie może bowiem istnieć w oderwaniu; byt każdej zależy od istnienia wszystkich innych, razem z nią zrodzonych (*»co — naissance«*). »Ziemia związana jest z niebem — naucza Anna Vercors, człek znający prawo boże i stąd tak często przez nas na świadka wzywany — ciało związane jest z duchem, wszystkie twory, które Bóg jednocześnie powołał do życia, pozostają z sobą w łączności, wszystkie razem są sobie wzajemnie potrzebne«. Spotykają się przeto i kojarzą w formy rozliczne, dążąc do ogólnej harmonji i równowagi, której Bóg jest najwyższym wyrazem i celem. Dlatego powiedziec przychodzi, że »wszystko jest ruchem« i dlatego »za każdym oddechem naszym świat jest tak samo nowy, jak kiedy pierwszy człowiek pierwszym łykiem zaczerpnął po raz pierwszy powietrza«.

Lecz »pod tem, co przemija, kryje się zawsze to, co trwa«: poczucie ciągłości w dążeniu do jednego celu, towarzyszące Annie Vercors gdy w drodze na Kalwarję zbawienia czuje przy sobie obecność wszystkich swych zmarłych; ład wszędzie, czy to w osiedlu przytulonym do stoków Monsanvierge, czy w królestwie Franków, czy w całym państwie bożem. Więc w godzinie, gdy się pełnić będzie cud mistyczny za sprawą ofiarnicy, świat cały wróci do normy, z której wypadł na chwilę, by żadnego już tonu nie zbrakło w hymnie wesela, w śpiewie dziękczynnym na cześć łaski. Oto po długim wygnaniu przybywa król w mury Reims, a papież osiadł znowu na stołcu piotrowym. Dwaj przedstawiciele władzy najwyższej na ziemi stwierdzają, iż węzły odwieczne nie zostały zerwane.

W tem powiązaniu i w tej zależności wzajemnej wszelkich tworców Boga, obok poruszonej już reprezentatywnej roli jednostki — leży zarazem źródło symbolizmu Claudela, któremu postać konkretna nie wystarcza. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do słowa, odtwarzającego samym już rytmem naturę przedmiotu, który określa:

»Wymawiając imię każdej rzeczy,

Jak ojciec wywołujesz ją tajemniczo w jej zaczątku i w miarę, jak niegdys  
Współdziałałeś w jej stworzeniu, przyczyniasz się do jej trwania«.

Celem poety nie jest tedy rozumowa interpretacja świata, ale wywołanie go swym głosem, dźwiękiem słów; one przez bogactwo swych skojarzeń składają się na obraz rzeczywistości:

»Dźwięk słów i ich znaczenie, stopione razem w jedno zdanie,

Mają tak subtelne wymiany i tak tajemne harmonje, że dusza w skupieniu  
Sposstrzega, iż idea czysta nie będzie się wzbraniać przed rozkosznym  
dotknięciem«.

Z tych też względów ma zwyczaj poeta nadawać swym bohaterom imiona zaczerpnięte z własnej wyobraźni, które w odczuciu jego są nieoddzielną częścią indywidualności ludzkiej owych aktorów dramatu.

Idąc dalej, nie należy wszakże popadać w jednostronność i w postaciach scenicznych Claudela widzieć wyłącznie symbole, pozbawione rysów, bezpośrednio z życia przejętych. *Il n'est science que du général, il n'est création que du particulier* — sądzi poeta i zgodnie z tem założeniem nie stroni zazwyczaj od charakterystycznych szczegółów. I jakkolwiek mieszkańcy Combernon odmalowani zostali z wielką prostotą, nie brak im przecież plastyki — dość spojrzeć choćby na Annę i jego żonę: »staruchę, która żywi się naparstkami mleka i kawałkami chleba«, a obok niej »starca, co uszy ma pełne siwych włosów, jak rdzeń karczocha«.

Z poczucia związku wszechrzeczy wywodzi się również obrazowość Claudela, która olśniewa zazwyczaj przepychem, niekiedy wzbiera ponad miarę, a często w zdumienie wprawia świeżością porównań i przenośni. Powiedziano w *Art poétique*, że sztuka opiera się na przenośni, to znaczy »słowie nowem, które powstaje przez sam fakt, iż łącznie i równocześnie istnieją dwie rzeczy różne«. Wśród obrazów poety wybitne zaś miejsce przypada metaforom, zrodzonym z obserwacji ciała ludzkiego. »Oto wyciągam ramiona w promieniach słońca, jak krawiec, który odmierza materję — mówi o sobie ojciec Vercors. I nie jest to przypadkowe zestawienie, gdyż człowiek stanowi kanon estetyczny Claudelowej sztuki. Niedarmo Piotr z Craon każe uczniowi swemu iść na rusztowanie i pomagać w pracy murarzom: w ten sposób pozna przez dzień jeden dwie rzeczy ważniejsze niż wszelkie reguły sztuki — ciężar, jaki człowiek unieść zdoła i wysokość ludzkiego ciała. Ani bowiem dla Noego nie mogło być obojętnem ciało, kiedy budował arkę, ani w gotyckiej katedrze nie potrafi się budowniczy wyrzec tej podstawowej miary. Na niej opiera się również wiersz poety, uznający jedno tylko naturalne, prawo — oddechu:

»O mój synu! gdy byłem poetą wśród ludzi,

Wynalazłem ten wiersz, który nie miał rymu ni miary,

I określiłem go w tajemnicy serca mego jako tę czynność podwójną  
[i wzajemną,  
Przez którą człowiek czerpie życie i wydaje, w najwznioślejszym  
[akcie wydechu,

Słowo płynące z ducha».

Nie zawsze wprawdzie można z łatwością uzasadnić podział na, wiersze, przez Claudela wprowadzony: cechy fizjologiczne autora odgrywają tu bezwątpienia znaczną rolę i wytłumaczyć by zdołał zapewne wiele szczegółów, w których czytelnik lub słuchacz gotów widzieć jedynie dowolność. W ogólnych wszakże zarysach związek, jaki istnieje między charakterem i stanem chwilowym poszczególnych osób, a formą wiersza, którym przemawiają, występuje dość jasno. Ten rytm zaś wewnętrzny brzmi nietylko w wersach, ale również w wielu dramatach Claudela, których zakończenie jest jakgdyby ostatnim, lekkim, cicho ulatującym oddechem.

Zdawać się wówczas może, iż duch poety wznosi się w ekstazie ku Bogu, któremu każdą pieśń swą poświęca. Subiektywizmu bowiem wyrzeka się Claudel zupełnie i jako wieszcz mityczny pragnie być tylko głosem swego Stwórcy. Od Niego otrzymał wszystko:

»Z ducha i dźwięków, któreś we mnie włożył.

Uczyniłem oto w mem sercu wiele słów i zmyślonych historyj, a zarem postaci z ich różnemi głosami..

Jemu też wszystko oddać pragnie:

»Twój śpiew, Muzo poety,

Nie jest trutniami brzęczącym, szemrzającym źródłem, ni ptakiem rajskim w goździkach!

Ale, iż Bóg święty początek dał wszystkiemu, radość twa mieści się w posiadaniu Jego imienia.

A jako rzekł pośród ciszy: »Niech się stanie«! — tak, miłości pełną powtarzasz: »Stało się« — wedle słów Jego,

Niczem dziecko małe, co pierwsze składa zgłoski,

O służebnico Boga, łaski pełna«!

Służebnicą Boga jest też twórczość Claudela do dna.

---

*Jesli prawdą jest, iż jako woda tryska z ziemi,  
Tak natura otwarta nam źródło słów posrodku warg poety,  
Powiedz mi, skąd wypływa to tchnienie, przez usta twoje kształtowane w słowa.*

*Albowiem, kiedy mówisz, podobny drzewu, co wszystkiemi liśćmi  
Wzrusza w ciszy Potudnia, pokój z wolna wstępuje w nas na  
miejsce myśli.*

*Przez śpiew ów, pozbawiony myśli, i słowo to, nie mające głosu,  
dostrojony jesteśmy do melodji świata.*

*Niczego nie wyjaśniasz, o poeto, ale rzecz wszelką dzięki tobie  
jasną dla nas się staje.*

z »LA VILLE« CLAUDELA.

---

---

LECHY ELBERNON.

*Teatr. Nie wie pani, co to jest?*

MARTA.

Nie.

LECHY ELBERNON.

*Jest scena i widownia.*

*Zamknięte wszystko. Ludzie schodzą się tu wieczorem i zasiadłszy rzędami, jedni za drugimi, patrzą się.*

MARTA.

*Na co? Skoro wszystko jest zamknięte?*

LECHY ELBERNON.

*Patrzą na kurtynę, zastaniającą scenę, i na to, co dzieje się poza nią, skoro ją podniesiono.*

*A na scenie dzieje się coś, jakoby naprawdę.*

MARTA.

*Lecz skoro to nieprawda! Więc to są niby zwiady, co się jawią we śnie?*

LECHY ELBERNON.

*I dlatego właśnie przychodzą do teatru w nocy.*

*Spoglądam po nich, a sala jest jakoby ciato żywe i ubrane w suknie:*

*I obsiedli mury niby muchy aż pod powalę.*

*I widzę te setki bladych twarzy.*

*Człowiek nudzi się i niewiedza czepia się go od urodzenia.*

*A że o niczem nie wie, skąd się ono wywodzi ani gdzie się kończy, przeto idzie do teatru.*

*I spogląda jakoby sam na siebie, złożywwszy ręce na kolanach.*

*I płacze i śmieje się i nie bierze go ochota, aby stąd odejść.*

*Spoglądam po nich i wiem, że tamten oto, to kasjer, który wie, iż jutro*

*Sprawdzać będą jego książki, i matka cudzołożna, której dziecko zapadło onegdaj w chorobę!*

*I ten, co właśnie targnął się po raz pierwszy na cudzą własność i ten, co próżnował od poranka.*

*Patrzą i słuchają, jakoby drzemali.*

MARTA.

*Oko jest po to, by widziato, a ucho, by słuchało prawdy.*

LECHY ELBERNON.

*Ale czemuż jest prawda?*

z «L'ECHANGE» CLAUDELA.

---

Byłoby największą niesprawiedliwością analizować utwory dramatyczne Claudela utartym zwyczajem, który polega na określaniu przedewszystkiem fabuły, sytuacji i postaci... Należy wyjść z pojęć abstrakcyjnych, ogólnych, które stanowią tych dzieł podłoże. Bohaterzy Claudela są uosobieniami czynności moralnej lub religijnej, którą moralista ujmuje z wielką mocą, poeta zaś odczuwa w całej potędze, majestacie, dobroczynności lub słodyczy. Violeną, czyli wyrzeczenie, chrześcijańskie poddanie się krzywdzie, dobrowolne całopalenie, oddanie się Bogu, spokój duszy złożonej w ofierze, wśród najstraszniejszej nędzy: Piotr z Craon, czyli bezinteresowna misja artysty, budowniczego kościołów, zborów pospólnego nabożeństwa, człowiek, który nie żyje dla siebie, ale dla sławy Grodu, uświetnienia Stwórcy w kamieniu i marmurze; Anne Vercors, czyli stary dzierżawca, co trudem półwiekowem, spełnianiem obowiązków i zdrowym rozsądkiem powiększył swe mienie — patriarcha o zmierzchu dnia, dobrze spełnionego.

Naprzeciw tych postaci cnotliwych i pobożnych — natury niższe lub przewrotne: Mara, siostra i współzawodniczka Violeny, czyli chciwość i nieludzkość chłopki łasej na zysk, która, nawet względem najdroższych sobie i najbliższych, zna jedynie przepisy kodeksu, o ile na jej korzyść wychodzą...

Marta, Violeną nie są w całej pełni żywymi indywidualnościami. Nie są to również mówiące i poruszające się abstrakcje. Claudel maluje w nich i opiewa nie cnotę w stylu Corneille'a, cnotę doskonałą, pewną siebie i uświadomioną, która się sama określa przez wygłaszane zdania i maksymy, — ale raczej, powiedziałbym, proste, codzienne dzieje cnoty, te dzieje o wiele więcej skromne niż wzniosłe... Jakąż w tym zakresie wykazał często subtelność myśli! Jaki polot wyobraźni, ileż przejmujących dobył akcentów! Marta, Violeną nie są ani postaciami realnymi, ani abstrakcyjnymi typami. Są to poematy, są to psalmiczne wersety.

*Pierre Lasserre.*

Pseudo-szekspirowskie marjonetki Maeterlincka — mogły się pojawić na scenie jedynie z akompanjamentem muzyki. »Monna Vanna« jest pospolitym dramatem, »Niebieski Ptak« żył tylko dzięki ślicznym dekoracjom rosyjskim, które mu dały oprawę i wniosły w tę fałszywą baśń Andersena, pozbawioną doszczętnie nowych obrazów poetyckich, — lekkość i głębię mistyczną, czego jej właśnie nie stało. Przeciwnie, zarówno pod względem literackim, jak i dramatycznym, dzieło Pawła Claudela samo sobie wystarcza i wpływ wywarło na wielu pisarzy.

*Claude Berton.*

Bezustanne kaskady przenośni wnoszą w poezję Claudela zmysłowość naiwną i nową, która wybucha i staje się ciąglem olśnieniem, ukazując realną, żywą postać rzeczy. Claudel myśli bowiem obrazami, zmysłami. Myśl jego, jak każda myśl pierwotna i głęboka, jest zmysłowa. Nie przynosi ona ekstraktu wrażeń, ani wydaje się subtelnym, lecz ulotnym zapachem, uzyskanym przez destylację tysięcy kwiatów. Jest ciężka, realna, dobytą bezpośrednio z rzeczywistości. Praca poety nie polega na mechanicznym łączeniu abstrakcyjnych terminów, lecz przypomina kiełkowanie uciążliwe, skryte, wolne, odbywające się po omacku; bujność, do której dochodzi, jest niczem rozkwit przyrody, pełna barw, ocieka światłem i pięknem. Język Claudela nie posługuje się obrazami przystosowanymi do myśli, ale objawia nam myśl samą, która rozwija się słowami, łańcuchem obrazów pierwotnych, snutych tak, jak budzą się w wrażliwości, niczem jeszcze nie spaczonych. Obrazy te zwracają się nie tylko do wzroku: chłoniemy je wszystkimi zmysłami równocześnie; wnoszą się, potężniają, ogarniają nas, każą nam drgać wedle swego rytmu — i w chwili, gdy ciało nasze kąpią zmysłową falą, składają w duchu naszym tajemnicę swego znaczenia. Wystarczy poddać się im, by je zrozumieć, gdyż przenikają w nas ze wszystkich stron, głosząc jednocześnie na różną modłę — prawdę tęsamą. Wszystkie słowa, jak mają blask i dźwięk, tak posiadają ciężar, zapach i smak. Zmysłowość Claudela nazwać można wielowymiarową: stąd też nadaje ona rzeczom objętość i głębię, — pełnię życia.

Aby się jednak jej poddać, aby odczuć jej moc, trzeba zachować w sobie pierwotną bezpośredniość i prostotę, lub umieć wskrzesić w sobie tę spuściznę; trzeba posiadać jeszcze ów cudowny, dziecinny dar pojmowania przez obrazy, dochodzenia myśli przez ilustracje; trzeba nie oddzielać idei od jej zmysłowych form. Cóż bowiem, w przeciwnym razie, pojmiemy z mowy tego, który jest »niby zwierzę pośrodku ziemi, niby koń rozkiełzany, co wznosi ku słońcu krzyk człowieka«.

...Chcąc mówić o Claudelu, należałoby powiedzieć wszystko jednym tchem.. Niestety ten, kogo pierwsze zetknięcie z Claudelem nie przerazi! Albowiem znaczyć to będzie, iż nie zrozumiał. Claudel jest strasliwym i okrutnym... Niech nikt nie sądzi, że można mu ofiarować chłodny podziw! Nie żąda on bynajmniej przyzwolenia naszego smaku; domaga się duszy naszej, aby Bogu ją oddać; pragnie wymusić naszą zgodę wewnętrzną; chce wyrwać nas, naprzekór nam samym, z ohydy wątpienia i dyletantyzmu... Jest misjonarzem i apostołem... Odrzucić chrystjanizm Claudela, znaczy skazać się na jedyną ucieczkę — w ramiona nicości..

*Jacques Rivière.*

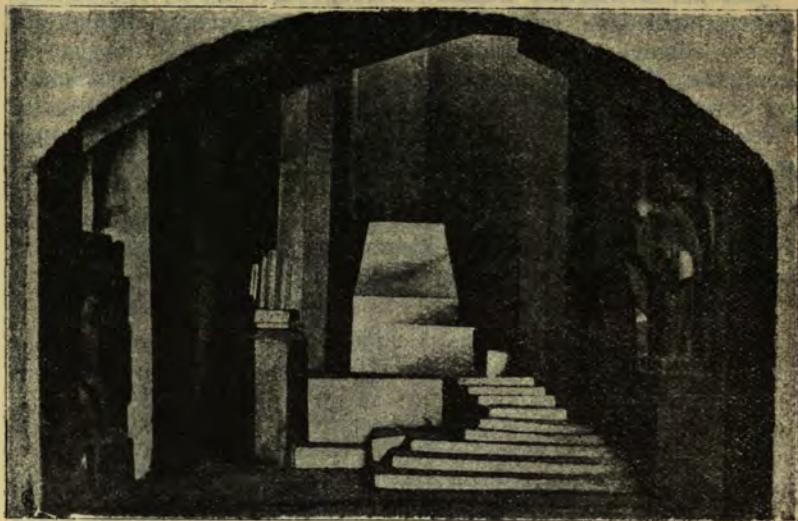
Jest tak wielki, jak Dante. Dlaczego nie można, spotkawszy kogoś, powiedzieć mu: »Czy pan wie, że mamy wielkiego genjusza, równego Dantemu?« Claudel jest największym z żyjących genjuszy. Wszystko antyczne stworzył poraz wtóry, jak człowiek współczesny. To, co czyni, jest rojalistyczne i katolickie. Lecz cóż to szkodzi? Jest tak wielkim, że nie odczuwamy potrzeby przeciwstawiania się jego poglądom. Jest czemś pierwowotnem. Sądono, iż istnieje tylko Tolstoj i Ibsen. Nie! istnieje Claudel... Nieprawdopodobnem się zdaje, jak mało go znamy. Niema bodaj trzysta ludzi, którzy znają największego pisarza terażniejszości. Samym nawet literatom jest obcy«.

*Charles Louis-Philippe.*

»Raczej odczuć można, niż określić, co ta twórczość silna, szerokiem płynąca łożyskiem, zawdzięcza tragikom greckim, Szekspirowi, Whitmanowi. Jest w niej oryginalność potężna, wsparta w swych pierwszych krokach na dłoni ojcowskiej mistrzów; lecz, chcąc się oprzeć na tych dłoniach, wyniosłych jak szczyty gór, trzeba urodzić się wielkim... Mówię jedynie o »Tête d'or«, a już słowa moje wezbrały, nie sięgając może poziomu, którego wyniosłość oddaćby należało. Weszliśmy do wnętrza genjuszu rozległego, gdzie kroki na kamiennych płytach rozbrzmiewają tysięcznem echem; wielość dźwięków mogłaby stać się przeszkodą w słyszeniu tego, co głosy różne mówią szeptem poza filarami. W tym czasie, gdy opinja idzie w literaturze za gestem bezwstydnym szeregu miernot umysłowych, zbytecznem jest określać talent autora »Tête d'or« inaczej, jak przez aluzje. Gdybyśmy rzekli, iż posiada zmysł tragiczny i wszystkie zalety wielkiego poety dramatycznego w zarodku, niewiele by się głów obróciło, a mało z nich bez złośliwego uśmiechu. Zresztą, zamknął się dobrowolnie w grobie tajemniczym, on, fakir sławy, co wolał być nieznanym, niż niezrozumianym.

*Rémy de Gourmont.*

Niepodobna śledzić historii prądów umysłowych owej doby, by nie spotkać tej wyniosłej, zagadkowej postaci, która, wraz z Karolem Péguy, dała pokarm duchowy tym samym młodym ludziom, którzy u Barrèsa i Maurrasa znaleźli odczucie rzeczywistości francuskiej. Dziwną konstelację tworzą razem te cztery nazwiska; jakkolwiek wydawać się mogą różnemi, to niemniej jest faktem, że łączą się w znak jeden, pod którym wielu młodych rozwijało się i wzrosło. Péguy, Claudel zjawili się, by dokończyć w zakresie religijnym podniesienia się duchowego, którego dokonali Maurras i Barrès. Był czas, gdy wpływy te, tak różnorodne, kojarzyły się w potrzebie, której odpowiadały – potrzebie heroizmu i świętości; całopalenie wielkiej wojny stać się miało jej stwierdzeniem«. *Henri Massis.*



„Zwiastowanie» u Tairowa.

Model sceny.  
(Jedyna, »syntetyczna« dekoracja).

JERZY CHODECKI.

## „Zwiastowanie» u Tairowa.

Jeden z najświetniejszych reżyserów-nowatorów rosyjskich, Aleksander Tairow, wkrótce po otwarciu »Teatru Kameralnego« w Moskwie (12. XII. 1914) wystawił »Zwiastowanie« Claudel'a. Z chwilą powstania tej nowej sceny cała Moskwa teatralna podzieliła się na dwa obozy: pierwszy został wierny starym zasadom Stanisławskiego, ignorując Tairowa, drugi natomiast, uważając że Stanisławski ze swoim teatrem nie ma już nic do powiedzenia, a pragnąc iść nowymi drogami, poszedł za Tairowem, widząc w nim jedyne go człowieka, który potrafi uratować teatr od zbliżającej się ruiny.

Z całą energją i zapałem zabrał się Tairow do roboty, wypowiadając z miejsca otwartą walkę teatrowi naturalistycznemu. »Wszystko odwrotnie!« W tych dwóch słowach wyraził właściwie Tairow całą swoją początkową ideologję. »Wszystko jak w życiu« głosił teatr naturalistyczny. »Wszystko nie jak w życiu« ogłosił Tairow. — »Widz musi zapomnieć, że ma przed sobą scenę«, »Ani przez chwilę widz nie śmie zapomnieć, że jest w teatrze«. — »Aktor powinien się czuć na scenie tak samo, jak w życiu«. »Aktorowi ani przez chwilę nie wolno zapominać, że jest na scenie, nie zaś w własnym pokoju«. — »Aktor musi wszystko szczerze przeżywać«. »Żadnych szczerych przeżyć aktor mieć nie może



i nie powinien« — i t. d., i t. d. (A. Tairow — »Zapiski reżysera«, str. 24 Moskwa, nakładem Teatru Kameralnego).

Po kilku miesiącach pracy, mając już za sobą niejedną sztukę i stojąc na pewnym gruncie, Tairow wystawia »Zwiastowanie«. Nie znamy powodów, które go do tego skłoniły. W swych »Zapiskach« Tairow pisze: »Istotna akcja dramatyczna toczy się wyłącznie między dwoma zasadniczymi biegunami: między misterjum a arlekinadą«. Ku tym dwom biegunom chciał dążyć Tairow jednocześnie, i to go skłoniło prawdopodobnie do wystawienia »Zwiastowania«. Wystawił. Sztuka wypadła blado, wróżnia po sobie nie zostawiła, i mimo wielkiego nakładu kosztów i pracy nie długo się utrzymała w repertuarze. Najważniejszym jest jednak to, że sam Tairow mimo całej pewności siebie uważa przedstawienie to za nieudane. Najlepszym zaś tego dowodem, że w swej książce, omawiając dokładnie pracę nad wszystkimi prawie sztukami, granami i tąmyntym okreście czasu, o »Zwiastowaniu« nie mówi ani słowa. Widoczne jest, że ani kierownik, ani jego świetni zresztą aktorzy nie umieli do tej sztuki podejść, albo podeszli do niej ze strony niewłaściwej. Zobaczmy, że raczej ta druga ewentualność jest prawdopodobną. I jak w swoim czasie w teatrze światowej sławy, w teatrze Stanislawskiego padł Hamlet, bo kierownicy i aktorzy, przesiąknięci drobiazgowym naturalizmem i zabsorbowani fotografowaniem codziennego życia, nie potrafili sięgnąć ponad tę codzienność, tak samo Tairow, hołdując li tylko zewnętrznie-widowskiej stronie teatru, nie potrafił rozwiązać zagadnień wyzwalającego się z pęt codzienności ducha, nie potrafił odnaleźć drogi ku misterjum. I choć próbował też się w misterjum poza »Zwiastowaniem«, wystawiając na samym początku istnienia Teatru Kameralnego »Sakuntalę« Kalidasy, jednak i tu w interpretacji Tairowa mistycyzm zeszedł na drugi plan, ustępując miejsca rzeczom nieistotnym. Tairow zresztą sam się przyznaje, że wobec »Sakuntali« kusił go najbardziej fakt, iż »Sakuntala« jest sztuką hinduską, dotąd nigdzie nie grana, a więc nie obwarowaną w grze i inscenizacji żadnymi przesadami. Czyli — pole eksperymentu jest naścież otwarte, drogi są całkiem wolne i dowolne. Wstępując na nie, Tairow śmiało odsunął na drugi plan element mistyczny, zwracając, jak zresztą zawsze i wszędzie, baczną uwagę na stronę li tylko zewnętrzną, widowiskową.

Mniej więcej tak samo przystąpił Tairow do »Zwiastowania«. Przyczyny niepowodzenia tej sztuki staną się dla nas zrozumiałe, gdy się przyjrzymy bacznie ideom i kierunkom, jakimi się posługiwał Tairow jako kierownik Teatru Kameralnego. Wiemy już, że zaczął on od zwalczania wszystkiego, co miało jakikolwiek związek z naturalizmem. »Byle nie tak, jak u Stanislawskiego«. Godził więc w słabą stronę tego teatru, w tak zwaną »czwartą ścianę«. Sprawę tę musimy szczegółowiej omówić. Dążąc do konsekwentnego naturalizmu, teatr Stanislawskiego zmierzał ku »iluzjonizmowi«, ku złudzeniu rzeczywistości. Jaknajlepiej, jaknajpełniej, jaknajdokładniej skopjować życie. Doprowadzić do tego, żeby widz zapomniał, że jest w teatrze, że przed nim »grają aktorzy«. Niema »aktorów«! Niema »gry«! Jest, ra-

czej musi być »żywe życie«. Aktorzy przedewszystkiem »przeżywali«. Nie było pana X grającego pana Z, był tylko p. Z, który wchodzi do pokoju (nie na scenę!), który się martwi, śmieje, pracuje, rozmawia. Robi to, co mu ludzie i los nakazał. Tymczasem widz jest tylko przypadkowym świadkiem tego, co się w tym pokoju dzieje. Widz nie chcący zobaczyć, podsłuchał, i z tego co zobaczył i co podsłuchał, wyciąga pewne wnioski; tak samo jak w życiu codziennem: martwi się, jeśli temu »człowiekowi w pokoju« dzieje się krzywda, albo się cieszy, gdy tamten się śmieje. Idąc dalej w tym kierunku, teatr naturalistyczny nie ograniczył się li tylko do aktorów. Wszystko na scenie musiało dopomóc widzowi do odczucia, że ma przed sobą właśnie to »żywe życie« codzienności, nie zaś scenę. A więc — dekoracje, rekwizyty, kostjomy, charakteryzacja, efekty świetlne i t. d. Jeśli na scenie ma być drewniana chałupa; — zamiast malować ściany na płótnie, buduje się je z »prawdziwych« belek. Na scenie ogród w jesieni; a więc maszyniści sypią z góry »żółtkłe liście prawdziwe«; przynosi ktoś komuś na scenie kwiaty — kwiaty te muszą być koniecznie prawdziwe. Jest kuchnia, gotuje się obiad — widz musi odczuć zapach kiszzonej kapusty — i t. d. Niepodobna tu wymieniać wszystkich środków, któremi posługiwał się teatr naturalistyczny, aby tylko ten widz, broń Boże, nie uprzytomnił sobie, że jest »w teatrze«, że tu »grają aktorzy«. Otóż gdy praca w tym kierunku posuwała się coraz dalej, »naturaliści« zauważyli olbrzymią lukę w swoich artystycznych zdobyczach, mianowicie: każdy pokój ma cztery ściany. Tymczasem na scenie jest ich przecie tylko trzy, bo »przez czwartą« patrzy widownia. »Czwartej ściany« niema. Co tu robić? Najlepiej by było, gdyby się dało zbudować »prawdziwy dom« zamiast sceny, by widz mógł przez dziurkę od klucza obserwować, co się na scenie dzieje. To jednak niemożliwe. Jak tu ratować sytuację, rezygnując jednocześnie z »nieprzeźroczystej« czwartej ściany i z tej dziurki od klucza? Oto jeden z przykładów rozwiązania: na scenie pokój. Bierze się więc kanapę lub kilka krzeseł i ustawia się je tuż koło rampy — tyłem do widowni. Sytuacja taka ma zrobić wrażenie, że krzesła te stoją, jak w każdym pokoju, koło ściany, koło tej nieistniejącej na scenie »czwartej ściany«.

Zmierzając w tym kierunku, teatr naturalistyczny doszedł do absurdu; stanął wobec zagadnień, które wychodzą po za ramę teatru jako takiego. Tairow tedy przypuszczając szturm do teatru Stanisławskiego, uderzył w najsłabszą stronę jego teatru, w tę, z którą sam teatr naturalistyczny rady dać sobie nie mógł — w przeklętą czy błogosławioną »czwartą ścianę«. Burząc ją, Tairow musiał oczywiście przeciwstawić jej coś innego. Tairow odrazu zerwał ze wszelkimi próbami jakiegokolwiek »życiowości« na scenie, przeciwstawiając im drugą krańcowość — jaknajdalej posuniętą teatralność. »Wszystko nie jak w życiu«. Wszystko w te a t r z e, wszystko jest sztuczne, wszystko jest ślicznie »zrobione«. I tę »robotę« w znaczeniu »sztuczności« zaczął głosić Tairow, nakazując aktorom zamiast naturalistycznego przeżywania, teatralne mistrzostwo. Mistrzostwo aktorskie w ostatnich czasach upadło, zdaniem Tairowa, tak nisko z winy naturalisty-

cznego przeżywania, które wnosi dyletantyzm na scenę. »W teatrze naturalistycznym a kto r niema nic do roboty« — mówi Tairow — skoro »nie trzeba tam tworzyć postaci, lecz tylko ją odczuć«. Teraz ma być inaczej. I oto Tairow zabiera się do tworzenia nowego typu aktora, aktora, któryby



•Spadkobierca. Ad. Siedleckiego na scenie      Pani Katarzyna i Obierzyński —  
 krakowskiej.      Konst. Bednarzewska i Zym. Chmielewski.

był mistrzem swego rzemiosła teatralnego. Przedewszystkiem więc aktor powinien zrzucić z siebie swoją »codzienną marynarkę« i »pokochać swoje ciało«. Ciało, ruch, poza, gest — oto główne tezy Tairowa. Aktor nie umie nosić swego ciała, trzeba go zatem nauczyć. Aktor jest sztywnym i monotonnym zarówno w ruchach jak i w głosie, jest zanadto »życiowym«. Trzeba to zwalczyć. Aktor jest prześląknięty treścią, musi zaś być prześląknięty li tylko formą. A więc: ciągłe,

nieustanne ćwiczenie ruchu, ciała, głosu. Aktorzy zaczęli uprawiać gimnastykę, szermierkę, boks, tańczyli i śpiewali nieomal od rana do nocy. Lecz tego było za mało; ponieważ »ciało« mimo wszystko zostawało niedość posłusznem i giętkiem, zaproszono oprócz baletmistrzów jeszcze i akrobatów cyrkowców, którzy mieli za zadanie doprowadzić »materjał cielesny« do doskonałości. W trakcie tej pracy z aktorami, Tairow, jako reżyser pracował nad muzyką i nad stroną malarską, angażując cały szereg wybitnych muzyków i malarzy. Chodziło o widowisko w całym tego słowa znaczeniu. Bo jeśli Stanisławskiemu chodziło o psychiczne, raczej psychopatologiczne przeżycia i odczucia, Tairow dążył ku temu, by widz się »cieszył« (nawet w najgłębszym dramacie) harmonją kolorów, ruchu i dźwięku, pozostawiając dla duszy jedynie możność estetycznego lubowania się tą harmonją

I trzeba przyznać, że widowiska Tairowa, jako takie, były naprawdę piękne. Weźmy dla przykładu »Welon Pjerotki«. Wychodząc z założenia, że wszechwładnym panem sceny jest aktor, jego teatralne mistrzostwo, Tairow dostosowywał do aktora wszystkie inne czynniki teatru. Na pierwszym planie stoi aktor. A więc dekoracja musi być taka, by na jej tle kostjum aktora uwydatniał się jaknajlepiej. Kostjum zaś musi być ściśle dostosowany do danej postaci scenicznej, do jej charakteru. Tairow twierdzi, że kostjum jest »drugą skórą aktora«, że »aktor bez kostjumu traci prawie całą swą wartość«. Najbardziej zaś podkreśla Tairow wielkie znaczenie kostjumu, gdy chodzi o postacie z »Welonu Pjerotki« — szczególnie o Pjerota i Arlekina. Tairow dowodzi, że kostjomy te są organicznie związane z postaciami, że pozbawić Arlekiną jego kostjumu jest tak samo trudno, jak pozbawić go własnej skóry. Bowiem Arlekin, ten hultaj, niepoń, ten awanturniczy i niespokojny duch w istocie swej powinien mieć kostjum, który by przylegał do jego ciała jak rękawiczka, aby mógł być zwinny, lekkim, byстрыm, właśnie takim, jakim być powinien. Również kostjum Pjerota, ten piękny biały kostjum o długich rękawach, podobnych do gałęzi płaczącej wierzby, jest genialnie zastosowany do charakteru, do wewnętrznej istoty Pjerota, tego poety i smutnego kochanka o miękkich, falistych, powolnych ruchach, gdy ręce osłabione podnosi ku niebu.

Zjawia się na scenie wściekły, oszalały Arlekin — i cała »miedź« orkiestry, wszystkie trąby »huczą« o jego stanie duchowym, gdy tymczasem reszta orkiestry milczy. Zjawia się Kolombina i milknie wszystko, dając pole do popisu cichym, melodyjnym dźwiękom harfy. Nagle znów triumfuje Arlekin — a odpowiadają mu dzikie dźwięki »sznell-polki«, tak samo, jak umierającej Pjerotce »akompanjuje« smutne zawodzenie fletów. — Wszystko to razem wzięte, a więc ruch, dźwięk i kolor, szarmonizowane i przeniesione na scenę składało się na całość piękną, pozostawiającą bezwzględnie silne estetyczne wrażenie. »Welon Pjerotki« — to jedna z najlepszych sztuk Teatru Kameralnego.

Oto są główne tezy ideologii Tairowa, któremi się kierował w pracy swego teatru. Jeśli teatr Stanisławskiego nazywano teatrem »wnętrza«, przeżywania i treści, teatr Tairowa przede wszystkim nazwać należy tea-

trem formy. Ani o treść, o tak zwaną »literaturę«, ani o duszę, ani o jakiegokolwiek przeżycia Tairow nie dba; wprost przeciwnie. Chodzi mu tylko o to, aby wszystko »zewnętrznić«, aby widowisko było miłym dla oka (gest, kostjum, kolor) — następnie dla ucha (muzyka, rytm, głos). Widz musi odnieść wrażenie estetyczne — nic poza tem. To też widz Teatru



»Spadkobierca« Ad. Siedleckiego  
na scenie krakowskiej.

Józiu Siekierka i Wikta —  
Konst. Pągowski i Jadw. Zaklicka.

Kameralnego nigdy nie miał sposobności odczuwania czegokolwiek głębszego ponad te rzeczy czysto zewnętrzne. Dusza została zamkniętą — a w każdym razie dostęp do niej był pośredni. Nie będę się wdawał w dyskusję, który z tych dwu kierunków — naturalistyczny czy formistyczny, ma większą rację bytu. Chodzi o nasz główny temat — o przyczyny niepowodzenia »Zwiastowania« w Teatrze Kameralnym. Po za Rosją sztuka

ta grana była w swoim czasie jedynie w Niemczech (Hellerau i Frankfurt) i w Paryżu. W Polsce ukazuje się teraz po raz pierwszy; nie dlatego, że jest »nudną«, jak mówią niektórzy, lecz dlatego, że ujęcie sceniczne, inscenizacja przedstawia tu wielkie trudności. W teatrze krakowskim otrzymuje dramat Claudela jedynie autentyczną, bo z ducha utworu wynikłą realizację: styl gotyku, taki, jaki głosi Pierre de Craon, budowniczy katedr średniowiecznych, a przez jego usta sam autor, Paul Claudel.

»Zwiastowanie« jest to misterjum Ducha i świętej Wiary, dzięki której jedynie możliwym jest Cud. Słowem, chodzi tu o najgłębsze a najbardziej ukryte od oka dziedziny doznań religijnych. Wiara tworzy cud. Cud tworzy radość — radość wielką, nadziejską, radość, \*która pochłania w końcu osoby dramatu i która widownię pochłonać powinna. Bo mimo pozornej ponurości »Zwiastowania«, jaśnieje ono niebiańskim blaskiem twórczego natchnienia i świętej czystości. Nazwałbym sztukę tę misterjum ekstazy duchowej, ekstazy, którą nie codziennie się odczuwa i do odczucia której nie każdy jest zdolnym. »Zwiastowanie« promienieje blaskiem niepowszedniej miłości i czystości, Ducha i Wiary.

Wobec tego, co mówiłem o kierunku teatru Kameralnego, łatwo zrozumieć, że sztuka ta nie mogła być oddaną w teatrze »zewnętrzności«, w teatrze Tairowa. »Welon Pjerotki« był tam jedną z najcenniejszych zdobyczy artystycznych Tairowa. Bo »Welon Pjerotki« jest pantomina, fantastyczną bajką, dość zresztą banalną, a w każdym razie nie pretendującą o jakiegokolwiek zagadnienia duchowe.

Nie ujmując w niczem wielkiemu talentowi Aleksandra Tairowa i zdając sobie sprawę z jego niepospolitych zasług, gdy chodzi choćby tylko o zwalczanie naturalizmu (nie mówiąc już o jego wyjątkowych poproście zdobyczach w dziedzinie formy teatralnej), zaznaczam tylko, że »Zwiastowanie« w założeniu swem nie nadawało się do ideologii i metod pracy, jakie sobie uplanował Tairow, i że hołdować równocześnie dwom bogom jest trudno; skoro więc Tairow obrał sobie za boga formę, należałoby treść pozostawić komu innemu.

Na przytoczonej ilustracji widzimy zdjęcie fotograficzne z dekoracji do »Zwiastowania«; fotografia ta narówni z makietami i projektami kostjumów były wystawione w r. b. na wystawie teatralnej we Wiedniu. Omawiając szczegółowo zasady swej teorii, oraz plany poszczególnych inscenizacji w »Zapiskach reżysera«, Tairow słowem nawet nie wspomina o »Zwiastowaniu« i o swej pracy nad niem. Lecz projekty kostjumów i dekoracji tej sztuki na wystawie umieścił, a to dlatego, że pochodzą one z tej dziedziny, w której Tairow słusznie czuje się panem: z dziedziny formy. Tu on nas zachwyca pomysłowością i śmiałością wykonania. Lecz stwierdzić również należy, że dziedzina ducha ludzkiego jest dla niego zamkniętą — i zostanie taką na zawsze, jeśli Tairow nie zechce wreszcie połączyć tych dwu biegunów — formę i treść — w jedną liarmonijną całość. Tairow pokazuje nam na wystawie wiedeńskiej projekty kostjumów. Są ciekawe, są »ładne«, są »formistyczne«. I gdybyśmy mieli do czynienia ze sztuką typu: »Welon Pjerotki« — przyjęlibyśmy je z całą

gotowością. Ale Tairow zapomniał, że w danym wypadku chodzi o co innego, że w dziedzinie ducha forma zewnętrzna (tutaj — kostjum) nie jest bynajmniej czynnikiem pierwszorzędnej wagi. Raczej wprost przeciwnie. Bo: wystawić »Zwiastowanie« formistycznie jest tem samem prawie, co wystawić »Welon Pjerotki« naturalistycznie. I na tem polega całe nieporozumienie.

Lecz trudno; za młodym jest jeszcze Teatr Kameralny, za młodym jest sam Tairow i za wiele musiał na swej drodze teatralnej burzyć, aby mógł odrazu coś idealnie-skończonego zbudować.

---

»... Najważniejszą, prócz wewnętrznego wzruszenia, jest dla mnie muzyka. Wdzięczny, głoska po głosce jasny i wyraźnie słyszalny zespół, tak jak wiąże się w rozmowie z innymi głosami, jest już sam, niezależnie też od nagiego znaczenia wyrazów, dla ducha wystarczającym prawie darem. Poezji, dzięki jej wrażliwemu odczuciu cieniowania dźwięków oraz ich współbrzmienia, dzięki jej fali obrazów, docierającej do duszy, danem jest posługiwać się władczo ludzkim głosem i rozwijać go w całej objętości. Podział na wiersze, którego używam, ma więc swą podstawę w zacinaniu się w czasie wygłaszania oraz we wdechu i wydechu; rozcina on — że tak powiem — zdania nie na myślowo uporządkowane, lecz na wzruszeniowe jednostki i sądzę, że ułatwi odtwórcy jego zadanie. Jeśli wsłuchać się pilnie, gdy kto mówi, spostrzega się, że mniej więcej w połowie zdania, niezawsze bynajmniej w tem samem miejscu, głos wznosi się, poczem opada ku końcowi. Na tych dwu iloczasach wspiera się rytm mego pisania«.

*CLAUDEL* (w orędziu do aktorów).

---

»...Staram się dać wyraz moim myślom w formie, która im najlepiej jest przydatna. Z tem uważam sprawę za załatwioną — i o resztę nie dbam. Inaczej mówiąc: nie mam żadnych ogólnikowych sposobów pojmowania teatru czy poezji, lecz uważam dramatyczne czy poetyczne kształtowanie za środek, by wyrazić to, co myślę. Jakie stanowisko zajmuje poeta w państwie? Sądzę, że nie służy on pewnej określonej użyteczności, jak piekarz, lecz ogólnej: jak naprzykład zegar. Jako myśliciel ma on obowiązek myśleć, a jako pisarz ma obowiązek pisać, a mianowicie: dla ogółu, dla narodu; przyczem »dla« znaczy tyle, co: »w zastępstwie za kogoś« (pour). Piszę się zwykle do kogoś; pisarzem jednak jest ten, kto pisze do wszystkich i do nikogo«.

CLAUDEL (odpowiadając na kwestjonariusz o stanowisku poety).

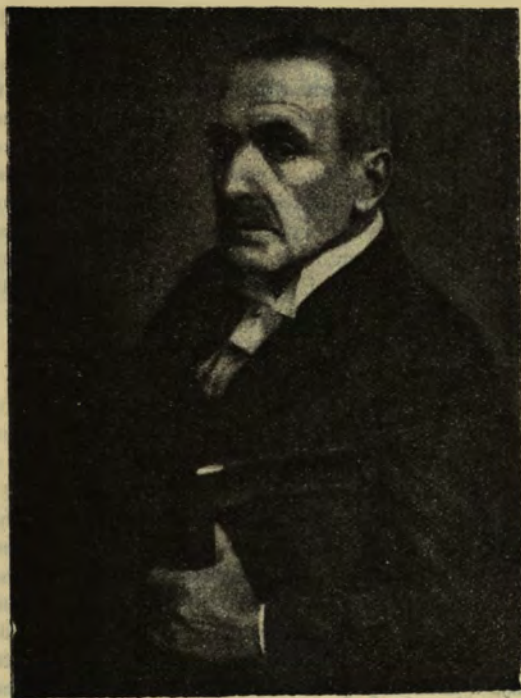
---

## Kronika.

**Przekład Edwarda Leszczyńskiego.** Jest potrzebą naszego serca złożyć na tem miejscu hołd pamięci tłumacza »Zwiastowania«, jednej z najczystszych dusz pokolenia, poety z krwi, kości i rasy. Edward Leszczyński należał do cichych w narodzie; pamięć o nim żyje może dziś już tylko w sercach najbliższych, którzy go znali i kochali. Ale anioły dźwięków poezji polskiej nie zapomną nigdy tej duszy wskrósł śpiewaczej, która umiała zamyślenia, ciekawe istoty wszechrzeczy, śpiewać w kantylenie mistrzowsko kunsztownej, a przecież wzruszająco szczerzej. Pełniąc przez rok obowiązki kierownika literackiego teatru krakowskiego, otrzymał Leszczyński do oceny przekład »Zwiastowania« innego autora. W trakcie tej lektury, poprawiając przekład cudzy i zgłębiając oryginał, wszedł w osobisty z nim stosunek, pokochał poemat Claudela i choć nieskory zwykle do pracy tłumacza, postanowił sam »Zwiastowanie« przełożyć. Jakoż dał przekład kongenialny, oddający bez reszty wszystkie czar oryginału, koloryt jego symboliki, symfoniczny, radośnie-elegijny dwuspiew wersetów Claudela. Przekład, oddany do wyłącznej dyspozycji teatrowi krakowskiemu, okazał się najlepszym z pośród czterech istniejących (w druku i rękopisie) polskich »Zwiastowań« i ukazuje się dziś na scenie krakowskiej w trzecią rocznicę śmierci nieodżałowanego poety.



**Plan pracy teatru m. im. J. Słowackiego.** Równocześnie z próbami »Zwiastowania« Claudela prowadzono przygotowania do wystawienia niegranej jeszcze na scenach polskich sztuki Franka Wedekinda pod tyt. »Hidalla« czyli »Karzeł-Olbrzym«. Sztuka ta, łącznie z drugą zatytułowaną: »Król Nikolo« czyli »Takie jest życie!«, uchodzi w krytyce niemieckiej za szczyt twórczości tego oryginalnego pisarza, a zarazem za najbardziej osobisty jego porachunek z opinią publiczną. W postaci Karola



Przed premierą »Hidalli«  
(20 grudnia 1924).

Frank Wedekind.

Hetmana, nowożytnego Don Kiszota w walce o wyzwolenie życia erotycznego, maluje Wedekind pomyłki własnej ideologii i fatalne reakcje otoczenia na zamachy, jakie wykonał w swojej karierze pisarskiej przeciw uświęconym konwencjom społecznym. W okresie świątecznym wznowione będzie, jak corocznie »Betleem Polskie«. Zaraz po Nowym Roku ukazą się dwie nowości polskie, t. j. pierwsza komedia, napisana przez Stefana Żeromskiego p. t. »Uciekła mi przepióreczka...«, oraz jako debiut teatralny znanego czytelnikom »Listów z Teatru« pisarza, Witolda Wandur-

skiego fantastyczoa klechda ludowa pt. »Śmierć na gruszy«. Niedługo po Nowym Roku wejdą również w stadium ostatecznej realizacji przygotowania do »Juljusza Cezara« Shakespeare, prowadzone od dłuższego czasu. Na dalszym planie są: obiegająca obecnie cały świat sztuka Bernarda Shawa: »Święta Joanna«, oraz z lżejszego repertuaru wyborna komedia Verneuil'a pt. »Fotel Nr. 47«.

**Przyjazd M. Jewreinowa do Polski.** Dyrekcja teatru krakowskiego nawiązała bezpośrednie stosunki ze sławnym pisarzem i reformatorem teatru Mikołajem Jewreinowem, którego efektowną komedię »To, co najważniejsze«, jak wiadomo, wystawił pierwszy teatr im. J. Słowackiego. Znakomity pisarz oddał teatrowi krakowskiemu najnowszą swoją sztukę pt. »Komuna sprawiedliwych«, która obecnie pospiesznie się tłumaczy i niedługo po Nowym Roku będzie wystawiona. Teatr krakowski wyrobił też świetnemu pisarzowi pozwolenie na przyjazd do Polski. Nową swoją sztukę reżyserować zatem będzie w Krakowie sam Jewreinow. Będzie to niezwykle zdarzenie w naszym życiu teatralnym.

**Rocznik Teatru krakowskiego.** Wzorem wydawanych dawniej w Polsce pamiętników i almanachów teatralnych, wyda teatr krakowski na Nowy Rok »Rocznik teatru krakowskiego«, który da wszechstronny przegląd działalności tej sceny w sezonie 1923/24, oraz w pierwszej połowie sezonu 1924/25. Bogato ilustrowane wydawnictwo zawierać będzie nadto porównawcze zestawienie repertuarów największych scen polskich, dalej artykuły z dziedzin problemów teatralnych i reżyzerskich, oraz bardzo ciekawy kalendarz z historii teatru polskiego.

---

Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI**. Redaktor: **TADEUSZ ŚWIĄTEK**  
Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.

EMIL ZEGADŁOWICZ:

## W OBLICZU GÓR I KULIS

Z LISTÓW DO PRZYJACIÓŁ.

— a o sobie cóż potrafię powiedzieć —? — trzeba-by czasu na to i niejakiego trudu: na odtworzenie sobie genezy, kierunku i jakości pracy, w której żyję od szesnastu lat z okładem.

— poprzez młodzieńcze (chłopięce raczej) poezje, poprzez egzercycje i podchodzenia ku zjawiskom życia, załamującego się w widzeniu poetyckiem (»Imagines«, »Tematy chińskie«), poprzez wojowniczy ekspresjonizm (mam podejrzenie, że pierwsza książka moja, wydana w r. 1908, jest prokursorką ekspresjonizmu polskiego), poprzez »ludowość« (»Ponowa«) — odnalazłem wyraźnie osobisty ton (choć w rzeczywistości poprzednie do tego właśnie tonu zmierzało) w »Balladach« z r. 1920. — Tu już poprzez »Dziwanny« (1921) krok półtoraroczny do »Powsinogów« —

— we wstępie do drugiego wydania »Powsinogów« odkrywam poniekąd zasłony —; — tworzywo —? — określiłbym to — w formie: muzyką, w treści: miłością — taki byłby szlak tej drogi z lotu ptaka: »wypraca«, którą to nazwą określiam uświadomienie sobie stosunku do bliźnich, płci, rodziny, społeczeństwa, narodowości, rasowości, sztuki, przyrody, wiary, Boga, bezkresu, wieczności — zresztą — droga moja zaledwie zaczęta —

— poezja moja wyrosła na tle gór, jasna po stronie słonecznej, mroczna po stronie cienistej —

— naukę poetyki pobierałem od pasterzy, z którymi miałem szczęście paść krowy w dzieciństwie —; — brałem w skórę za to: radosna ofiara odradzająca się w ciągłym nieposłuszeństwie —; — niestety (a może właśnie potrzebnie) »świat« nie przestał na tych słodkich ojcowskich karach, a przecież przewiny moje były i są zawsze te same: ukochanie swobody, eksztatyczne wsłuchiwanie się w mowę ziemi i nieba i miłość bioty bytowania człowieka —

— już w młodości widziałem Chrystusa idącego po grapach  
beskidzkich —; — wiara w przyście Jego (symbolicznie: w od-  
rodzenie ludzkości przez miłość) jest we mnie ponad wszystko  
mocna —!— bez niej, rozważając historię rodzaju ludzkiego,  
musałbym popełnić samobójstwo —

---

— od tamtych dni, po dziśdzień widzę jasno te chwile, któ-  
rych przejście znaczy się jak różaniec kamieni przydrożnych —  
w perspektywie coraz mniejszych, niklejszych — aż poza linję  
widzenia — w nieskończoność —

---

— do teatru przystąpiłem z lękiem i czią (może i to jest  
słowem zagubionem!) — w wieku, w którym młodość zaczyna  
już być nostalgicznym wspomnieniem —; — z lękiem i czią; —  
wierzę, że tak być powinno — tak też było, jest i będzie zawsze  
z wszelką twórczością, która nie zachodzi na giełdę ambicji —; —  
z lękiem i czią — jak do każdej tajemnicy —; — teatr to ta-  
jemnica —; — teatr sam przez się w założeniu samem ma tyle  
niesłychanej, niedocieczonej misteryjności, że udziela się to nawet  
»sztukom«, które tej misteryjności boją się, jak djabeł święconej  
wody (— nawiasem mówiąc — problem uświęcenia pospolitości  
jest jednym z ciekawszych problemów teatru; — gdy jednak  
uświęcenie to z przyczyn, tkwiących w samym dziele, nastąpić  
żadną miarą nie może — wtedy należy bardzo szybko uciekać —  
niema innego ratunku —!—)

---

— wszelkie najszlachetniejsze nawet próby (nie dzisiejsze  
przecież tylko) odrodzenia teatru, nadbudowy techniczne, pod-  
kreślenia plastyczności, rozszerzenia możliwości wrażeniowych na  
widownię (przelewność sceny) — stają się niedorzecznością, gdy  
nie zmierzają w kierunku odnownego ureligijnienia teatru — czyli  
do sprowadzenia go do zakresu istotnego, przynależnego mu ge-  
netycznie i finalnie —; — dlatego to tyle kłótni, tyle teoryj, tyle  
reform i tyle — rozczarowań powstaje, gdy nadarzy się epoka  
osobliwie nieudana i niekonstruktywna. Jednym ze znamion takich  
epok schyłkowych jest maniactwo dekadencie, próbujące (na  
szczęście zawsze bezskutecznie) podciągnąć poezję (nie mówi się  
wtedy o religii — to nie problem —; —) do wspólnego miano-  
wnika doraźnego pseudoutylitaryzmu; są to epoki najstraszli-  
wszych upadków, epoki tamujące podejrzliwie wszelki rozwój twór-  
czy, wtfaczające w zakres wmówionych teoryj bez braku plewy  
i ziarno, wielkość i małość (niczem ów Madej na jedną łóżka  
miarę przycinający i rozciągający ofiary swoje); fałszywych pro-

roków zmierzchowych poznacie łątuo po ich zapienionej bezsile, po oschłości i zimnie ich serc (cóż za słowo!), po lęku przed »poniżającym« wzruszeniem, które identyfikują z sentymen-



Konrad Krzyżanowski: Portret Emila Zegadłowicza.

lizmem (o Boże!), po nienawistności megalomaniicznej, po p róbach obniżenia' dostojeństwa wszelkiego, po niemniej zatrważających wydmuchiowaniach nikłości i bezznamieniowości; ulubionem ich hasłem przez wszystkie wieki będzie ów ideał mierności (kamizelki uniwersalnej zdatnej na wszystkie piersi) pozytywizm —

— zrewolucjonizować teatr może tylko Bóg! — tak jest —! — spójrzmy jeno na wielkie przemiany istoty »czynności« (dramatu) — misterja demetrowe, orficzne, izydowe, wczesnochrześcijańskie (msza), średniowieczne — oto zmienności, płynące z ducha objawiającego się bóstwa —; — wszelkie inne choćby najefektowniejsze »style« są w perspektywie wieków nic nieznaczącymi przesunięciami małych już i niedostrzegalnych płaszczyzn —

— teatr (integralnie związany z instynktem życia) jest tajemnicą, jak Przemienienie Pańskie — nad ziemię wzniesiony i jaśniejący (czuwajcie —! —) — — czy ma wzruszać —? — czy ma zachwycać —? — czy budzić —? — czy uczyć —? — czy karmić kilku słowami zgłodniałe, stutysięczne rzesze —? — wszystko razem —! — kto zrozumie, czym jest msza śpiewana dla kamieniotłuka, łupiącego przez sześć dni tygodnia oporny zlepieniec — ten zrozumie też powinności i cechy zjawiska, zwanego teatrem, który w swem wypowiedzianem słowie (utworze dramatycznym) jest rzeczywistością istotną, wzmożoną, wyłonioną niejako z samej siebie, podniesieniem do potęgi wszelkich przejawów człowieczego bytowania, »rozszerzeniem bytu jednostki poza materialne zjawiska« (Waltera Patera: »przyspieszone poczucie życia«) —

---

— w życiu jednostki twórczej poprzez wszystkie dnie i noce złoci się, jak nić w tkaninie, oś główna, oś magnetyczna (nie jest to ani »koncepcja« ani »światopogląd«) —; — pomyslenia, odruchy wrażeń, intuicyjne docieczenia — opadają to wolniej, to raźniej, jak opiłki żelaza do tej osi głównej —; — tak z narastaniem lat i dzieł powstaje osobowość (czar odrębności, inaczejności, odmienności) — zdefiniowanie jej jest niesłychanie trudne —; — samopouczeń poglądowych dostarcza praca, która odeszła —; — twórca, którego prace dokonane niczego nauczyć nie potrafią, jest posprzeczany z samym sobą, albo to jego dzieło jest pomyłone —; — samopoznanie dokonuje się *a posteriori* —; — (tutaj narzuca się idea: twórca, jako aparat odbiorczy, centralizujący i wysyłający — jest to zresztą jedynie modyfikacja idei posłannictwa) —; — niczego nigdy nie chcę napisać, niczego nie »obmyślam« —; — wszystko »przychodzi samo« —; — nie mam żadnych »zamierzeń« —; — uznaję tylko pracę, pracę i jeszcze raz pracę —; — współrytm pracy fizycznej z duchową, to byłaby doskonałość —; — byle ani jeden dzień nie zmarnowany —; — w stosunku do tego niewstrzymanego obrotu żaren, które dniem i nocą trą na mąkę razową pszenicę i gwiazdy — piszę niezmiernie mało —

— tak i dramaty »przyszły same« —:

I. — »Noc św. Jana Ewangelisty« — jako fragment poematu dramatycznego o tragedji niedoczekania —

II. — »Nawiedzeni« — w łączności z współzyciem z powsinogami beskidzkimi; odstonięcie leżącego na dnie serc oczekiwania —

III. — »Lampka Oliwna« — przesilność oparta na dobrze, ziemskim — to fałsz —! — po zabicju kochania, anamnetyczne współspłónięcie. —

IV. — »Żyłki i Księżyc« — groteska jarmarczna, kierat targowy, z którego ucieka się na księżyc —

V. — »Głaz graniczny« — hipnoza pogańskich podszeptów, idących z grodziska, z wichrów wiejących ze wszystkich stron świata, z romstwa cygańskiego; obok tego chorały procesyj kalwaryjskich; łaska, przejrzenie, ofiara —

VI. — »Alcesta« — problem niedonoszonej ofiary —; — z tym dramatem jest nieco odmiennie —; — temat mitologiczny wróśł we mnie przed laty bez mała czternastu (lipiec 1911) —; — od tego czasu w różnych dniach i nocach nachodziły mnie zjawy (jak na seansie): tu gest ręki, tam zastygły rytm stopy, wyświefłono czoło, zarys półpostaci — w zaden sposób nie mogło dojść do »materjalizacji efektownej« —; — raz już — już! — wykali-grafowałem (zły znak) osoby dramatu, miejsce działania i — napisałem »Głaz graniczny« —; — wreszcie (mów szczerze!) poddałem się trzymiesięcznemu rygorowi wzorowej ascezy —; — napisałem »Alcestę« od 4-go do 18-go stycznia, pisząc dniem i nocą od początku do końca (nie umiałbym pisać aktu dalszego, nie napisawszy poprzedniego) —

-----

— treść mitologiczna dziejów »Alcesty«, sama w sobie wysokiej etycznej miary, nie nastęrcza żadnych komplikacji dramatycznych —; —

— piękna, szlachetna małżonka poświęca swoje życie, aby król Admet, jej mąż, mógł żyć; zjawia się Herakles, przyjaciel Admeta, dopędza śmierć, zwalcza ją, Alcestę oddaje mężowi — — »allegorya wcale iest dobra; uwolnić bowiem osobę blizką śmierci, nie iestże to z rąk śmierci ią wydrzeć? Do téy baieczki i to ieszcze wpływa, że iuz Akast (brat Alcesty) z Alcestą prze-był Acheron rzekę, gdy ią Herkules uwolnił. Homer zowie Alcestę Divina; i słusznie mówi P. Dacier, gdy tak męża kochała, że za niego umrzeć była gotowa« —

— jak sobie z tym tematem poradził Eurypjdes i inni (n. p. Hofmanstal) — nie wiem; nie chciałem się zapoznawać z ich dramatai; teraz niecierpliwę się, że ich jeszcze nie znam —; — osobiście wprowadziłem potrzebę życia Admeta (wojna z Akastem; miasto w niebezpieczeństwie) i miłość Heraklesa do Al-

cesty (i naodwrot); — przy tej sposobności rehabilitowałem poniekąd Heraklesa, który w świadomości, nabytej z podręczników szkolnych, jest czemś w rodzaju Cyganiewicza do X-tej potęgi; nie! — Herakles, to największy powsinoga grecki! (— żył długo i był na Golgocie — nazajutrz po zdjęciu Ciała Chrystusowego z Krzyża — dlatego też żyje jeszcze, jeszcze i ciągle) —

— kolor »Alcesty« jest biały i niebieski (kilka plam rudych: to pochodnie) —

— melodja mosiężna; w akcie trzecim (najlepszym — — czy autoreferent aby nie myli się —!) piszczałkowa, grzechotna i świerszczowa —

— zapomnianą tu i ówdzie wiedzę t. zw. »życia greków« odświeżał mi znakomicie »Słownik mitologiczny, z przyłączeniem obrazo-pisma (Ikonologia)« układu X. Alojzego Osiańskiego, profesora literatury w gimnazjum wołyńskim; w Warszawie, w drukarni Xieży Piarów, tom I. 1806, tom II. 1808, tom III. 1812 —

— Alcesta jest siostrą Hanki (z »Lampki Oliwnej«) i Feli (z »Głazu granicznego«) — siostrą dobrą, z tej samej rasy —

— góry tesalskie podobne są góróm beskidzkim; dla mnie są takiesame —

— a serce ludzkie jedno jest w wiekach i dziejach: utrudzone bardzo, tęskniące, łaknące, nienawidzące i kochające; sobie samemu zdane, własną wypracą bolesną i dojrzeniem natchnionem kieruje się wzwyż, bierze się nawprost — »bo tak w serca jest naturze, że musi iść przed siebie ino i — ku górze —« —

— Drogi przyjacielu —!— powracam na wzgórze samotne —

— obejmuję wzrokiem falisty brzeg Beskidu — oszroniony i chłodny tej zimy bezśnieżnej —;— przedemną wzgórze i pagóry wrastają w siebie aż po białe czepce wyżnich szczytów, a śródwadolne ścieżki bielą się krętasami dróg wydeptanych w żmudzie stóp wielu ciężkim chodem bezimiennych bogomodłów pracy —; a pod budową górzystą, nad zwieżeniem się szczytów bliźniacza dłoni ludzkich pracy — wre robotą utajona, wieczna, nieskończona —;— wielki dramat człowieka —;— w ciszy szronistej przemawia dzwon ziemi i nieba harmonijnym taktem, rytmem pulsu krwi i trzepotu serca —;— w obliczu tej sceny górzystej, która jest skrótem globowego rapsodu (jak czas — wieczności, jak ziemia - życia przestrzennego, jak pieśń — harmonii sferycznej) — w tym momencie zachwytu odpada wszelka przekornosc z biedoty współżycia sromotnie poczęta —;— zachwytem winna być każda chwila człowiecza — jego tygodniem pracowitym, wiodącym siedmiotorem dni ku niedzieli ekstazy —! — takto moment każdy może być i jest — modlitwą —! — ziemio....



— a przed tą chwilą poprzedzającą modlitwę, która-by najsmotniejsza jest chorałem bractwa, które się jeno z imienia nie zna — piętrzą się w bezmiar zbiory wszystkich ksiąg świata —; — gdzież wie dzie ta ulica ujęta w złowrogie drapacze nieba, których wysokie ściany z ksiąg złożone grzbiecą się przerozmaitym kształtem i barwą —? — gdzież ta książka jedyna, ta stronica, to słowo —? — wyłania się groźny, brzękliwy zamęt hasań, jak rój rozszoszczonych szerszeni —; — zalek się ima —; — aż oto wypłasza ten rozgwar niesamowity gwiazda świetlana nad szczytem najwyższym zjawiona — tasama, co w oną noc odnowa (po ileż już razy) narodzonej Miłości zapowiedziała pokój sercom, zamierającym w tęsknocie —

---

TADEUSZ SINKO.

## PRZEMIANY ALCESTY.

Ponowne wskrzeszenie przez poetę polskiego bohaterki greckiej, która »męża od śmierci zastąpiła« (jak to napisał Jan Kochanowski w podtytule swego przekładu tragedji Eurypidesa), nastęrcza historykowi literatury sposobność do zarejestrowania jej w długim katalogu opracowań tematu Eurypidesa z r. 438 przed Chr. i do dodania nowej pozycji, tym razem polskiej, w zestawieniach G. Ellingera (Alceste in der modernen Literatur) i K. Heinemanna (Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur). Ale co by przyszło z tej uczoneści widzom »Alcesty« E. Zegadłowicza, skoro, jak mi sam wyznał, nie czytał nigdy żadnej dawniejszej »Alcesty«, a podanie o niej zna jedynie z jakiejś podręcznej mitologii, która swoją drogą opowiedziała je w ukształtowaniu Eurypidesowem? Bardziej aktualne jest pytanie, jakie stanowisko wobec problemu ofiarowania się na śmierć żony zamiast męża zajęli w rozmaitych czasach wybitni poeci i jak ten problem rozwiązują dzisiejsi. Odpowiadając na nie, wejdziemy z historii literatury w sztukę, ze sztuki w życie.

Eurypides udramatyzował stare podanie, opowiadane przed nim przez rozmaitych poetów, przedstawiane na scenie przez Frynicha, głównego poprzednika Ajschylosa. Głosiło ono sławę tessalskiego króla, pobożnego Admeta, któremu Apollo obiecał przedłużyć krótkie z wyroku losów życie, o ile ktoś z jego rodziny dobrowolnie za niego umrze. Poświęciła się młodociana małżonka Admeta, umarła, ale nie na długo, bo goszczący właśnie u przyjaciela Herakles poszedł do podziemia, wydarł śmierci ofiarę i przywrócił ją mężowi. Na tej kanwie osnuł Eurypides swój dramat, »dobrze kończący się«, a więc nie tragedję, by przedewszystkiem przedstawić altruizm Apollina, Alcesty i Herkulesa. Ci łączą się, by uszczęśliwić Admeta, który wobec boga i bohatera zasłużył sobie na względy bezwzględna gościnnością, wobec żony bezmiernem przywiązaniem. Ale czy Admet miał prawo przyjąć ofiarę żony? To pytanie roztrząsa poeta w rozmowie syna ze starym ojcem. Syn wychodzi z niej niby zwycięzcą nad egoistycznym starcem, ale wnet potem wraca z porzeczbo jako człowiek złamany, który poznał, że zmarła jest szczęśliwsza

niż on, jej śmiercią ocalony, i że za przyjęcie jej ofiary zyskał życie nędzne, nie warte już bez niej życia. W tym zwrocie odstępuje poeta i od podania i od poczucia publiczności ateńskiej, która ofiarę żony uważała za rzecz zupełnie naturalną. On dowodzi, że etyka baśni nie przynosi bohaterowi szczęścia, lecz czyni go podwójnie nieszczęśliwym.

Odchodząca do grobu Alcestis prosiła męża o jeden objaw miłości: niech dla dobra dzieci nie wprowadza w dom nowej małżonki, macochy. Admet wśród zapewnień wdzięczności i miłości złożył żądane przyrzeczenie. To też uważa się poniekąd za wiarołomcę, gdy gość, Herakles oddalwszy się na chwilę od wesolej biesiady (przyjaciel ukrył przed nim śmierć żony, by nie mącić nastroju uczt), wraca z jakąś zakwiefioną niewiastą, oświadcza, że zdobył ją właśnie na jakichś igrzyskach i prosi o jej — przechowanie, aż po nią wróci. Admet czuje się do owej niewiasty dziwnie, tajemniczo przyciąganym, ale tem gorliwiej wymawia się jakby od pokusy, i tylko na ołtarzu przyjaźni i gościnności składa i tę ofiarę, by w nagrodę przekonać się, że to jego ukochana żona, żywa. Ten żart rubasznego gościa misternie przygotowuje wesole zakończenie dramatu.

W późniejszych opracowaniach Alcesty zwrócimy uwagę tylko na znamienne odchylenia od Eurypidesa, wypływające z chęci usunięcia pewnych skrupułów etycznych i logicznych. Nowoczesny Europejczyk nie może się zgodzić na łatwość, z jaką Admet przyjmuje ofiarę żony, nie może go zostawić tylko naiwnym egoistą. Dlatego Aleksander Hardy (Alceste on la Fidélite, 1602) przedstawia ciężką chorobę Admeta, którego kochająca żona składa potajemnie ślub, że jeżeli mąż wyzdrowieje, to ona odda bogom swe życie. Jakoż Admet wyzdrowiał, ale Alcesta zachorowała śmiertelnie. Umierająca wyznała rozpaczającemu swój ślub. Admet nie chciał przyjąć ofiary, ale bogowie nie przyjęli zmiany. W dramacie Quinault'a (Alceste, 1674) dowiaduje się Admet o ślubie żony dopiero po jej śmierci. Nowością jest także wprowadzenie miłości Heraklesa do Alcestis, o której względu ubiega się także zakochany Lykomedes. Ten ją nawet porywa. Odbiera mu ją Admet z pomocą Heraklesa, ale ponosi w walce śmiertelną ranę. Teraz Alcesta poświęca swe życia dla jego ocalenia. Po umarłaj gotów jest iść do podziemia Herakles, ale pod warunkiem, że ją przyprowadzi dla siebie. Admet godzi się na to. Ale gdy Herakles zobaczył miłość zmartwychwstałej do Admeta, zastawił mu swą zdobycz...

Po takim romantycznym skomplikowaniu akcji uprościł ją znowu Włoch Raniero di Calsabigi, którego opracowanie w przeróbce francuskiej postarczyło libretta Gluckowi (1767). Tu Admet, dowiedziawszy się o ślubie żony, prowadzi z nią dłuższy spór na temat, kto bardziej zasługuje na życie, i bezwzględnie pragnie sam umrzeć, gdy śmierć sama zabiera żonę. U Alfieri'ego (Alcesta Seconda, 1798) prócz tego sporu jest jeszcze drugi, między Alcestą a Feresem, ojcem Admeta: oboje chcą umrzeć za Admeta.

Alfieri podał swą »Drugą Alcestę« za przekład znalezionej rzekomo tragedji Eurypidesa, różnej od znanej Alcesty o zakończeniu wesolem. Za »swobodny przekład« Eurypidesa ogłasza swą »Alcestę« także znany poeta wiedeński Hugo von Hofmannsthal (wyd. 1911). Owa swobodność polega nie tylko na rozprawadzeniu w bajnych i barwnych frazesach prostego dialogu tragika greckiego, nietylko na usunięciu partyj chóralnych, wciągniętych częściowo w dialog, i opuszczeniu przypadłości greckich poniekąd lokalnych, a więc niezrozumiałych dla dzisiejszego widza, ale i na nowych umotywowaniach akcji. Admet zapytuje wprawdzie rodziców i przyjaciół, czyby kto nie chciał za niego umrzeć, ale natychmiast żałuje tego pytania. Niestety już Alcesta objawiła gotowość ofiary i już bogowie ją przyjęli. Godzi się na nią Admet, nie jako

człowiek, ale jako król, przejęty swą boską misją dla uszczęśliwienia ojczyzny: Wolno jej było umrzeć za króla nad mężami, krajem i rzekami. Dano mu być tak królewskim, że wobec tego może zapomnieć o wszelkim własnym bólu. Piękne ciało młodej królowej pochowano w ziemi jako posiew przyszłej wielkości państwa. Admet Hofmannsthala uważa swe życie za konieczne dla szczęścia ludu. Myśl, że jest mordercą własnej żony, nie powstaje w nim ani na chwilę.

Jak Admeta, tak i Heraklesa podnosi poeta wiedeński do wyżyn bohaterских. Czyni to zapomocą przedstawienia wrażenia, jakie jego zjawienie się, jego mowa wywiera na Tessalczykach. A mowa to pełna



•Zwiastowanie• Claudela  
na scenie Krakowskiej.

Obraz ostatni.  
(Pp. Socha, Modrzewski, Szymański.  
Dekorację projektował F. Krassowski).

głębokich myśli: Może to, co my nazywamy śmiercią, jest rodzajem boskiego pijaństwa. Pijani winem i pijani miłością patrzą na nas tak dziwnymi oczyma, jak gdyby w jaskrawą codzienność wstępowali z ciemności pełnej cudów. A gdyby umarli mogli wrócić, toby mieli oczy jeszcze pełniejsze cudów, tak przepojone olbrzymią rozkoszą, czarnymi płomieniami i co tam jeszcze marzy się ziemi w sercu, jak diamenty, które w nocy nad miarę błyszczą światłem dnia pochłoniętem. Tak, jakakolwiek głupia, podła dziewczka wróciłaby z bram śmierci w takiej postaci, w jakiej jej śni się pełna zgrozy bogini! ze złości, słodkimi ustami i ciemnym spojrzeniem... Tak nowoczesne, współczesne myśli przepelniają głowy niby antycznych postaci Hoffmannsthala, a ich serca płoną uczuciami, którychby Eurypides nie zrozumiał. Jeszcze bardziej oddalił się od Grecji Robert Prechtl (Alcestit, die Tragödie vom Leben, 1917).

Jego bohaterka składa wprawdzie tradycyjny ślub ofiarowania życia za męża, ale w tej chwili staje przed nią cała powaga życia. Co dotychczas stanowiło jej radość i szczęście, wydaje jej się marnem i próżnym, a ona sama zabawką męża, jego kosztownym »kawalkiem«, jak koń czy puchar. Odkąd wie, że ma w pewnym terminie iść do grobu, nie może ani spać, ani żyć. A przecież i przedtem wiedziała, że musi umrzeć. Tak, ale nie wiedziała kiedy. Nie darmo Prometeusz zastąpił znajomość dnia śmierci — Nadzieją. Uświadomił jej to przyboczny lekarz i wtedy Alcestis wyciągnęła ręce ku urodzie życia i chciała je zatrzymać, gdy usłyszała głos Śmierci: »Alcesto, czas:« W opętanchem przerażeniu zrywa się królowa, wzywa Śmierci, by zabrała sobie — męża, który i tak już jej podpadł i nie ceni życia; by zabrała dzieci, które jeszcze nie znają jego wartości; by na całej ziemi wycępiła wszelki ślad życia, niedyś kwitnącego, lecz by jej pozwoliła żyć... Ale śmierć nie słucha jej prośb. Z śmiercią Alcesty kończy się dla nas tragedia. Cudu zmartwychwstania nie uznajemy na scenie. Mimo to poeta prowadzi nas jeszcze do podziemia, gdzie przed Alcestą staje wybór powrotu na świat lub pozostania w grobie. Alcestis jednak zrozumiała, że nędza żywota jest większa, niż jego uroda i nie chce wracać na świat... Tak poeta, który widział całą grozę ostatniej wojny, uznał ofiarę życia za możliwą tylko dlatego, że się nie wierzy w śmierć, ale w obliczu śmierci wyśpiewał hymn życia, droższego, niż wszystko inne na świecie. Dopiero po śmierci przychodzi poznanie, że i ten najdroższy skarb jest bezwartościowy. Najlepiej się nie rodzić. Tak brzmi odpowiedź na pytanie: czy życie warte jest życia?

Jeśli poeta niemiecki z czasu ostatniej wojny doszedł do takiego pesymizmu, to poeta polski w tej samej atmosferze wyhodował w swej fantazji wonny kwiat — ofiary: za ojczyznę i za najdroższych i w polowiczności, w poronieniu ofiary dopatrywał się źródła nieszczęść ludzkich. W ramy opowieści Eurypidesej, znanej mu tylko ze streszczenia, wstał przede wszystkim bohaterskie umotywowanie ofiary Alcestis i przyjęcia jej przez Admeta. Admet, to wielki, sławny bohater, jeden z tych, co z Jazonem jeździli po złote runo, z Meleagrem polowali na kaledońskiego odyńca, jeden z tych, których bogowie mają w osobnej pieczy. Czemuż więc upadł na duchu w chwili, gdy brat Alcesty Akast, mszcząc się urojonych krzywd, ruszył zbrojnie na jego siedzibę w tessalskich Fere? Czy to nie nowa sposobność do odznaczenia się? Nie, bo rzeczono, że dzień, w którym Akast, brat królowej, na miasto jego napaśnie, będzie ostatnim jego dniem. Jakoż czuje już tchnienie śmierci, obronę miasta zostawia doświadczonym wodzom, a sam gotuje się w drogę do przygotowanego grobowca. W bój nie ruszy dlatego, by przez śmierć nie odbierać serca żołnierzom. Gotowość jego pochwalają kapłani. Oznajmniają oni jednak, że »gdyby ktoś z dobrej woli wziął jego los na siebie, król żyw zostanie«. Słyszeli to starcy — i milczeli; słyszeli rodzice króla i nie pomyśleli o możliwości ofiary ze swej strony. Od nich dowiedziała się o wszystkim Alcestis i przyszła do męża z radosną ofiarą: Była dotąd szczęśliwa przez męża. Teraz on potrzebny dla obrony ojczyzny. Więc ona za niego umrze, by go cierpliwie oczekiwać w wieczności. Król broni się przed tą ofiarą, ale miłość Alcesty wymusza na nim jej przyjęcie. Królowa idzie do grobu (zabrawszy krótki miecz męża) jak do nowego ślubu. Złamany król zrywa się dopiero, gdy słyszy głosy przerażenia przed wrogiem: Obowiązek bronienia ojczyzny zwycięża.

W czasie przygotowań do wycieczki z obłożonego miasta przybywa w gościnę dawny przyjaciel Admeta, Herakles. Gościnność każe królowi zamilczeć o nieszczęściu i radować się z gościem. Ten słysząc śpiewy, sławiące jego bohaterskie czyny, wyznaje przyjacielowi, że ludzie opiewają tylko to, co widzą: siłę mięśni i przypadkowe sukcesy. Nie widzą

zaś, że to są tylko czyny cienia ludzkiego, podczas gdy sam człowiek szuka w swej wędrówce po drogach świata i życia człowieka i — Boga. Ciągłe zmiany zewnętrzne mówią mu tylko o zmianach wewnętrznych. Życie, to ciągle wznoszenie się, a śmierć to dojrzałość, chcenie... Była chwila, że ukochana Alcesta byłaby go zatrzymała. Ale on ją wołał od-



•Hidalla• Wedekinda  
na scenie krakowskiej

Pp Et Mazarekówna i A. Piekarski.

stąpić przyjacielowi, jako godniejszemu, jako temu, który jej zapewni dom i szczęście rodzinne. Gdzie ona teraz? Zamiast odpowiedzi, oskarża się Admet o słabość. Wyjaśnia się to dopiero, gdy służebne przyszły z wyrzutami, że król pozwolił umrzeć żonie. Dojrzała ona do śmierci przez swoją ofiarę, zrodzoną w wielkiej miłości, głosi Herakles, i zapowiada, że wołą swoją zmoże przeznaczenie i wydrze Alcestę śmierci.

A Alcestis tymczasem w grobowcu gotowała się do spełnienia ofiary: czuła, że w miarę, jak tłumii w sobie chęć do życia, siła jej wstępuje

w Admeta. Widzi go na czele zwycięskiej wycieczki, przeżywa w wizji całą bitwę. Ale i życie dopomniało się o swe prawa. Przed oczyma Alcesty stanął bóg życia, Dionyzos, ze swym orszakem i obudził w niej tęsknotę za urodą życia. W tej chwili (jak w owym momencie, kiedy Mojżesz opuścił ręce, dające zwycięstwo Izraelowi przeciw Amalekitom, Exod 17, 11) przeczuła klęskę Admeta. Więc znów odwróciła się od życia do mar śmierci, które przyszły do niej z Hadesu, głosząc szczęście zagrobowe. Mieczyk Admeta miał już ściąć owoc jej życia, gotowy do opadnięcia, gdy w grobowcu stanął Herakles i odnowił wspomnienia dawnej miłości — i swojej i jej. Pod ich wpływem Alcesta, już miała użyć



Nowa inscenizacja „Szkłanej góry”.

Akt I. Projekt. F. Krassowski.

całunu śmiertelnego za prześcieradło ślubne (jak potem sławna wdowa z Efezu), gdy Herakles się przemógł i krótkim — nie! przerwał scenę miłosną, a wyrwaną śmierci zabrał do męża.

Chwila słabości Alcesty odbiła się na losach Admeta: Odebrał śmiertelną ranę, wojsko jego poszło w rozsypkę, a wróg znów podstępnie podjął miasto. Wodzowie myślą o układach, o poddaniu się. Wstrzymuje ich od tego Herakles, który obejmuje dowództwo i prowadzi do zwycięstwa. Teraz przed konającego Admeta przybywa Alcestis, oskarżając się jako sprawczyni klęski: Nie wytrwałam w swym czynie, uległam pokusom Dionyzosa. Ale teraz wszystko naprawię, zapewnię swoim zwycięstwem, okazać się godną ciebie. — Tu Alcesta się przebijają. Admet kona w poczuciu radości z połączenia się z umiłowaną, a przybywający ze zwycięstwem Herakles opuszcza dom, w którym już zagościło ukojenie, by jako wieczny gość, wieczny wędrowiec szukać chwili, w której miłujący

bóg powie mu: dość! Chór widzi w nim samym, odchodzącym w blask wstającego słońca, owego miłującego boga...

Tak z baśni greckiej wysnuł Zegadłowicz tragedję ukojenia w ofierze, tragedję miłości z wyrzeczeniem się, tragedję bohaterstwa w wiecznej tęsknocie. Prawie wszystkie »poprawki« Eurypidesa, przedsięwzięte w ciągu wieków przez nieznanych mu poetów, nasunęły mu się same, jako konieczne przystosowanie i rzytczynowości baśniowej do nowoczesnego sposobu myślenia. Ta próba wieków to najlepszy sprawdzian ich celowości i konieczności. Jeśli u innych prowadziły one nietylko do spramatużowania, lecz i do zracjonalizowania baśni, to u niego nowy pierwiastek mistyczny, reprezentowany przez Heraklesa, jako starożytnego »powsinogę beskidzkiego«, uratował baśń przed zbytciem czcłowieczeniem. »Ludzkie — arcyłudzkie« utrzymało się tylko w języku, zbyt codziennym i szarym, by pomimo żywej rytmiki i dźwięcznych rytmów, stanowić mógł różnoważny wyraz dla wzniosłych myśli i głębokich uczuć. Może przed wydaniem książkowem autor »upoetycznił« trochę styl, a wtedy ta polska Alcesta będzie mogła zdobyć sceny zagraniczne, jako najpiękniejsza ze wszystkich córek bohaterki Eurypidesa.

#### WŁADYSŁAW LEOPOLD JAWORSKI:

Problemy życiowe rozwiązał Zegadłowicz przez miłość, która mu dała wiarę, πιστις δι' ἀγάπης ἐνεργουμένη. Emil Zegadłowicz kocha wieś, ziemię, wszystko, co z niej wyrasta i co w nią wrasta. Umysłowość wiejska jest abstrakcyjną i dynamiczną, a symbolem jej jest pieniąż, za który można wszystko dostać. Umysłowość wiejska opiera się na konkretach, jest statyczną, a symbolem jej jest owoc, produkt, mający pewien oznaczony użytek. Wiejski umysł musi też wszystko ubierać w widzialne kształty, a najzawilszym zagadnieniem nadaje postać uchwytną. Życie miast składa się ze znaków algebraicznych, pod które podkłada się różne wartości. To też dla Zegadłowicza, poety wsi, natura jest żywą, a ludzie są jednią z naturą; »lecz wszedłszy w las, lasem się trzeba stać... tak też, gdy ktoś cię w łąki powiedzie, kwiatem winienes wróć — tak też gdy nad rzeką przystaniesz, winienes stać się falą...«.

Dostojewski sprowadził Chrystusa na ziemię, ale Wielki Inkwizytor kazał mu odejść i nigdy już więcej nie wracać. W tem tkwiła tragedia Dostojewskiego. Chrystus, który wysłuchał modłów poety z Beskidu i zeszedł w góry beskidzkie, został tam w sercach beskidzkiej prostoty. W tem tkwi szczęście i pogoda Zegadłowicza; posiadał »mądrość pogody wiosennej, słonecznej, co mędrca uśmiechem jest, bronią i tarczą«. Zegadłowicz nie ma wątpliwości, w którym świecie się umieścić: w tym, w którym, jak Mereżkowski go określa, dwa razy dwa jest cztery, czy w tym innym, gdzie dwa razy dwa jest pięć; w świecie, w którym panuje »płatnina kręactwa i naciągania faktów (przyrodniczych) do też w mówionych sobie rzekomem ułatwieniem sobie bytowania i współżycia«, czy w świecie »radości, uśmiechu, upojenia, ekstazy, miłości i wiary«.

Miasto nie zrozumie Zegadłowicza. Ale wieś, jak Polska długa i szeroka, powinna się dowiedzieć, że w Gorzeniu Górnym mieszka poeta i filozof, artysta i myśliciel. Każdy wiersz w jego twórczości ma to zasadnicze znamię, bez którego niema artysty, a które wyczuwa wrażliwość artystyczna: znamię szczeroci. Dzieło Zagadłowicza przejęte jest mądrością, jakby podsłuchaną u Greków z czasów przed Sokratesem, który ich zracjonalizował i pozbawił mytów. Studentowi Zegadłowiczowi

powiedział raz, pod topolą z kapliczką Chrystusową, szklarz, jeden z powsinogów beskidzkich, patrząc na jego książki szkolne, związane rzemyskiem: »Stryr mondrości som a tych w ksiąskach nima cale, ani modlonych nima: niebo, ziemia, serce i Un — hań na topoli«. Nie zrozumiał tego wówczas młody chłopiec, ale później »stało się, mądrości onej przytopolnej nie oddały za wszelką wiedzę, która jeno utrapieniem jest i próżnią wydmuchaną i żalnością i bezmiłością — : — a tamto: miłość radosna«. I stanie się także, że ludzie — także później — zrozumieją i ocenią umysł, który pojmuje swą misję górnice: »poeta — święty — prorok — korona: Syn Bóży — cztery strofy z których się pieśń globowa tworzy«.

TADEUSZ ŚWIĄTEK :

Zegadłowicz należy dziś już do »cichych w narodzie«. Wczesnie, bardzo wczesnie, w latach, kiedy dopalają się ledwo płomienie młodości, śpiewa już swoją mądrość niewiedzy, franciszkańską pieśń zbratania z żywiołem, radość uciszonego serca, które spoczęło w środowisku bytu. Mistycy widzą, a raczej czują swój absolut w negacjach, w zaprzeczeniu zjawisk; stąd milczenie jest jedynym godnym wyrazem tego, co przeżyli. Jeżeli mimo to chcą opowiadać rozkosze swego zachwycenia, ów boski moment unifikacji z Jednym i ze Wszystkimi, mowa ich nazbyt często zamienia się w bełkot, w którym słowa przedrzeźniają pojęcia, a pojęcia rzeczy. Otóż Zegadłowicz nie ma nic wspólnego z poezją »mistyczną« tego właśnie typu. Odmieniał on się w ostatnich latach kilka razy i do niepoznania. Ale od chwili, gdy odszukał najgłębszy sens swego istnienia, odrzucił wiele rzeczy, niepotrzebnie pozbieranych po drodze. I teraz jednak nie przestał być artystą, więc wrogiem bezkształtu. Weńziony w sprawy nietutejsze, nie próbuje przecież nigdy opowiadać rzeczy, które nie dają się opowiedzieć. Tamto, to jego bezimienny skarb pokornych, na straży którego czuwa jego serce. Ale to, o czym mówi, są to rzeczy zupełnie zmysłowe i dotykalne. Jego beskidzcy kompani, owi szklarze, sadownicy, druciarze, świątkarze, byli popierw powszednimi nędzarami, zanim urosli w legendę o człowieku; ich troski i radości po ludzku się dręczyły i uśmiechały, zanim poprzemieniały się w cuda, wróżące dziwne znaki na ziemi i na niebie. Mocny pion rzeczywistości, którym stoją postaci i zdarzenia ballad, kazał się spodziewać, że ci ludzie rychło zapragną mówić i działać za siebie. Ale nikt się chyba nie domyślał, że dobyte z rozlewności liryki, rozdzielane z epicznych upięknień, staną odrazu w pierwszym dramacie Zegadłowicza, w »Lampce oliwnej« w tak mocnym skrócie tragicznym, okażą tyle dojrzałej dynamiki działania. Tworzywo tej sztuki jest doskonale prawdziwe, prawie naturalistyczne. Lecz i teraz nie takie są życzenia poety; widno to, że pragnie, aby z powszednimi tymi ludźmi i zdarzeniami siało się tak, jak się działo w balladach :



aby przerosły same siebie i zamieniły się w inność, aby fabularność i gwarowość nie zasłoniły perspektyw, co uciekają we wieczność, a w wersach, którymi intonuje akty, aby ozwał się jego własny głos, który »ku wspomaganiamu chce mówić, ku wspieraniu komunijnemu, ku łamaniu się serc we wilgę — u dnia, którego nie zna, bram«... Jakże się godzą te życzenia z realną prawdą jego sztuki?

Zaświat mówi w tragedji Zegadłowicza nastrojowe i melodyjne wiersze, pozuje się hieratycznie i błogosławi, ale w chwili zbrodni nasłuchuje jeno, jak charczy ojciec, duszony przez córkę, a potem ucieka. W chałupie zbrodnie, zostawione sobie, karzą się własnym swym płomieniem, ogniowym ślubem namiętności, więc znowuż własną, przyrodzoną, biologiczną koniecznością. Życie pozostaje do końca królestwem grzechu i zostawione jest na łup samozatraty. Ale ta końcowa ekspiacja brzmi jakgdyby w ostatniej chwili przynaglony sumieniem poety. Wypadki te, zostawione samym sobie, prą przeciw dość wyraźnie w zwycięstwo zła i trjumpf silniejszych. Wszystko zatem układa się jak najlepiej, aby zgodnie z porządkiem rzeczy zapewnić rację mocniejszemu. Jeżeli w końcu dzieje się inaczej, nie naturalny to bieg wypadków, ale skutek osobistej interwencji poety. Bo nie interwencji opiekuńczych świątków. Te zaraz po zbrodni schroniły się w bezpieczne miejsce. I zaprawdę bogobojny poeta miałby prawo pożegnać je tym napoty bluźnierczym dwuwierszem swych ballad: »bo każdy świątek obrąb stróżstwa swego krzepi, by dobrym było dobrze, a złym jeszcze lepiej«.

Myślę, że tu tkwią istne źródła tragicznych przeżyć Zegadłowicza. Źródła utajone, bo z pozoru jest to przecież pieśniarz, doskonale pogodzony ze sobą i z życiem. Jeszcze niedawno dziwił się sam sobie: »czyliż myślałem kiedy, że się zatracę w świecie, jak te chmury modrate w modratym firmamencie? że się tak stopię z niebem i że tak w ziemię wrosnę, że wszystkie deszczate pory w wieczną spogodzę wiosnę?« A jednak wystarczyło, aby się zetknął ze sceną tragiczną, a oto wszystkie zamilczane sprzeczności tego serca zdradziły się z nieprzeczuwaną potęgą wyrazu, znalazły dykcję niemylnie treściwą i ustawiły naprzeciw siebie figury, niedające się pojednać, skłócone na śmierć, żywe, praw swych do życia broniące działaniem drapieźnie konsekwentnem. Ostra rysa rozdzieliła dwa światy tej tragedji: świat świątków i chłopskich zbrodniarzy, świat łaski i grzechu, wolności i przeznaczenia. Ze sztuki skróś realistycznej, powstał symbol głębokiej sprzeczności, którą męczy się każde serce ludzkie, łaknące wierzenia. Bo jeśli kto już uznał żelazne prawo naturalnego doboru za alfę i omegę bytu, niechże się więc wyrzeknie innej skali oceny i wplecie się z rezygnacją w iksjonowe koło konieczności. Ale poeta nie chce zrezygnować; zna inne war-

tości, zna inny, wyższy porządek bezprzyczyny; stawia go tuż ponad czy pobok dziedziny życia. Ale odmawia mu egzekutywy. Odchyła się zaraz u wstępu nierozwiązalna antynomja, która czyha na wszelkie serce, które wierzy; a pokorny poeta kłoni przed nią głowę, spragnioną harmonji, i szepce swoje tragiczne: nie wiem.

#### TADEUSZ SZANTROCH:

»Noc św. Jana Ewangelisty« jest dramatem rozdwojenia duszy chcącej wierzyć, uznającej potrzebę wiary, gdy druga duszy tej, mefistofeliczno-spekulatywna połowa przez własną egzegezę początkowych słów ewangelji stwierdza, że twórczą mocą »słowa« (logos) może i potrafi stworzyć fikcję Boga, ukazuje teatralną komedię wiary i oświetla nią złowieszczco dno tragedji subiektywnej Grzegorza i obiektywnej ogólnoludzkiej. I tak będzie po dzieci i wnuki, jak to przewiduje poeta w sferze pogrobowej, i każde serce wielkie miłością, która i zło i brzydotę objąć zechce, stanie zawsze na tej rozpaczliwej krawędzi, i tragedja Grzegorza zawsze się wtedy powtórzy.

Głos dzwonu na końcu misterjum oznajmia: »Zaprawdę Wam powiadam: ktobykolwiek nie przyjął królestwa Bożego jako dzieciątka, nie wnidzie do niego«. Wiara musi być zawsze wiarą dzieciątka i dla takiej tylko wiary otwarte jest królestwo Boże. Ma ona swą własną sferę, chemicznie w psychicznym składzie swoistą, nie łączącą się z żadną inną sferą poznania. Zbawienie, ocalenie jedności duchowej ona tylko dać może. Ale obiektywnie będzie to i tak tragedją dla każdego, kto z wiary swej zechce sobie zdać sprawę. Więc Mefisto nasuwa Grzegorzowi obraz stolicy, roztańczonego jarmarku, ukazuje wciąż żywe, stare przywary narodu (»ceber polskich błot«), zaznacza stosunek swój do wielkich w narodzie i w ludzkości, i ażeby ostatecznie przekonać go o mrzonce odrodzenia, miłości i tym podobnych wzmówień, mocą jego własną wyczarowuje mu, mocą poety pokazuje mu, sięgnąwszy z cynizmem do rekwizytorni, teatralność tego zjawiska, na którym opiera się w życiu wiara: moc twórczą słowa żywego.

W tym momencie Mefisto przybiera postać sobowtóra Grzegorza. Na scenie znajdują się teraz dwaj Grzegorze. Wchodzą kolednicy. Oni widzą tylko jednego Grzegorza. Chcą zagrać zwykłe jasełka szopkowe. Grzegorz-Mefisto, budząc w nich pewne przypomnienia legendy chrystusowej, sugestywną mocą słowa wmawia w nich, że to oni właśnie sami są pierwszymi apostołami, każe im wyjść na wielki gościnięc życia i głosić nowe przyjście Syna Dawidowego. Rozdaje pomiędzy koledników role apostołów i wysyła ich w świat, by grali »wskrzeszoną komedię«. Przemieniają się tedy w »przypomniane postacie apostołów (jakoby ożyły drzeworyty z biblii Leopolda)« i wychodzą w świat. Daremnie próbuje Grzegorz, poczuwszy się winnym w stworzeniu fikcji Boga, daremnie chce cofnąć koledników-apostołów z ich drogi. Wybiega za nimi, ale słychać tylko jego krzyk »ze śnieżnej dali, z otchłani nocy, z tragedji człowieczej«.

Po latach, w sferze pogrobowej, »wędrowcy« (»czyżbyto przyjaciele Grzegorza? czy potomkowie ich — synowie — wnuki?«) zbłądzawszy w Beskidzie, natrafiają na to samo miejsce, odnajdują ślady niedawnego pobytu jego w tych murach i przypominają sobie opowiadania, że uciekł stąd wystraszony, czy obłąkany. Grzegorza niema już w tej sferze. Jest

tylko otchłań nocy, po której błędzą wędrowcy, jest tragedia człowieka, obiektywna, nad którą z pierwszemi braskami rozbudzonych zórz świtania rozbrzmiewa głos dzwonu:

»Dopuszcie dzieciątkom przychodzić do mnie  
a nie zabraniajcie im: albowiem ich jest  
królestwo Boże. Zaprawdę Wam powiadam:  
ktobykolwiek nie przyjął królestwa Bożego  
jako dzieciątko, nie wnijdzie do niego«

Tak kończy się misterjum.

»Noc św. Jana Ewangelisty«, misterjum balladowe, jest dramatem lirycznym. Zawiera osobiste perypetje duchowe poety, dramatyzujące się doraźnie z postępem akcji. Dramatyzuje się także komnata i w pewnym momencie występuje jako dramatis persona. Akcja rozgrywa się bowiem w Beskidzie w dawnym zborze arjańskim. Arjanie ci, najbardziej zdealistyczni z polskich różnowierców, przebijali kiedyś myślą i sercem te same zagadnienia i duch ich żyje jeszcze w tych murach, w osiedlu Zegadłowicza, Gorzeniu Górnym czy w Czartaku, gdzie dziś poeta, jak dawni murów tych bogomodcy, mocuje się sam na sam z zagadnieniem wiary.

EDWARD KOZIKOWSKI:

Nie przypadek to skłonił Emila Zegadłowicza do powierzenia mandatu reprezentowania poezji w »Nawiedzonych«, ludowi. W przedmowie do »Powsinogów beskidzkich« stwierdza poeta, że »chłop dzięki bezpośredniej »choć nieświadomej komunji z przyrodą jest dziś jedynym reprezentantem historii rodzaju człowieczego«, a »Beskid z nieograniczonym pięknem przyrody, legend, odrębności etnicznej mieszkańców, ich realizmem i mistyzmem (społecznym i religijnym) stał się krainą wybraną poezji«. Chór powsinogów, otwierający i zamykający właściwy tok akcji dramatycznej w »Nawiedzonych«, niczem misterna kłamra księgę rodzaju ludzkiego, odzwierciedla legendę ludu beskidzkiego. Oni, powsinogi, są właściwimi dramatis personae tego misterjum balladowego, na nich bowiem spoczywa misja rozniecania poezji w olbrzymie ognisko, na którego tle rośnie i nabiera mocnych konturów postać Wojtka. Od pierwszych słów chóru: »nic nom nie trza ino zawidzenie tej pewności, że kajś coś sie zmienio«, wiemy już że lud reprezentować będzie świat poezji, budowany wysiłkiem całych pokoleń, dla których wierzenia i przywiderzenia stały się naturalnym wyrazem tęsknoty człowieka za wiecznością. Ten stosunek człowieka - mikrokosmosu do wszechświata - wieczności nigdzie może nie znalazł piękniejszego wyrazu, jak w chórze powsinogów beskidzkich. I ów druciarz, drutujący garnkom dusze, i kamieniołuk, prostujący wyboiska, i szklarz, wprawiający szyby, które się »słońcem śmieją — dyscem płacą — bo to w wszystkim wies jes dusa«, są jeno wyrazicielami marzeń poety, który w jakiejś cudownej godzinie dojrzał własną tęsknotę w sercach ludzi maluczkich. Może w tem uwielbieniu dla świętków przydrożnych, któremi obarczone są wszystkie niemal lipy beskidzkie, drzemie jakieś niewygasłe palenisko bałwochwaltwa, ale — jak mówi jedna z bab — gdy »od dziada pradziada tak sie ta na nie patrzy — to i dusa rada«, bo »one ta i skumane z naszą biedą wsiowa, to ta i rozumieją westchnienie i slowo nase proste«. I dlatego nie pomogą słowa groźby księdza, który jako człowiek trzeźwy, wyzwolony od poezji, oburza się na »takie bzdury — dziś w dwudziestym wieku«. Lud wierzy więcej Wojtkowi, choć to niby pomylenie, ale przecie »swok«, jeśli idzie o współmierność wiary i miłości. Bo to »coś miarkuje z tego bedzie«, »nie zaprzecom — nik nie przecy panieświety — dziwa są —

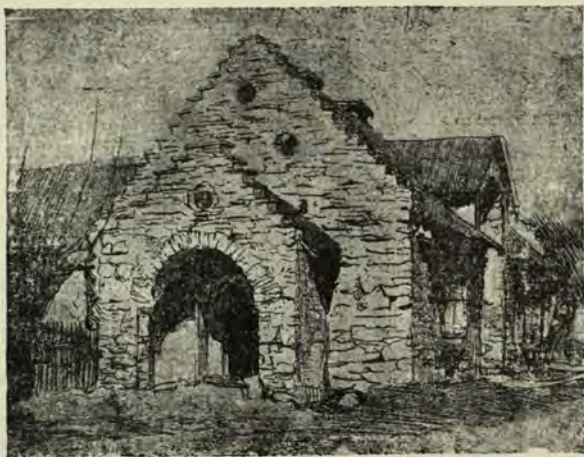
przekonał się ta som«. I wierze tej staje się zadość, bo wymodlony jasnowidzeniem Wojtka i powsinogów, Chrystus staje na progu weselnej izby, dokumentując walne zwycięstwo poezji nad rzeczywistością.

#### FRANCISZEK SIEDLECKI:

... Na wyższym szczeblu drabiny jakubowej duchów ludzkich stoi Fela, bohaterka dramatu »Głaz graniczny«. Opanowała już żary swego ciała, da je w nagrodę temu, co się wzniesie, co się wzbije tam, gdzie jej pragnienia sięgają, da je w nagrodę rycerzowi, walczącemu dla jej idei.

Duma prometejska, duma smutnego Lucifera rozpała w Feli duszę; gorze cała jak Joanna Orleańska, lecz strącona z nieba w grzech, chce budzić wkoło siebie rycerzy, w dusze ich wlać heroizm — pragnienie królestwa niebieskiego tu na ziemi. A wkoło niej kto? Cygan - Roman — i jego banda złodziejasków koniokradów. W »Lampce oliwnej« świątki byli milczącymi świadkami wypadków, zstępowali jak cienie z obrazów i cicho żyli obok ludzi, świadomi ich zamierzeń. W »Głazie granicznym« świątków niema, lecz są rozmodlone zaśpiewem kompanij odpustowych dusze chłopskie i z daleka przeświecony cudowny obraz Matki Boskiej, pod którego miłosnem spojrzeniem opuszcza zły duch Opętana. Fela i Opętana mierzą się z sobą na duchową siłę, zrazu siostrzyce, jednemu służące Bogu, a potem dwa na dwu krańcach biegunowe duchy. Fela »letsza od powietrza, z wiatrem poleci i w ślepią ogniem zaświeci«, aż pojmą, co ona wie o królestwie bożem na ziemi. Lecz jej mowa nie przekonuje gromady, zapatrzonej w uzdrowioną opętana; uzdrowiona odpowie Feli: »do nas wrócisz, jak się w sobie odkupisz, jak się przepotpisz łaską, jaże spłoniesz ofiarą«.

Łaska, ofiara, oto nowe pierwiastki życia w dramacie. Poczynają one działać we Feli, kiedy Roman zabija swą żonę a siostrę Feli, Rózię; następuje wtedy jej przemiana wewnętrzna, poczynająca się od zaniepokojenia. Romana wysła w świat, niech idzie i głośi to, co od niej sły-szał, niech sieje ziarno, co je »kiesik nazbierał na grodzisku, pod granicznym głazem«, a ona zostaje, na siebie bierze winę zabójstwa swej siostry i oddaje się sprawiedliwości.



L. Misky.

Czartak, zbór poetów w Beskidzie.

Wedle goethowskiej teorii barw na granicy światła i cienia powstają kolory. Na granicy zmagania się dobrego ze złem, przy głazie granicznym, przy progu norwidowskim, powstaje z wnętrza ziemi i z blasków księżycy mit o królestwie bożem na ziemi. Cyganie bracia roznoszą go po świecie, czarnowłosi, o ciemnych oczach potomkowie Celtów czy Arjów, wędrujący z Indyj do swej pierwszej ojczyzny, niosą z sobą dwadzieścia dwa znaki Torsta, zawierające Tajemnice Stworzenia i bytu. Zasłuchała się Fela w ich opowiadaniu, chwaliła ich bogów w słońcu i »śrybrze miesiąca«, zna różnice swego boga, wracającego ślakiem zmarłych dróg, Boga w domie murowanym. Lecz oto usłyszała o łasce i o ofierze. Czyżby zmarły Bóg żądał od niej ofiary? Jednak usłuchała słów uzdrowionej opętanej i przyjęła na siebie winę, ofiarowała się za winy drugich. Może to początek łaski i odkupienia za spełnienie ofiary.

Poprzez postacie przez poetę w teatrum ożywione widzimy na krańcach wszechświatowych horyzontów zmagające się z sobą moce; moc i siłę światłości strąconych, przepięknych w swoich smutnych blaskach z rozżęsknionymi oczami o bladym połysku niebiańskich wspomnień, i moc wszystko obejmującej miłości. Walczą one w duszy dzisiejszego człowieka, walczą w łonie narodów, walczą w całej ludzkości. Potęga geniuszu poetyckiego nadaje im żywy kształt piękna, powstaje dramat, gdzie żywe postacie dramatu o ludzkich kształtach w istocie swej są znakami mocy kosmicznych. Poza sztuką, na świecie, w rzeczywistości poznać je może ten, co wchodzi na ciężką drogę doświadczeń mistycznych.

---

JERZY HULEWICZ:

## PO PREMJerze „ARUNY”.

*»Lasst uns doch aufrichtig sein, wir haben kein Theater, so wenig wir einen Gott haben ; dazu gehört Gemeinsamkeit«.*

R. M. Rilke.

**G**orzka uwaga wielkiego poety i myśliciela nie powinna ująć uwagi nawet największego optymisty na temat rozwoju sztuki teatralnej. »Nie mamy teatru, jak niemniej nie mamy Boga: ku temu trzeba wspólnoty«.

Istotnie! Bóg — Religja — Człowiek. A zasię: Sztuka — Teatr — Człowiek. Wysoko — widzimy — postawił Rilke istotę teatru; jest to zrozumiałe. Poezja żywego słowa, to doraźny i nieodwołalny wyraz uwielbienia najwyższego pierwiastka w człowieku. Uwielbienie Boga i Człowieka!

Teatr — Świątynia.

Takiego teatru chce ten, który swą poezją oczarował najdalej idące tęsknoty człowieka współczesnego.

Wnętrzną istotą teatru jest wspólnota. We wzajemnem oddziaływaniu trzech czynników tkwi możność wyjawienia i wchłaniania wewnętrznych przeżyć. Trzy siły muszą działać równocześnie, aby dzieło teatru było pełne: autor, aktor i widz.

Wszystkie z tych sił działających w dramacie muszą współtworzyć, a autor wybitny przymusza w wielkim stopniu aktora do współtwórczości, wybitny zaś, twórczy aktor przymusza do współtwórczości widza.

Wielcy dramaturdzy mistrzami są w tem, że karzą zarówno aktorowi jak widzowi wiedzieć i przeczuwać więcej, niż wie lub przeczuwa bohater dramatu.

Wielcy aktorzy zaś zdołają skupić w sobie takie ześrodkowanie zamierzeń dramaturga i odczucia widzów, że siłą swej inwencji zmuszają poniekąd do porozumienia poety ze światem i wszelką możliwą dyschajmują między temi sprzecznymi istotami sobą wypierają.

Widzowie wreszcie, których dusze wrażliwe są na tony głębokie i wyższe chcenia twórcze, posiadają zmysły tak nastawione na usługi duchowych tęsknot, że nawet najsubtelniejsze dotknięcie się aktora palcem struny nastawionej przez poetę — oddźwięk tenżesam wywołuje w ich wrażliwości, który był utajony w duszy poety w chwili tworzenia. Oto wspólnota niezbędna w teatrze — tażsama, która być musi w wnętrzach człowieczych w stosunku do Boga.

---

Teatr osiadł na mieliźnie zmaterializowanego, czy zracjonalizowanego szekspiryzmu. Nic w tem dziwnego. Świat we wszystkich dziedzinach oddał się niepodzielnie opasłemu realizmowi, otrząsając się z narzuconych mu przez wielkich twórców pierwiastków duchowej rzeczywistości, zjawionej czy to w formie romantyzmu, czy (ostatecznie) symbolizmu. Miłe duchowe dreszczyki, łechcące tu i ówdzie zawstydzona zmysłowe, mają niekiedy dać przypomnienie rzekomego wzruszenia wewnętrznego — ot, »kwandrans duszy« przy czarnej kawie po dobrym obiedzie.

W tymże kierunku zepchnięto posłannictwo teatru.

Teatr naturalistyczny doprowadzono też niemal do doskonałości, tak samo, jak materialistyczny światopogląd fizycznej siły i pieniądza doprowadzono ad absurdum, czego wyrazem współczesna polityka i zanik idealizmu we wszystkich społeczeństwach.

Teatr naturalistyczny w swej skończonej formie dał światu Stanisławskij i dał Reinhard. Wśród szalejącego w życiu i sztuce naturalizmu i realistycznych dążeń, zjawily się próby odprężenia tej jednostronności, a prób tych kamieniem węgielnym nade wszystko Wyspiański. Lecz parcie naturalizmu zbyt było silne, aby je zdołał skruszyć nawet geniusz Wyspiańskiego

Jeśli bacnie śledzimy subtelne drgienia wyzwoleńcze dramaturgów doby dzisiejszej i nielicznych przedstawicieli teatru, to nie możemy nie wyczuć tej zjawionej w ich świadomości nagiej prawdy, że teatr ten zbankrutował.

Bankructwo zaś jego jest istotnie tragiczne dla tego, że dotyczy wszystkich trzech sił, które tworzą teatr: twórcę, odtwórcę i widza.

Licytacja konkursowa (przymusowa!) odbywa się już oddawna a dokonuje się w przyspieszonym tempie od chwili przedarcia jednego może jeszcze weksla, żywanego przez Wyspiańskiego, gdy zaprodukowano w warszawskim Teatrze Polskim »Wesele« w interpretacji Boy'a. Licytacyjne rupiecie porozrzucane; każdy ma do nich przystęp, a komornik w liberji »Departamentu sztuki i kultury« jest pobłażliwy i drzemiący. To też nic dziwnego, że na tych rumowiskach rozhasała się muza podkasana, no i muza wyrobu krajowego (ta narodowa!).

Przykry czad, szary тумan leniwego dymu... A tu i ówdzie jasne błyski, tu i ówdzie przelazający promień. To »Papierowy Kochanek«, to »Przechodzeń«, albo znów »Miłosierdzia« zjawy niektóre; czy »Lampka Oliwna« lub »Wodna kurka«, czy »Śmierć na gruszy«... a silniejsze światła bijące z oddali: »Zwiastowanie«, »Sześć postaci«, lub »To co najważniejsze«.

Są! są rozbłąski i jeno rozprószyć ten czad, rozpedzić na cztery wiatry dym szary a gęsty, a ujrzymy jasne słońce znów w pełnej jego sile...

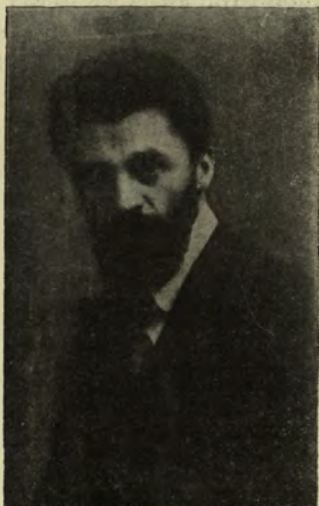
Tak! to marzenie! jakże jednak trudne do urzeczywistnienia!

Aby te życzenia pobożne ziścić się mogły, trzeba zupełnej przebudowy wszystkich trzech czynników stwarzających teatr. Nie, nawet to nie starczy. Przedtem trzeba uczynić miejsca, trzeba Polskę przewietrzyć, trzeba dla nowej, żywej sztuki stworzyć przyjazną atmosferę. Trzeba wyznać z teatrów naszych tandetę, z tłumu zamiłowanie do niej, z piór scenopisów jej możliwość. Tandetę zepchnąć do suteryn, t. j. do podrzędnych teatryzków. Trzeba każdemu gmachowi teatralnemu dać jego fizjognomję, aby publiczność wiedziała, co znaleźć może w tym, a co w innym gmachu teatralnym. Dotychczasowe mieszanie wszystkich sztuk na jednej scenie (od najgłębszych dramatów do najbezsensowniejszych fars) — nie jest dopuszczalne. To jest wprowadzanie cyrku w podwoje świątyni.

W słowach tych niema zarzutu do kierownictw naszych teatrów. Wiadomo bowiem, teatr nie tylko Słowem Bożem żyje, ale też pieniądzem. Pieniądz ten daje publiczność. Wiadomo, że gdyby powyższe postulaty wprowadzono radykalnie w czyn, teatry nasze trzeba by zamknąć. I tu trzeba nam zerknąć w oczko publiczności. Czy stanąć w bezradności i opuścić ręce? czy potępić? Nie! bynajmniej. W publiczności żyje więcej wzniosłych pierwiastków, więcej wrażliwości na piękno i więcej tęsknoty do życia duchowego, niż na jej twarzy się maluje.

Mimo to sztuka »nowa« z trudem wywalcza sobie gościnę w teatrze (zwłaszcza w Polsce!). Gdy trąci jakąś ideologią, która nie jest powtórzeniem formuł utartych, ściąga łatwo na się gniew cenzora; gdy temat jej jest nieco poważniejszy od »Wesela Fonsia«, grozi deficyt kasy. A choć sztuka taka przewycięży te wszystkie zapory i wreszcie stanie oko w oko z aktorem — jakże trudne wzajemne rozkochanie się w sobie!

Ach! rozkochanie, to jeszcze może nie tak trudne, ale utrzymanie harmonji i zgody bywa często bardzo wątpliwe, gdy np. utwór błaga o skupioną prostotę słowa i gestu, tę która potrzebna, by zewnętrznąścią nie był przytłoczony wyraz wewnętrzny, a błagania tego aktor nie słyszy, nie czuje jeno, woli swój przyuczony patos dla rzekomego podkreślenia ważności mówionego słowa. A przecież słowo cicho rzeczone większą za się mieć wagę, aniżeli wykrzyknięte — prawda?



Jerzy Hulewicz.

Bez nowych, twórczych dramatów nie może się dokonać odrodzenie teatru. Zrozumiano to w wielu już społeczeństwach zagranicznych, rozumiały nieliczne tylko jednostki w Polsce. To też o ile w dzie-

dzinie teatru w innych krajach poczyniono już wiele nowych doświadczeń, przygotowujących może bardzo daleko idący przewrót, my nieboraki ukosem i z niedowierzaniem patrzymy na nieliczne próby nowotarskie, które zamierzają wyzwolić teatr z wyłączności tradycyjnych kategorii i z bezwzględności sztuk, oddanych na usługi zmysłom.

I tu rzecz znamienna (u nas bardzo naturalna): im bardziej oddala się autor od służebności zmysłom, im bardziej szuka rozwiązań plob'emów duchowych, z tem silniejszą spotyka się opozycją. Na palcach wyliczyć można te dyrekcje teatrów naszych, które poszukują takich dramatów, a jeśli teatr który pokusi się o taką sztukę, już też i cenzor pobrzękuje zardzewiałym swym łańcuchem i kajdany zarzuca na utwór, a na scenę nie puszcza.

A to dzieje się tylko jeszcze w Polsce, jeżeli kraj ten zaliczyć mamy w poczet krajów o kulturze zachodniej.

Szczycimy się wobec świata tolerancją (tak, ale tolerancją Zygmunta Augusta!) a wprowadzamy do Rzeczypospolitej średniowiecze (może dla wyrównania?) Wprawdzie tolerancja jest stosowana do sceny polskiej, ale o tyle tylko, o ile chodzi o dopuszczenie pornografii w możliwie głupiej i grubiańskiej formie, ale czy można mówić o wolności przekonań, o wolności twórczych i artystycznych zamierzeń, skoro nad sztuką polską sterczy taki pan z cenzury i uzbrojony w prawowierne zaborców przepisy, kreśli sobie dowolnie po rękopisach autorów, tak jakby wogóle rękopisy te i ich ducha czytać umiał?

Jeśli zdarzy się, że utwór dramatyczny, sprzeczny z nakazaną formułą ideologiczną, a dający wyraz poszukiwań nowych dróg, jakoś szczęśliwie lub nieszczęśliwie przebywszy krucją cenzury, dostanie się ostatecznie na scenę, to i wtedy mnogo jeszcze przeciwności sroży się, aby sztukę położyć. Jakże trudne jest wtedy wewnętrzne porozumienie aktora z bohaterem dramatu; o ile trudniejsze zrozumienie go i odczucie przez audytorjum!

Jeżeli to tak trudne wszędzie i zawsze, cóż mówić o środowisku polskiem, gdzie to dość jest gazet (jedynej stałej lektury szerszej nasej publiczności), aby obrzydzać czytelnikowi wszelkie »obce nowinki« (te masonskie!). Zagraniczna prasa codzienna próbuje podać publiczności objaśnienia nowych twórczych tesknot i zamierzeń i dlatego liczba rozumiejących myśl nową i formę nową rośnie wśród społeczeństw. U nas inaczej, wręcz przeciwnie; dlatego to myśl nowa i forma nowa z takim trudem i wbrew zrozumieniu rozwijać się musi.

Tak samo bowiem, jak naród polski celuje w zdolności umniejszania tych największych z pośród siebie, wodzów narodu, wodzów myśli i idei, wodzów czynu, tak samo celuje w ciągłym, upartym kurczeniu swojej kultury. Przyczynę złego upatruję w ciągłej gonitwie za aktualnością, a wielcy wodzowie narodu zwróconą mają myśl w tajemnicze przyszłości, dlatego aktualność pojąć ich i odczuć nie może. A znów wielki dramata, szukający nowych dróg i nowe światła widzący, istotą swą tak jest od aktualności odwrócony, że nie może być zrozumiany przez ludzi dnia.

---

— Godząc się na wystawienie »Aruny« na pierwszy ogień, zdawałem sobie dobrze sprawę z tego, że z wszystkich moich utworów właśnie »Aruna« najmniej może znaleźć zrozumienia u dzisiejszej publiczności, jako, że najbardziej oddalona jest od spraw codziennego dnia a zawarte w niej momenty ideologiczne dla przeważnej części widzów muszą być obce i nieznanne. To też w projekcie było wystawienie w pierw »Kaina«. Powstały jednak pewne techniczne trudności w wykonaniu aktu III., dlatego »Kain« został odczytany przez Dyrekcję teatru na później, a miejsce jego zająć miał dramat »Joachim Achim«. Ujrzanie tego dramatu na



scenie było mojem gorącym pragnieniem ze względu na walory sceniczne, których częściowo brak »Arunie«, a więc żywe tempo akcji przy znacznem napięciu dramatycznego konfliktu. Wszelako na przeszkodzie stanęła cenzura krakowska, która przez 11 miesięcy nie zdążyła ocenić prawomyślności alchemika, zamordowanego przez św. Inkwizycję. Do dnia dzisiejszego teatr krakowski czeka orzeczenia cenzury. W tych okolicznościach przyszła kolej na »Arunę«.

— Jak zaznaczyłem na wstępie, dobrze zdawałem sobie sprawę z trudności i nieporozumień, które zwalczyć będzie musiała delikatna i od dnia codziennego oderwana dusza »Aruny«, jako też innych postaci dramatu, który dzieje się »w zgasłych źrenicach widzających oczu«. Ze trudne jest porozumienie patrzącego o cenzora z widzącą »Aruną«, to jasne. Ale choćbyśmy najpobłaźliwiej oceniali intelekt cenzury, która zezwała n. p. na rozgrywanie publiczne scen miłosnych w łóżku,



»Aruna« na scenie  
krakowskiej.

Dekoracja aktu I.  
Proj. F. Krassowski.

ale zakazuje umieszczenia na scenie krucyfiksu i wykreśla zdania z Ewangelji św. Jana (w brzmieniu aprobowanem przez kościół katolicki), to jednak niepodobna pojąć skreśleń innych, na które pozwoliła sobie cenzura odnośnie do »Aruny«.

Oto przykład: W akcie II. pyta się dozorca domu obłąkanych profesora, mówiąc o posagu Buddy:

»... a co to jest... kto to — ta figura złota, siedząca okrakiem?«.

Profesor objaśnia: «To ten, który przed Chrystusem był największy duch na ziemi». Cenzura, okazawszy się względniejszą w stosunku do Boga, powykreślała w całym dramacie wszystko (nawet poszczególne słówka), co tylko odnosiło się do Chrystusa. Ta też i w tem zdaniu wykreśliła słowa »przed Chrystusem«. Słuchacze więc usłyszeli ze sceny: »To ten, który był największy duch na ziemi«. Lekkie syknienie w audytorjum i ja przywódtwo, wyrażając moje niezadowolenie z takiego twierdzenia cenzury; ja bowiem twierzę co innego, ale cenzura każe wierzyć, że największym duchem na ziemi był dotąd Buddha.

— Czy nie należało wobec takiego okaleczenia sztuki wycofać »Arunę«? Być może, ale było już za późno, cenzura dała swą decyzję dopiero w dniu premiery.

— »Kain« miał więcej szczęścia, już od dwóch lat jest scenzurowany bez żadnego skreślenia. Teatr im. Słowackiego nosi się z zamiarem wystawienia tego dramatu, który rzeczywiście potrzebuje dłuższego przygotowania technicznego ze względu na wprowadzenie doń całkiem nowych zjawisk teatralnych. To też za »Kaina« mogą wziąć za siebie jako autor pełną odpowiedzialność, co do »Aruny« to muszę podzielić się odpowiedzialnością z cenzurą.

— — Świadom jestem, że wszelkie wysiłki twórcze i poszukiwania w kierunku odnowienia teatru i ożywienia go a wydobyć z zbankrutowanych i przeżytych kategorii, w Polsce natrafiają i natrafiać będą długo na większe trudności, niż w innych społeczeństwach, bo nasze społeczeństwo nie przezwyciężyło jeszcze pojęć, które w innych dawno już przestały być problemami.

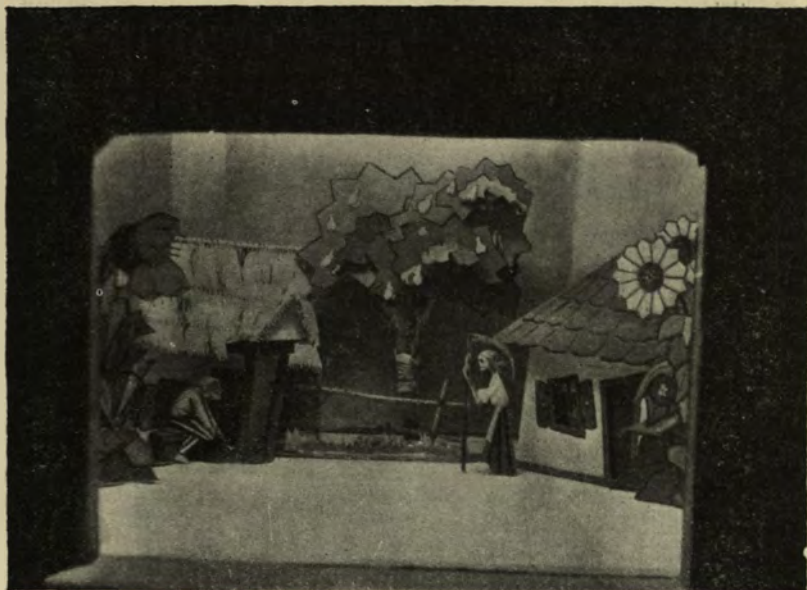
U nas niema swobody twórczej, niema swobody słowa, choćby ono szło w kierunku najpoważniejszym i w najpoważniejszej było głoszone formie. U nas obowiązuje uległość wobec przykazanego sposobu myślenia lub niemyślenia, albo kompromis. Ja zaś sztuki kompromisu nie posiadałem.

— — Wystawienie »Aruny« miało dla mnie wielkie znaczenie pod względem technicznym. Po raz pierwszy mogłem zetknąć się z możliwościami i niemożliwościami sceny. Mogłem zaobserwować wyraźniej najróżniejsze konieczności pisanego dramatu, aby możliwościom teatru stało się zadość. Za danie mi tej sposobności szczerze też jestem wdzięczny Dyrekcji i reżyserji Teatru im. Słowackiego.

Przekonałem się niemniej, że nawet w warunkach obecnych są większe możliwości teatralne, niż te które w teatrach naszych widzujemy i wierzę, że przy niekrępowanej pracy wspólnej dramaturgów z teatrem w niedługim czasie pchnąć będzie można rozwój sztuki dramatycznej choć o jeden krok naprzód; a to jest konieczne, jeżeli teatr nasz niema zemrzeć, lub być zepchniętym do roli dawania tylko rozrywki znudzonemu życiu widzowi.

— Moją własną twórczość dramatyczną zaliczam do rzędu tych usiłowań, które u nas dążą do przywrócenia właściwej wielkiej roli teatru w narodowej kulturze, co stać się może tylko i wyłącznie drogą przewartościowania wartości dotychczasowych tak w kierunku idei jak formy.

Że w drodze tych zamierzeń piętrzyć się będą straszliwe trudności, tego dowodem objawy dziś już spotykane, gdy te nowe problemy się wyłaniają w tak łagodnej jeszcze i niewinnej formie. Żeby jednak trudności te mogły stawiać do czasu skutecznie czoło nowym twórczym zamierzeniom, na to mamy przecież dostatecznie zakorzenioną manjerę teatralną, na to mamy dyrekcje teatrów, idące po linii najmniejszego oporu, na to mamy naszą »krytykę«, cenzurę — no i nawyknięcia publiczności. Wszystkie te potęgi nie lubią przewrotów, a najmniej przewrotów twórczych.



»Śmierć na gruszy« na scenie  
krakowskiej.

Cbraz IV.  
Projekt. Wit. Wandurski.

WITOLD WANDURSKI :

## JESZCZE O „ŚMIERCI NA GRUSZY”.

**D**owodzić z pasją rzeczy oczywistych? 'Walczyć z głupstwem udrapowanym w togę Katona? — Bronić się przed zarzutem niepopelnionych zbrodni? — Nie będę niczego dowodził. Nie będę się bronił przed paszkwilantami. Autor sobie popisuje, krytyk sobie poszczekuje; taka już u nas »tradycja«. Więc o co chodzi?

Chodzi o »skandal«.

Na scenę polską, po której chadzali sami króle, biskupi i święte, a dla odmiany wyfraczone kołtuny i erotyzujące klempy, wprowadziłem szumną hałasę: ulicznika, parobka, wyrobników, biedotę wszelką... Nie zbrakło i króla. Jedno że w tem rozbrzykanem towarzystwie biedne królisko z bajki czuło się bardzo nieswojo.

Legandy i grzeczne bajeczki inscenizowano dla snoba polskiego i dawniej. Miły nasz ludek wyglądał ze sceny uroczco: chłał gorzałę, tańczył obertasa, prał żyda po mordzie, całował dziedzica i księdza w mankiety, dla odmiany kochał się czekoladkowo, albo bił się »patriotycznie« w obronie jaśniepańskiego, niepodległego batoga. Było to wzruszające: »z polską szlachtą — polski lud«. — Jeżeli kto śmielszy pokazał ten ludek poczciwy z innej strony — »Klątwa«, »Turoń«... — nie bardzo się to jakoś podobało. — A cóż dopiero, jeśli się spróbowało uplastyczyć

w akcji scenicznej pozytywne strony rubasznej filozofii chłopskiej... Skandal!

Sto lat temu młody Wiktor Hugo bardzo niegrzecznie postąpił: usunął bezceremonialnie ze sceny pięknie deklamującego Cyda i kazał wysłuchać łykom paryskim buntujących tyrad bandyty Hernaniego. Na widowni powstał zamęt. Doszło do bójek na laski między zwolennikami bandyckiego autora a obrońcami sponiewieranych cnót szlacheckich.

W okresach przełomowych walka o teatr odbywa się zawsze w formach »skandalicznych«. Co się działo na premierach pierwszych sztuk Gerharda Hauptmanna? — Przyzwoite teatry wylały na zbitą łeb autora ordynarnych »Tkaczy»: znalazł przytułek dopiero w świeżo powstałej »Volksbühne« — tak samo jak Ibsen. Ten wojowniczy uczeń aptekarski, który debiutował przeciw snobom »Catiliną« — musiał się wynieść z arcyznocliwej ojczyzny.

Wystawienie w Krakowie mojej »Śmierci na gruszy« wywołało skandal, co się odbił echem w całej prasie polskiej. Po sześciu przedstawieniach sztukę zdjęto z afisza. W tym samym czasie policja berlińska usunęła po 3 przedstawieniach sztukę pokrewnego mi duchowo Iwana Golla »Methusalem«. Goll obraził najświętsze uczucia piwowarów niemieckich. Czy mam dodawać, że sztuka Golla jest nawskróś oryginalna, świeża w pomyśle, nowoczesna w technice i pełna słonecznej, saturnicznej złości — w treści?

Uwadze uczeńców: Jewreinow, niezmordowany odkrywca praw rządzących w kraju blaszanego księżyca, ogłosił przed kilku laty pracę: »Skandal, jako czynnik postępu w sztuce«.

Sztuka moja jest antireligijna, bo sceny w niebie i osoby niebian traktowane są z chłopską, w stylu gadek, ogłoszonych niegdyś przez Karłowicza w »Wiśle«. — Św. Piotr — zgodnie z tekstem klechdy — wyprowadza spragnionych śmierci na tamten świat; jest więc komisarzem niebieskiej czczowyczajki. Śmierć nie jest tu zdarzeniem poważnym, lecz groteskowem. Odwrócenie wartości! Bij autora!

Sztuka moja jest niepolska: monopol na polskość mają organy prasy codziennej, tej zwłaszcza brukowej. Inscenizacja podania chłopskiego z nad Gopła nie daje jeszcze prawa do polskości utworu pisanego dobrą polszczyzną. Innego zdania w tej sprawie jest co prawda Stefan Żeromski (patrz »Snobizm i postęp«): widzi on w tem »pierwszy krok w kierunku realizacji tej wielkiej sprawy, która może mieć nieobliczalnie doniosłe następstwa... Ale tak sądzi autor »Przedwiośnia«, skompromitowany w opinii kołtuństwa, jako że śmiało zajrzał w oczy najboleśniejszej rzeczywistości polskiej i poruszył najaktualniejsze dziś sprawy polskiego sumienia.

... Takie drwiny z wojny — w akcie drugim »Śmierci na gruszy« — czyż to polskie?...

W tym samym Krakowie, który dziś tak energicznie protestuje przeciw sprostowaniu wojny i pięknych piosenek wojennych — w tym samym Krakowie, na Kleparzu, mieli w wieku XVI. siedzibę bezrobotni nauczyciele ludowi: rybałty. Rybałtom tym zawdzięczamy dwie najzłotniejsze satyry, przeciw niepopularnej wojnie tureckiej skierowane: »Wyprawa Albertusa na wojnę« (w r. 1590) i »Albertus z wojny« (1596). Zwalczano w nich okpiwaniem bezceremonialnem niedorzeczność poboru ogólnego. I to publicznie, w karykaturalnem widowisku, na Małym Rynku, gdzie przed rajcami i łykami krakowskimi rubaszne rybałty podrwiwały sobie ile wlezie z rzemiosła rycerskiego. Opały klecha, narzmiął godnością patriotyczną, wyprowadzał na tandetę pokracznego kościelnego Albertusa, kupował mu chabeta od siedmiu bolesci i ka-

walki niepotrzebne uzbrojenia — ku uciesze mieszczan. Drwiny »z głupia frant« z wojaczki, rycerskich zabaw i rozkoszy furazowania kosztem biednej ludności — było to śmiałe i niebezpieczne zadzieranie z ambicją pojętego wówczas stanu rycerskiego. Jednakże nie widać z kronik, by złośliwe te wybiegi satyryczne wywołały »skandal« lub represje jakieś ze strony możnych. Przeciwnie: satyry djalogowane zyskały szeroką popularność — kosztem niepopularności wojny.



Witold Wandurski  
(rysunek Karola Hiller'a).

Postęp snobizmu robi swoje. Dzisiejszy Krakowianin uczył się do-  
tknięty, gdy mu pokraczni wojownicy zaśpiewali piękną piosenkę Er-  
nesta Buławy: »Jak to na wojence ładnie... Bo i naprawdę: »kiedy  
ułan z konia spadnie — koledzy go nie żałują — jeszcze końmi potratują«.

Wesoło! Zuchy chłopcy!

Uczmy, uczmy nasze dzieci dorastające tej cudnej piosenki rozbry-  
kanego żołdactwa!

Przed dwoma laty — kiedym czytał »Śmierć na gruszy« zespołowi  
»Reduty« warszawskiej — zarzucono mi, że popsulem praśny pasz-  
tecik legendy gorzkim nadzianiem aluzji politycznych.

»Wszelka polityka winna być skrzętnie wyeliminowana ze sztuki dramatycznej«.

Ale czym jest twórczość Arystofanesa? Każda jego komedia — to paszkwil polityczny! W iluż to utworach zwalcza on wojnę — że wymienię tylko »Acharnejczyków«, »Pokój«, »Lizystratę«... Czem są »Zbójcy« Schillera a zwłaszcza jego »Wilhelm Tell« — sztuka grana na otwarcie Teatru Republiki w rewolucyjnym Paryżu — sztuka, która mu zdobyła tytuł honorowego obywatela czerwonej Francji! A czym jest trzecia część »Dziadów«, jeśli nie »polityką«?

Tendencja polityczna ma także samo prawo obywatelstwa w sztuce jak i tendencja religijna, moralna, filozoficzna... Z punktu widzenia sztuki decyduje fakt, jak została tendencja przeprowadzona, czy nie traci na tem kompozycja, jednolitość stylu, napięcie i t. d.

Inna rzecz, że tendencja decyduje o powodzeniu. Autor tendencyjny staje przed widownią odrazu w roli szermierza. Ostatecznie, potęguje to tylko napięcie dramatyczne, przenosząc konflikty wewnętrzne — na zewnątrz: z pudełka sceny — na widownię bezpośrednio.

Zwolenników biernej kontemplacji tego rodzaju agresywny stosunek autora do drzemiącego w fotelu widza drażni. — Błogosławieni drzemiący, albowiem zasną wkrótce — snem sprawiedliwych!

---

Jakiegokolwiek są dziś moje sympatje polityczne — w »Śmierci na gruszy«, pisanej przed 3-ma laty, jest tylko minimalna dawka aluzji politycznych. Wystarczyło to jednak, by kilku recenzentów o słabszych głowach wyczuło »czad« nieprzyjemny, bijący ze sceny. Zamroczyło to krytykę krakowską — z poza drzew nie dojrzał nikt lasu...

Cała »polityka« właściwie tkwi w pokracznej karykaturze wojny (w akcie 2-gim). W Europie zachodniej niktby się z tego powodu nie oburzał; ekspresjonści niemieccy w setkach dramatów zwalczali wojnę. Zazwyczaj ujmuje się zagadnienie potwornej rzezi międzynarodowej ze strony tragicznej: łamanie rąk, jęki i przekleństwa — wszystko to uchodzi za głębokie ujęcie tematu. — Postanowiłem pójść inną drogą — śladami koszmarów Goya, maszkar potwornych Hugona Krayna i pokracznych rysunków Georga Grosza. Dlatego w cyrkowej bufonadzie ukazałem strasznych »kripli«, śpiewających z zapałem bohaterskie piosenki.

Doświadczenie premjery dowiodło, że obrałem drogę najprostszą do obłudnych serc mieszczańskich.

---

W klechdzie chłopskiej, którą wyzyskałem jako scenarjusz, epizod wojny potraktowany został z ironicznym humorem — mniej więcej w duchu mojej inscenizacji. — Przecież jednak nie wybiegi przeciwwojenne skusiły mnie do opracowania tematu śmierci uwięzionej. Ewolucja wewnętrzna, jaka zaszła we mnie — od hipochondryka-dekadenta, wychowanego na wzorach »młodo-polskich« i francuskich (»fin de siècle«) do zwolennika zdrowego, pozytywnego konstrukcjonizmu — była owem bodźcem do napisania wesołego scenarjusza, którego humor obracałby się wokół kompleksu śmierci.

Nie jest to zadanie łatwe, jeśli się zważy, że nie chodzi tu o humor szubieniczny, lecz o zdrowy, brutalny odruch rekonwalescenta, który emocjonalnie przezwyciężył strach śmierci.

Ten poufały, niewymuszony, humorystyczny stosunek do wszystkiego, ce trąci ruszającym się ledwo padłem — bo resztką życia nie odleciała, a śmierć jeszcze nie przyszła — ta wesoła z a b a w a młodych, wyzwolonych z hipochondrii — jest tonem emocjonalnym »Śmierci na gruszy«.

Aktorzy mimo dobrych chęci, z trudem jeno wyluskiwali z siebie tę radosną beztroskę — lekliwie oddawali się pędowi życia, które w rucach się wyladowuje. Krytyka upatrzyła w tym niechęć do narzuconych artystom polskim obcych kanonów: odruch duszy polskiej przeciw »sztuce z nad Wołgi«!

Jeżeli »dusza polska« może się wyjawiać twórczo tylko w mazgajowatych, boleściwych deklamacjach — jeżeli nie stać ją na afirmację życia, na wyraz tego życia w zgrabnych, sprężystych, roztańczonych ruchach — jeżeli obcy jej wszelki ferment młodości — to naprawdę źle jest z duszą polską i z jej w polskim teatrze wyrazem.

Czterdzieści z górą szpał garmontu poświęciła prasa całej Polski skandalowi z powodu mojej »Śmierci na gruszy«. I wszystko z powodu owej nieszczęsnej »polityki«!

Nie brak'o kilku ocen przychylnych, nawet entuzjastycznych. Nie o nie mi tu chodzi. Chodzi o to, że prócz zwykłych banałów o satyrze, inscenizacji, dekoracjach — niczego tam nie znalazłem. Załamywanie rąk, rozdzieranie szat, kazania na temat zgubnego dla ojczyzny szycerskiego śmiechu...

I ani jednego rozbioru sztuki z punktu widzenia jej wartości (lub nicości) w perspektywie rozwoju form teatralnych i dramatycznych polskich.

Z wyjątkiem kilku cennych uwag krytyka »Czasu« — nikt nie zdobył się na próbę analizy formalnej. Czy wznowienie w naszych czasach starej formy moralitetu (bo tem jest »Śmierć na gruszy«) ma rację bytu? Czy dramat komiczny bez bohatera da się rozwiązać kompozycyjnie? Czy można się obyć na scenie bez konfliktów erotycznych (monopolowych dotychczas) i kompleks ten zastąpić innym, nie mniej silnym (w danym wypadku — kompleksem śmierci)? Czy kinofikacja dialogu i operowanie wyłącznie niemal sytuacjami, oraz ruchem zbiorowym — może mieć szanse rozwoju w dramacie polskim?

Dziwne milczenie krytyki w sprawach, które wszak wchodzą bezpośrednio w zakres jej obowiązków, każe mi przypuszczać, że ostrze »skandalu« z powodu wystawienia »Śmierci na gruszy« przyszłość skieruje przeciw »opinji«, która go wywołała.

Więcej: przekonany teraz jestem, że skandal, wywołany moją »zabawą«, należy do kategorii tych, o których Jewreinow twierdzi, iż są »czynnikami postępu w sztuce«.

KORNEL MAKUSZYŃSKI:

## PRZED PREMIERĄ „JUDASZA” K. TETMAJERA.

Wśród zamieszania podczas pożaru, wśród zgiełku rozwrzeszczanego dnia dzisiejszego, zapomniano o kimś znacznym i szlachetnym, jak o zdetronizowanym księciu, zapomniano człowieka, który zbyt jest dumny, aby się przypominać, i nakarmiono niewdzięcznością tego, który godzien jest wielkiej chwały; więc się go godzi wywieźć z mroków, przypomnieć, że żyje wśród nas twórca nieśmiertelnego »Skalnego Podhala«, księżę poetów, liryk nieskazitelny, nauczyciel całego poetyckiego pokolenia, pan wielkiego skarbcza, w którym

przechował najczystsze łzy i najczystsze uśmiechy. Snobizm i moda wypaliły na jego cześć wszystkie kadzidła i poszły na inne podwórko z kadzielnicami, on zaś pozostał nieomal sam, samotny, jak wielki poeta, smutny, jak posąg w opustoszałym kościele. Wszystkim się zaś zdawało, że za cały hołd dla jednego z największych poetów polskich wystarczy znajomość refrenu »mów do mnie jeszcze« — jak w stosunku do Przybyszewskiego miała wystarczyć wiadomość, że to ten, co kobiecie ofiarował »białe pawie«.

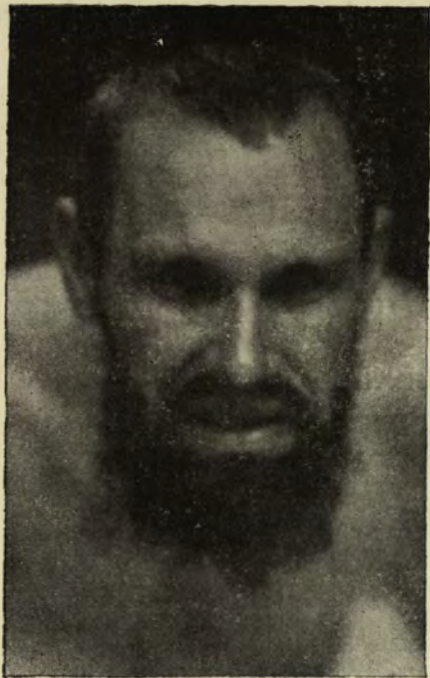
»Judasza« jest to wielki poemat w dramatycznej formie, nie pisany chyba z myślą o scenie, nieprzystosowany więc do niej, rozlewny, występujący z brzegów pod naporem burzy rymowanej. Tragedja najbardziej nieszczęśliwego człowieka, jacy byli i będą do skończenia świata, człowieka, którego niebo się wyparło, a ziemia przyjąć nie chce, oparta jest na przeraźliwie trudnym do pojęcia i przeprowadzenia motywie miłosnego szału Judasza do Marji Magdaleny i urodzonej stąd nieszczęsnej, zatraconej w sobie nienawiści do Chrystusa. Motyw ten, staniający się, podparty jest antecedencją żywota Judaszowego, najnieszczęśliwszego, jaki być może, złożonego z klątwy, kary za zło dawne i rozpacz codziennego bytowania. Prawdziwy, jaśniejszy w rysunku i łatwiejszy do pojęcia wydaje się Judasz Rostworowskiego, trybun społecznego nieszczęścia i niesprawiedliwości, pragnący każdym drgnieniem biednego swego człowieczego serca cudu, by uwierzył i by mógł tysiącom takich, jak on, nędzarzy z Kafarnaum, ukazać szczęście. Poemat Tetmajera jest ogromnym monologiem nieszczęśliwca, monologiem o niezwyklej, formalnej świetności poetyckiej, przerywanym od czasu do czasu sceną jakąś zbiorową, wśród których są takie sceny piękności niezrównanej, jak spotkanie Jana z Marją Magdaleną. Scena ta jest perłą dramatyczną.

Obszar tego poematu i jego niezwykła budowa nastęrcza w wykonaniu trudności ogromne; wystawione w teatrze lichym, lub nagięte do banalnej modły teatralnej, byłoby dzieło Tetmajera dręczącym pokazem nielitościwego, umęczonego, lichego człowieka; byłoby potwornym jękiem, skomleniem i skowytom sponiewieranego psa; byłoby śmiertelnym rżeniem samobójcy, tarzającego się w męczalskiej bólu i wijącego się w męczarniach ognia robaka; musiałaby wśród tej piekielnej muzyki ludzkiej męczarni zgłuchnąć wielka piękność cudownego tetmajerowskiego słowa, a włożona w kostjum i dekorację, zgmatwałaby się w uścisku sceny idea utworu.

Trzeba uprościć wszystko tak, by zostało nagie ciało, odsunąć wszystko tak, by jedna dusza, dusza judaszowa stanąć mogła w ośrodku w całej pełni swojego nieludzkiego bólu; wszystko, co jest z modły teatru i szablonu, musi pozostać ukryte w mroku lub zczyszczone. Poemat Tetmajera zmieni się wtedy w misterjum,



we wstrząsające misterjum tak proste i jasne, jak tylko być może. W samym środku Judasz, on, jądro tragedji; lewa strona sceny, obłana światłem błękitnem, to strona duchów dobrych, odpowiednik nieba z misterjum, strona Chrystusa i uczniów. Strona prawa, oświetlona krwawo, to piekło ludzkie; stąd przychodzą namiętności, zło, dzieci wyrodne, szatan, stąd przychodzi Marja z Magdali, nierządnicą, która po nawróceniu przejdzie na stronę lewą sceny i tam już będzie do końca. W tem rozgrupowaniu osób



Ant. Piekarski w roli Judasza.

na scenie uwidoczni się głęboka i pracowita myśl uproszczenia, ujęcia rozlewu poematu w ramy niewzruszone, a przez naiwnie prosty podział, przez wywołanie wrażenia prostoty surowej i niewymyślnej, chęć podniesienia poematu do religijnej godności, do wielkości powagi misterjum. Taka powaga unosi się nad sceną; dostojność prostoty ascetycznej jest wzruszająca. Poemat brzmi w tej tonacji podniosłej, jak Dies irae; wywołuje wrażenie ponurych, w czarnej swojej grozie przepięknych egzekwji za duszę

wielkiego potępieńca; świątynia sceny, w której się je odprawa, pozbawiona jest wszelkich ozdób, odarta ze wszelkich dekoracyjnych wspaniałości: prosty zrąb na ludowym motywie, szare płótno, reszty dokonywa stonowane światło i muzyka organowa, pełna surowej powagi kościelnej. Wszystko jednak jest tylko tłem, wszystko tylko ramą, by niczem nie przytłaczać, niczem nie mącić widoku jego, Judasza i jego męczarni; raz tylko jeden, z konieczności logicznej, tło staje się jaskrawe i pełne wielkiego gwaru: w scenie zakupów, czynionych na porannym targu; w tym momencie, mając rozgrzeszenie uzasadnione, reżyser, wszystko ukrywający, staje na prodzie sceny i wypracowuje scenę zbiorową, imponującą świetną.

---

JAN LORENTOWICZ.

## PRZED PREMIERĄ ST. ŻEROMSKIEGO

»UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA...«

**W**ielki pisarz, który od lat trzydziestu targa sumieniem narodu stanął przed nami jeszcze raz z problematem, dzwoniącym swe memento przez długie lata niewoli. Problem ten — to konieczność ofiary ze szczęścia osobistego dla triumfu idei. Budził on wszystkich zadrzemanych w uczuciu patryjotycznym, od czasów Wallenroda i Dziadów, poprzez Kordjana i długi szereg poematów Słowackiego z drugiej epoki jego życia — aż do »Ludzi bezdomnych«, »Róży«, »Walgierza«, »Arymana«, »Urody życia«. Problem — czysto polski, okropny w swym nakazie bezwzględnym, mordujący wszelką radość życia, zamykający jednostkę w ekstazie samoudręczenia i samobiczowania, problemat przeklęty, jak cała niewola. Rozkazywał on Polakowi, aby »wszystko, co czyni — czynił na poziomie prawdomównej i niepodległej duszy polskiej«. I z wyężonego patosu dusz rozdziły się okrucieństwa, które w usta zakochanych takie wkładały djalogi: »Cóż pani ze mną pocznie? Za mną nie można iść. Na tej ścieżce, którą ja pójdę, dla dwu osób miejsca niema. To też ja nie pragnę chadzać we dwoje«.

Ideąłem stawał się »człowiek bezdomny«, którego bezsenne oczy patrzyły wciąż w przyszłość narodu.

Ta wyęskniona przyszłość nadeszła. Naród, który napróżno w niewoli udawał niepodległość, teraz odzyskał samoistne prawo do szczęścia. »Nieznany żołnierz«, o którego triumfalną mogiłę dopominają się wszystkie czujące w Polsce serca — napewno nazywał się Jydym. Pochowamy go z największą czcią. Święty jego grób zamknie symbol nieśmiertelnego ducha, który czuwał nieustannie, czuwał dniami i nocami. I składać mu będą hołdy pokolenia...

Ale to pierwsze pokolenie, które otrzymało w darze bezmiar szczęścia oglądania wolnej Ojczyzny, dopomina się gwałtownie o pełnię życia. Gotowe jest uważać popłoch własnych myśli i uczuć, mżnących w atmosferze powszechnej zaborczości, za twórcze budowanie najbliższego jutra Polski.

Przed tem niecierpliwem pokoleniem staje Żeromski ze swą komedią »Uciekła mi przepióreczka«, by zawołać: najpierw mocna, trwała budowa, a z niej dopiero wyjść może »pełnia życia«; ofiara jeszcze nie skończona; pokolenie, które się ocknęło bez jarzma niewoli, otrzymało jednak olbrzymie brzemie odpowiedzialności dziejowej, wobec której granice szczęścia osobistego muszą być jeszcze niezupełne.

Rzecznikiem tych ostrzeżeń jest w komedji młody docent fizyki, Przełęcki. Nie może on uchodzić za bezpośredniego potomka Judy, bo Jydym nie kroczył po ścieżkach żywota »we dwoje«, więc potomstwa nie miał. Nie ulega jednak wątpliwości, że Przełęcki pochodzi z judymowej szkoły. Wyniósł z niej pewne nawyknięcia myślowe, pewne gotowości ofiarne, które sprawiły, że gdy na drodze do spełnienia celu ideowego w nowej Polsce stała mu miłość, zbrutalizował ją w kochanej kobiecie i podeptał w sobie z okrucieństwem nieprawdopodobnym. Gdyby Francuz dzisiejszy otrzymał w przekładzie »Przepióreczkę«, nie byłby w stanie zrozumieć jej psychologicznych założeń. Postępowanie Przełęckiego uznałby za potwornie naiwne. I nicby może nie zrozumiał z naszych wyjaśnień, że ten polski bohater wchodzi do wolnej ojczyzny z duszą nieco połamaną, drżącą o zdobyte szczęście, pragnącą za wszelką ceną spełnić marzenia młodości; że Przełęcki tak jak niegdyś Raduski, »nie miał czasu na egoistyczne uczucia, nie miał czasu na miłość«, bo »jego siły pochłonął inny, jedyny romans całej młodości, romans zawodny, namiętność niewzajemna, nieszczęsna, chodząca brzegiem przepaści, górna i chmurna«.

Ale my tutaj zdajemy sobie doskonale sprawę, że akcja właściwa »Przepióreczki« toczy się w duszy Przełęckiego — więc wszystkie niemal zewnętrzne tej akcji pobudki i podniety mają niewielkie znaczenie. Zjawiają się w komedji, jako uśmiechy autora, uśmiechy niepewne, niekiedy bolesne. Przełęcki jest świadomym celu i środków budowniczym nowej Polski. Wyszedł

cały z tej podziemnej atmosfery ofiarnych prac oświatowych, którą tworzyły takie jednostki, jak B. Hirszfeld, Krzemiński i tyłu, tyłu innych. W atmosferze tej stracił zupełnie niektóre władze duszy, a przede wszystkim zdolność odczuwania i pojmowania takiej radości życia, która staje w kolizji z jego ideą społeczną. Musimy uprzytomnić sobie dobrze genezę tego kalectwa uczuciowego, aby nas zbyt nie raniła metoda postępowania Przełęckiego z piękną panią Dorotą Smugoniową, nauczycielką wiejską.

Losy sprawiły, iż ten bohater zobaczył własnymi oczyma dzieło o zrealizowanie którego on i jemu podobni staczać musieli dwie, tytaniczne walki: z przemocą, której uosobieniem byli żandarm i szpieg i — z bezwładem, oraz obojętnością własnego społeczeństwa. Jest oto we wzorowej szkole wiejskiej w wolnej Polsce. Wszystkim spieszo, aby ta szkoła wytepiła analfabetyzm. Przełęcki, jako docent polskiego uniwersytetu, zorganizował z siedmioma swymi kolegami kursa pedagogiczne dla nauczycieli wiejskich, które się odbywają w tej właśnie wzorowej szkole. Żeromskiemu sam obraz takiej szkoły wydał się tak wymownym, mającym w sobie taką dynamikę uczuciową, że kazał widzowi rozkoszować się nim przez cały akt pierwszy, nie troszcząc się zbyt o dramatyczny wyraz. Nie tak to przecież dawne czasy, gdy Żeromski zbudował sam w Nałęczowie wzorową szkołę w pięknym gmachu przez młodego Witkiewicza projektowanym. Zobaczył wtedy zbliżka bohaterskie wysiłki niektórych jednostek i stwierdził wystygłą mądrość wszystkich, których chciał pobudzić do czynu, do ofiary. Ideę szkoły nałęczowskiej zrozumiano natychmiast w sferach rządowych i — działanie jej utracono. Teraz taka szkoła ma już prawo obywatelstwa. Przełęcki nauczył się od bohaterów Żeromskiego różnych »szklanych domów« i taki »szklany dom« wiedzy polskiej chce budować wraz ze swymi kolegami w starym zamczysku Porębian.

Na drodze staje mu śmiertelny wróg Czarowiczów, Judymów i Raduskich: miłość, zwyczajna »grzeszna« miłość ludzka. Jakże tego »szatana« pokonać?

Przełęcki zabrał się do budowania na wsi wielkiej placówki naukowej z fantazją, animuszem, górnym frazesem, olśniewającym czarem własnej osobistości. Zobaczył w Porębianach ruiny starego zamku, z trzynastego czy czternastego wieku, i tu właśnie postanowił stworzyć wielkie, stałe laboratorium nauki polskiej, która rozszerzać będzie swe promienie na bliższą i dalszą okolicę. Śród swych kolegów-profesorów uniwersytetu, których zorganizował dla kursów nauczycielskich. Przełęcki jest nie tylko najmłodszy wiekiem, ale i duchem. Oczarował ich swą werwą, temperamentem, poletem swych myśli i zamiarów. Cóż dziwnego, że czarowi temu ulegają wszystkie kobiety, które spotyka po drodze życia? Właścicielkę Porębian, przekwitająca już pannę Sienia-

wiankę podbił z miejsca; nie tylko ofiarowuje mu ruiny zamczyńska, ale — pomimo oburzenia administratora jej dóbr i opiekuna, Bęczkowskiego — postanawia odrestaurować zamek i przysposobić go do potrzeb naukowych gromady profesorskiej. »Potrzebuję, o humaniści — oznajmia Przełęcki z humorem swym kołegom — piwnic na urządzenie seismografów i wież na stacje meteorologiczne. Będę z tych wież wystawiał czerwone latarnie świetlane, zwiastujące we żniwa burze. Czarna kula w czerwonej latarni bądźże zwiastowała burzę gradową. Będę dawał znaki świetlne, na słotę i pogodę, widzialne na pięć, sześć mil wokoło\*.

Tak przemawia upojenie młodego uczonego w oswobodzonej ojczyźnie. Ale oto czai się za nim wróg śmiertelny, którego znaczenia i niebezpieczeństwa Przełęcki zrazu nie przewidywał. Jeszcze poprzednich wakacyj, gdy grono uczonych profesorów bawiło w Porębianach, coup de foudre uczuciowy uderzył jednocześnie w nauczycielkę szkoły wiejskiej, panią Smugoniową i — w Przełęckiego. Sam nie zdaje sobie sprawy, że może właśnie dlatego z taką frenezją chce w Porębianach budować stałą stację naukową... Moment katastrofy nadszedł niespodzianie. Gdy profesorowie poszli oglądać zamczyśko, Przełęcki znalazł się mimo woli, ale nie przypadkiem w sali szkolnej i — spotkał tam panią Dorotę Smugoniową. Rozpoczyna się osobliwy «pojedynek szlachetnych». Pani Dorota z całą naiwnością swego prostego i ufego serca spowiada się Przełęckiemu ze swych uczuć, podniecona zazdrością o względy, jakie zyskał u księżniczki Sieniawianki. Przełęcki, schwytny na gorącym uczynku zbyt mocnego, a próżno ukrywającego zainteresowania się nauczycielką wiejską, rozpoczyna grę. Najpierw udaje rozpieszczonego kokieta, który nie może się opędzić ofertom miłosnym, składanym mu zewsząd przez kobiety, drwi i szydzi z biednej nauczycielki, ośmiesza jej wyznania w sposób niezupełnie zrozumiały i sympatyczny dla widza.

Tajemnica wyjaśnia się szybko. Wydobywa ją Smugoń, który wraca, zaniepokojony tem nieuzasadnionem sam na sam, przypiera Przełęckiego do muru i, walcząc o swe szczęście, zdobywa od niego wyznanie, że.. on kocha Smugoniową. Akt cały napisany jest świetnie, wyłożony w tej niezrównanej polszczyźnie Żeromskiego, która stanowi naszą radość i dumę. Jeżeli chodzi o walory komedjowe, to stwierdzić łatwo, iż schodzą one na plan drugi, wydobywane raczej w zgrzytach, niż w czystym śmiechu. Na czoło akcji wysuwa się rozterka wewnętrzna Przełęckiego, przed którym autor stawia takie zadanie: pokierować sprawą tak, aby ocalić narażone dramatycznie szczęście Smugonia — wyleczyć Smugoniową z jej marzeń miłosnych i — złamać w samym sobie, w imię idei, odzywające się zbyt władczo uczucie.

Nigdy takie zadanie psychologiczne nie przyszłoby na myśl pisarzowi rasy łacińskiej. W krajach tej rasy, żyjących całą pełnią samodzielności, istnieje jedno prawo, którego podstaw nikt obalić nie próbuje, któremu daje się nieraz wytłomaczenie nawet zbrodni; to prawo miłości. Twórca Czarowiców i Raduskich, który przecież umiał jednocześnie rozfalować oceanicznie serce Ewy Pobratymskiej, twierdzi z niesłychaną odwagą, że są wypadki, gdy to prawo nietylko można, ale i trzeba zaatakować, trzeba je podeptać, gdy chodzi o czysty ton duszy.

I rozpoczyna się ze strony Przełęckiego gra, która niejednakowem echem odbija się w sercach słuchaczy, a jeszcze bardziej słuchaczek. Przełęcki poniża samego siebie w oczach Smugoniowej, usiłuje otworzyć jej rzekomo oczy na błąd, jaki popełniła, kierując ku niemu swe uczucie; a gdy ta metoda nie wywiera należytego wpływu, rozszerza swą grę dalej, prowadzi ją publicznie przed gronem profesorów-kolegów i przed księżniczką Sieniawianką. Ośmiesza całe przedsięwzięcie tej propagandy oświatowej, oświetla złe jakoby jej wpływy na wszystkich, a przede wszystkim na Smugoniów i ukazuje siebie w postaci pajaca, czy histeryka, który nie chce już zamku porębiańskiego, zrywa z organizacją kursów wakacyjnych. Scena jest niezwykle efektowna, pomimo akcentów niezawsze pewnych. Geologowie i atropolodzy uniwersyteccy nic nie rozumieją z tej gry szalonej; jeden tylko historyk sztuki odczuwa jej dno istotne. Przełęcki zamordował w pani Dorocie jej miłość, ale zbudził w niej dumę i dostojeństwo człowieka. Jeden tylko Smugon odczuł dramat ofiary Przełęckiego i przychodzi składać mu za to dziękczynienne hołdy. Pójdzie Przełęcki sam po ścieżkach żywota...

Czy jednak na, której z tych ścieżek nie stanie przed nim blade widmo pani Smugoniowej, której serce sponiewierał z taką samą bezwzględnością, jak swoje własne?... I czy może być pewny, on, bohater bez zmayı, że to serce własne nie zabije wówczas mocniej i że to wzmożone tętno nie przypomni mu słów Berenta: »ze wszystkiego, czem kobieta obdarza, tęsknota jest jedynie czystym jej darem?«...

Widowisko całe, jak wszystko, co pisze Żeromski, wywoła żywe dyskusje i ten zbawczy ruch ideowy, który budzą zawsze dzieła wielkiego talentu. Ta »komedja« przedziwna jest utworem czysto polskim i to jej znamię wybitne. Promieniuje z niej potężny duch twórczy, więc w dziejach naszego dramatu zajmie wybitne miejsce, jako reprezentacyjne świadectwo epoki.

EMIL ZEGADŁOWICZ.

## BALLADA O TEATRZE KRAKOWSKIM.

.... zamknijcie drzwi od kaplicy  
i zaprzestańcie zwady —  
— podnieście się kurtyna jak ciężka powieka  
obrzęd się spełni wiekuisty: Dziady — —

.... wraz — nim za misę soczewicy  
duch pierworództwo zaprzeda —  
— z białą ofiarą, z powoi wieńcem  
skrywając dłonią ciernie śmiertelnie ostre —  
nadejdzie Lilla Weneda —  
— a popioły pobojowisk  
zapłodnią jej piorunową siostrę.

.... tymczasem — hałaśliwie lub szeptem  
(zależnie od charakteru)  
pod niebem błękitnie rozpiętem  
pokłóci się w sporze o mur  
Cześnik z Rejentem —  
wzdłuż papkinowego rapieru —

.... lecz już przykwapia się duch zmartwychwstały —  
— ponieważ wiekową wieczności spowiada  
walką, szermierką słów z naporem masek  
odrodzonego Konrada —  
— w mgle przedwiośnia  
kolędzi, pohukuje i woła  
złoty róg  
ożywiony wargami Chochoła —

.... a potem mrok —! —  
— nim miłosierdzie iskry w popielisku wznieci —  
noc jak zgniły łachman z rąk do rąk sobie podają  
i o tę cmentę się spierają  
(— o zgrajo —!)  
straszne dzieci —

... a potem — zgoła już nieosobliwie:  
scena — poprawdzie — pusta — —  
— gdy serce nie przemawia  
milczą i usta —

— — — — —  
— — — — —

aż przyjdzie ten, co sprzęgnie wszystkie moce ducha —  
on — nowy Bóg — on — święty rewolucjonista —  
— padnie słowo jak strzał —! —  
— słowo drugie jak grom —

— cisza uroczysta —  
.... grzmot huczy —! — poza scenę nabrzmiały wypada —  
wali do bram, do okien — — zamierają w trwodze —  
kędyś w pustce ulicy twarz upiornie błada  
zaświeci fosforycznie — — gaśnie — —  
.... bije godzina....

strażnik na marjackiej wieży  
przykłada trąbkę do warg —  
— dźwięczny głos hejnału....  
zamarł —

— pięść gromu z nagła w instrument uderzy  
wiesza go na powietrzu — i sto krzyków szału,  
trwogi, walki, obłędu trąbi w świata strony  
i budzi w gąszczu krokwi zagubione dzwony —  
— zbudzone — idą w graniach i pobrzękach wielu  
po wstędze błyskawicy — idą — do Wawelu —  
kędy czuwa król dzwonów — — — — —

— — — — —

— burza dzwonów —! —  
— szął spiży —! —  
— — — — —

— w tej chwili chybkie wiatry wzniesione ku górze  
jak chmura — opadają na dół —! — już na chórze  
katedry poczynają pojęki, pośpiechy —  
aż wzmożonemi siły dmą w organów miechy —  
— a to już nie w Katedrze —! — już wszystkie kościoły  
łączą się w psalmodyczne, choralne zespoły  
i grają — — — — —

— — — — —



— pieśń organów —! —

— hymn chórów —! —

— — — — —

— wylęł naród i pyta — która, która droga  
przyprowadzi ku sercom idącego Boga —? —

— wyłaca się korona na marjackiej wieży —  
na powietrzu błyskania anielskich puklerzy —

— przynagła się szum skrzydeł w rozgranym chorale  
— idzie Pan —! — a w tryumfie już i jasnej chwale —

— biją dzwony, huk spiży, zamęt harmonijny,  
jak jodłowe krzatanie w wieczór wigilijny —  
— raz po raz hejnał grany gromem i błyskaniem  
takt wyznacza mosiężny nad tonów rozdrżaniem —

— organy w natężonym, skupiającym wtórce  
oredują w żywiołów zwiastujących chórze —  
— klęka naród i pyta — która, która droga  
przyprowadzi ku sercom idącego Boga —? —

— — — — —

a tam, w gmachu teatru przy kościele Ducha,  
trzecie słowo poprzedza trwoga nagła, głucha,  
przychylona do ziemi, podkreślona jękiem,  
skowytym płaczu, białych róż rzuconym pękiem —  
.... cisza .... a dzwony dzwonią i grają organy  
w tej kulminacji sceny tak niespodziewanej —  
słowo wzbiera, pręży się i w sobie tężeje,  
szumi jak wiatr mierzwiący i kładący knieje,  
drży i wzrasta i zbliża się już huraganem —!! —  
zamarły serca przed tem przyjściem niesłychanem —  
zastygły w głąb otwartą zapatrzone oczy —  
słowo tętni — jak pułków sto dudniących — kroczy —  
zajękły mury w głębi kamiennego łona,  
jak słońcem przebudzony śpiący cień memnona —  
pękają zwarte ściany, fundament rozpręgły  
tańczy — i w płas zaprasza kopułę i węgły —  
a w dali gra kapela: dzwony i organy  
w tej kulminacji sceny tak niespodziewanej —  
a hejnał — który przerósł sen marjackiej wieży

jak olbrzym skamieniały w łuk wygięty leży,  
stopami o wschód wsparty a o zachód głową,  
rąk przesłami wrósł w ziemię — — — — —

— — — wybuch —!— grom —!— błysk —!— słowo!!

zakwita gmach ogniami —!—  
teatr — teatr płonie —  
jako ów słupek ognisty  
w słonecznej koronie —!—  
— grzmot dzwonów, psalm organów —  
— wichrowe poświsty  
wspierają tum płomienny  
jak pomocna świta —  
— a gmach rośnie strzelisty,  
promienny  
płomieniami pod niebem rozkwita —  
— chwilę drży chmur pożarem  
— wzmaga siły — — do skoku!—  
nad ziemi wiszarem —  
zygzak ognia —!— wylata  
poza obręb widzialny  
za orbitę świata —!!—

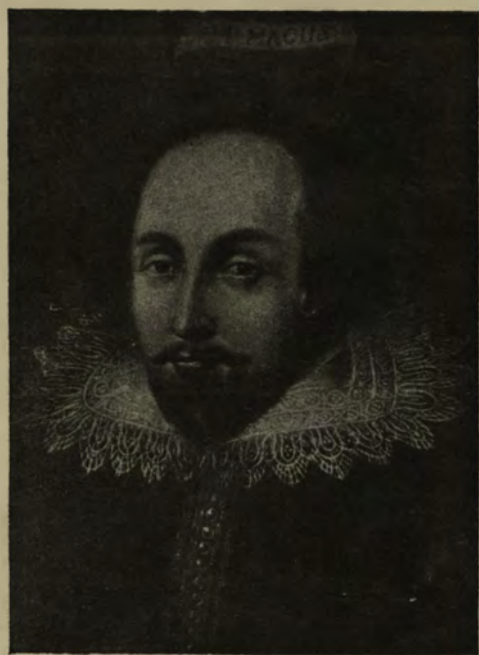
wrósł w gwiazdy — różą ognia wykwita nad niemi  
on dramat — on misterjum — on legenda ziemi —

---

*Następny, szósty zeszyt „Listów z teatru“ ukaże się z okazji premiery „Juljusza Cezara“ Szekspira i poświęcony będzie w całości zagadnieniom teatru szekspirowskiego. W połowie bieżącego miesiąca rozpocznie na scenie im. Słowackiego występy gościnne Józef Węgrzyn, znakomity odtwórca tytułowej roli w fantastycznym dramacie José Zorilli „Don Juan Tenorio“. Dzięki uprzejmości Zarządu stoł. miasta Warszawy, Dyrekcji Teatru Narodowego i prof. Winc. Drabika, widowisko to ukaże się na naszej scenie w świetnej wystawie Teatru Narodowego.*

---

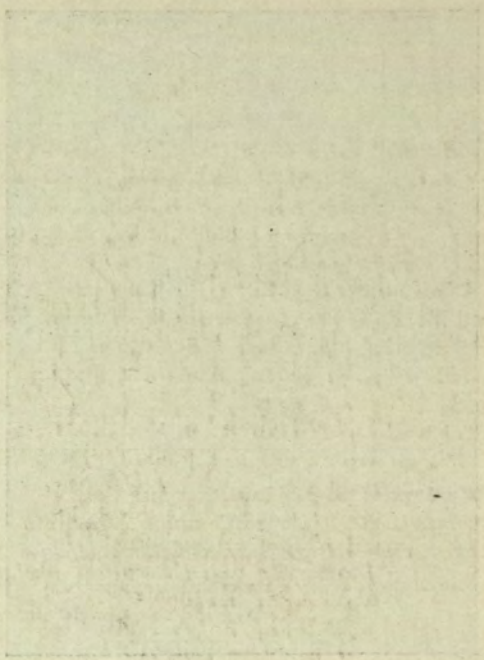
Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI**. Redaktor: **TADEUSZ ŚWIĄTEK**  
**Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.**



# LISTY z TEATRU

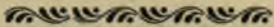
<http://rein.org.pl>

Nr. 6.



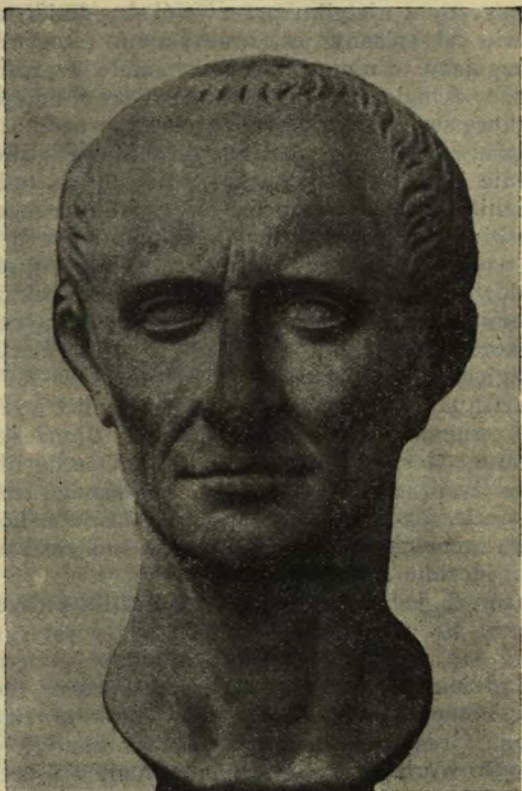
RESEARCH  
THEORY

# LISTY Z TEATRU

Kwiecień 1925. 

Nr. 6.

Rok 2.



*...ileż wieków  
powtarzać będzie naszą wzniosłą scenę  
w nieznaney jeszcze przyszłych ludów mowie!*

»Juljusz Cezar«, Akt III, sc. I.

## „Julusz Cezar“ Szekspira a dzień dzisiejszy.

## I.

Wśród utworów Szekspira, w których pulsuje tak potężnie duch romantyczny, pierwszy jego dramat rzymski jest najbardziej klasycznym nie tylko przez swój przedmiot, ale i przez formę. Prawie cały pisany jest uroczystym, retorycznym wierszem; występujący w nim wybitni obywatele rzymscy przemawiają zawsze z majestatyczną powagą, jakby przejęci doniosłością dziejową swych słów i czynów; mowa jest ciągle o ważnych sprawach państwowych, prawie nigdy o osobistych; niemal ciągle jest na scenie jakiś tłum słuchaczy — sprzysiężeni, lud, wojsko — i przemówienia głównych aktorów mają skutek tego charakteru deklamatorski; brak prawie zupełnie ustępów prozą, w innych dramatach Szekspira przeplatających sceny wierszowane, i brak tych epizodów realistyczno-komicznych, które arcydziełom tragicznej Muzy poety nadają tak odrębną i swoistą cechę.

Cała ta koturnowość tonu sprawiała, że »Julusz Cezar« cieszył się względną popularnością u klasycystów XVIII wieku, którzy zresztą na twórczość Szekspira patrzyli z wyżyny swych odmiennych dogmatów. Uwielbia »Cezara«, tłumaczy go i naśladuje w dramatach własnych Voltaire, a Goethe nie tylko kilkakrotnie w życiu nosi się z planem własnego dzieła o podobnym temacie, ale utwór Szekspira wystawia z honorami na scenie teatru weimarskiego w okresie, w którym sam najwierniej hołduje ideałom klasycznym.

Z tych samych jednak powodów właśnie, dla których »Julusz Cezar« zalecał się wyznawcom estetyki klasycystycznej, utwór przedstawiać się musiał jako jedno z mniej ponętnych dzieł Szekspira ludziom XIX wieku, wykarmionym na ideologii romantycznej. Pompatyczność deklamacyj, brak urozmaicenia indywidualnego i brak upstrzenia akcji przez komikę — wszystko to wywoływało wrażenie posągowej monotonii w przeciwieństwie do malowniczej barwności innych dzieł poety. Z dramatów rzymskich nie pociągał generacji romantycznych ani »Julusz Cezar« ani »Korjolan« — utwory nazbyt wyłącznie polityczne w treści, a w stylu nazbyt wiernie odtwarzające surową prostotę starego republikańskiego Rzymu. Zachwycał te pokolenia raczej trzeci dramat rzymski, »Antonjusz i Kleopatra«, ze swą płomienną akcją miłosną, bogactwem charakterystyki indywidualnej w rysunku bohaterki i fantastycznym egzotyzmem i przepychem tła wschodniego.

## II.

W »Cezarze« oprócz poważnej jednostajności stylu, analizujące umysły wieku XIX drażnił widoczny brak ideowej jednolitości w koncepcji artystycznej poety. Zdawało się poprostu, że Szekspir, po raz pierwszy w swej twórczości otwartwszy magiczne karty Plutarcha, olśniony bogactwami »Żywotów sławnych Greków i Rzymian«, znalazł się w prawdziwym *embarras de richesse* i jął pełnemi garściami czerpać swe złoto z trzech życiorysów naraz: Cezara, Brutusa i Antonjusza, bez dbałości o jedność planu dramatycznego. W rezultacie, jak surowo orzekł jeden z największych pisarzy dramatycznych XIX wieku, Franciszek Grillparzer, »jakkolwiek rzecz weźmiemy, *Juljusz Cezar* nie jest sztuką dobrą. Pierwsze trzy akty dramatycznie doskonałe, potem wątek się rwie i interes staje się ściśle historyczny... Ostatecznie — wydarzenia, nie akcja.« Istotnie — bohaterem sztuki nie jest ani sam Cezar, którego oglądamy tylko w okresie starczego uwiądu jego wielkości (uwiądu, przez poetę drażniąco uwydatnionego), ani Antonjusz, który jest sprężyną akcji raczej niż pierwszoplanowym charakterem, ani wreszcie Brutus; bo choć ten poetę najgłębiej interesuje psychologicznie i jako »najszlachetniejszy Rzymianin z nich wszystkich« pokłon w ostatnich słowach sztuki otrzymuje, jednak właśnie w tych partjach, gdzie mógłby się już definitywnie na pierwszy plan wybić, jak słusznie zauważył cytowany już Grillparzer, »kontrast między bezinteresownością Brutusa a osobistą ambicją i zawiścią innych nie jest wyzyskany konsekwentnie«. Nie można też, jak chciał inny, entuzjastyczniejszy krytyk-poeta, Swinburne, pojmować tragedji Brutusa jako hołdu poety dla historycznego ideału republikańskiego, którego Brutus jest ostatnim w Rzymie rycerzem.

Przeciwnie — co właśnie głównie odstręczało ludzi XIX wieku od tego dzieła Szekspira, to szczególnie widoczny tutaj wrogi jego stosunek do idei demokratycznej, brak wszelkiego zmysłu dla tych doktryn socjalnych, które od Rewolucji francuskiej poczynają się stawać atmosferą duchową całego cywilizowanego świata. *L'avvenire è muto nelle sue pagine, l'entusiasmo dei grandi principii ignorato!* tym głosem skargi odezwał się niegdys o Szekspirze wielki idealista republikański, Mazzini. A najznakomitszy w naszych czasach historyk dramatu, zmarły krakowski profesor Wilhelm Creizenach, przytaczając te słowa i wspominając o napaściach Lwa Tołstoja na Szekspira za jego anty-demokratyzm, przyznaje sam, że Szekspir nie należy do genjuszów wieszczych, których idee wyprzedzają epokę i jak zorza zwiastują nowy dzień historii.

### III.

Trzy razy w swej twórczości Szekspir z odrazą i pogardą przedstawił tłum jako cuchnącą i ordynarną, bezmyślną i dziką »wielogłową bestję«, biernie poruszaną każdym powiewem zręcznej demagogii, niezdolną do idealizmu i poświęcenia, a za to zdolną w stanie podrażnienia do największych okrucieństw. Bunt motłochu pod wodzą Jacka Cade w »Henryku VI« (część II, akt IV, sc. 2—10) ma wszystkie typowe cechy rewolty bolszewickiej, począwszy od naiwnego pojmowania komunizmu<sup>1)</sup> a skończywszy na tępieniu inteligencji<sup>2)</sup>. W »Korjolanie« wybitna jednostka zgubą przypląca swą niezdolność do upokorzenia się przed tłumem obywateli-wyborców przy staraniach o ich »szanowne głosy«. Zaś w »Cezarze« mamy w klasycznej formie najbardziej typowe ze wszystkich widowisk politycznych: kalejdoskopijną zmianę w usposobieniu tłuszczy, która najpierw z szacunkiem potakuje szlachetnemu doktrynerowi, a zaraz potem daje się porwać wymowie demagoga. Wreszcie w »Burzy«, tym epilogu całej twórczości poety, jakby kwintesencja jego sądów o demokracji, ukazuje nam się potworny Kaliban, uosobienie szarej masy przeciętnych jednostek, »zjadaczy chleba«, przenigdy zdaniem poety niezdolnych do tego, by się moralnie czy umysłowo zbliżyć do aniołów.

Wszystko to było gorzką pigułką dla zdecydowanych postępowców ery liberalnej, co pełną siłą pary po falach demokracji zdążali w wymarzoną, zbawczą, promienną przyszłość. Jeszcze Renan w swej fantazji na temat dalszego ciągu »Burzy« (*Caliban*, 1878), aczkolwiek używa sobie na subtelnej, satyrycznej krytyce swej mieszczańskiej, trzeciej republiki, jednak uważał za obowiązek uczciwości kulturalnej w zasadzie burżuazyjną demokrację usprawiedliwić, ukazując nam Kalibana rządzącego Medjolanem nie gorzej, a pod niektórymi względami nawet lepiej, niż jego dawny pan, sędziwy filozof Prospero.

### IV.

Dziś nadeszły czasy, w których zgoła odmiennymi oczyma patrzymy na szekspirowski obraz demokracji. Nietylko, że ochłodniejszy z gorączki wojennej, otrzeźwiała i zbiedzona ludzkość

<sup>1)</sup> »Odtąd będzie można w Anglii siedem półgroszowych kucieków dostać za grosz; garniec trzyobrzęczowy będzie odtąd mierzył tyle co faska z dziesięciu obręczami; a za zdradę stanu poczytam picie półpiwków; całe państwo ma być wspólną własnością... pieniądze u nas nie będzie, wszyscy będą jedli i pili na mój rachunek, wszystkich też ubiorę w jedną liberję, ażeby wyglądali jak bracia i czcili mnie, swojego pana..«

<sup>2)</sup> Pisarza z Chatham wieszają z piórem i kałamarnicą na szyji, za to, że umiał pisać i innych uczył. Lordowi Say każe Cade ściąć głowę, bo umie po francusku i po łacinie, więc jest oczywistym zdrajcą, a w dodatku zaprowadził druk i wystawił papiernię.



mądrą się stała bezbrzeżnie smutną mądrością rozczarowania. Ale przedewszystkiem demokratyzacja w zawrotnym swym pędzie doprowadziła większość społeczeństw do kresu zdobyczy politycznych, od którego dalsza droga wiedzie już tylko *ad absurdum* rządów analfabeckich. A jedno wielkie społeczeństwo, doktryną oszalałe, na naszych oczach powaliło się w ruinę ekonomiczną pod gruzami ostatecznych zdobyczy gospodarczych proletariatu. Krzyk o przesileniu parlamentaryzmu idzie przez wszystkie cywilizowane narody, nie wyłączając tych, co jeszcze sześć lat temu, gdy powstały do nowego życia, przyobleczenie najjaskrawszej i najmodniejszej szaty parlamentarnej uznawały za *ça-va-sans-dire* etykiety kulturalno-politycznej.

W tej »dziwnie osobliwej« chwili dziejów »Juljusz Cezar« nabiera — w Polsce zaiste nie mniej niż gdzieindziej! — potężnej aktualności, potężniejszej, niż ją dziś mieć może którekolwiek inne z arcydzieł Szekspira.

Mówiono: jeżeli bohaterem »Juljusza Cezara« nie jest ośmieszony w pierwszych dwóch aktach, a zabity w trzecim Cezar, to jest nim w każdym razie cezaryzm, jako siła dziejowa okazujący swą żywotność: on w dalszych aktach staje na miejscu zabitej osoby Cezara i w niwecz obraca dzieło sprzysiężonych, on nawet w wyobraźni poety widome przybiera kształty jako złowróbny duch Cezara, dwukrotnie pojawiający się Brutusowi przed klęską.

Nie! Genjusz Szekspira jest zbyt wybitnie dramatyczny, by operować taką historjofobiczną abstrakcją jako osnową dzieła, na sposób średniowiecznych moralitetów. Przedmiotem jego sztuki, jak przedmiotem natchnień jego ukochanego Plutarcha, są zawsze żywe osobistości ludzkie.

I jest jeszcze drugi, głębszy powód, dla którego tę ideową interpretację odrzucić trzeba. Wszakże owe irytujące śmieszności szekspirowskiego Juljusza wyraźnie chyba o tem świadczą, że Szekspir bałwochwalcą cezaryzmu nie jest, że i jego ograniczne słabości widzi. »Juljusz Cezar« nie jest poprostu dramatyczną demonstracją koniecznego triumfu absolutyzmu w momencie historycznej dojrzałości.

Nie jest też tragedją osobistą Brutusa, jak chcieli inni. Przeważa, że postać nieszczęsnego idealisty — tak blisko pokrewnego Hamletowi, jego bezpośredniemu następcy w chronologicznej galerji wielkich figur szekspirowskich — ze szczególnem zamiłowaniem i wnikliwą szczegółowością analizy psychologicznej jest przedstawiona. Ale już fakt, że postacie, jak Kassjusz i Marek Antonjusz z tą samą niemal plastyką obok niego i naprzeciw niego są postawione na pierwszym planie — fakt ten wymownie dowodzi, że nie o samego Brutusa jedynie, nie o jego ludzką tragedję tylko chodziło poecie. Fatalizm tragiczny sprawy dramatycznej w »Juljuszu Cezarze« tkwi nie w charakterze

Brutusa jedynie — tkwi w tej sprawie samej. »Juljusz Cezar« jest nietylko tragedją samych jego złudzeń demokratycznych, jest nietylko tragedją jakiegoś nad-Kiereńskiego, lecz jest tragedją kiereńszczyzny jako ideologii — bardzo wzniosłej, szlachetnej i poetyckiej, ale kiereńszczyzny.

Cóż więc mogłoby w spuściźnie wielkiego poety głośniej do nas wołać *de te fabula narratur*, niż ten właśnie dramat, gdy nań dziś patrzy pokolenie, co samo tragedję swych iluzyj demokratycznych tak boleśnie przeżyło i na tak rozmaite — większe i mniejsze — sposoby w różnych dziedzinach społecznych i duchowych codziennie jeszcze przeżywa?

## V.

Z jednego jeszcze innego, już bardziej literackiego względu »Juljusz Cezar« wznowioną dziś posiada aktualność. Przeżywamy w XX wieku nietylko rozczarowanie po iluzjach demokratycznych wieku XIX, przeżywamy także reakcję przeciw bałwochwalczej wierze tamtego stulecia w wyższość rewolucyjnego romantyzmu nad dogmatem i tradycją klasyczną. Od sensacyjnej przedwojennej książki Lasserre'a o romantyzmie francuskim na wszystkie tony i we wszystkich językach, odnawia się pojęcie *le mal romantique*. W okresie o takim nastroju z konieczności na front wśród arcydzieł Szekspira w uwadze społeczeństwa wysuwać się musi utwór, w którym zasadniczo romantyczny jego genjusz do klasycznego tematu przez klasyczny styl zastosować się umiał i w granicach tego stylu coś prawdziwie pomnikowego stworzył. Z głębszem zrozumieniem dla żywotności wiekuiętego pierwiastka klasycznego w sztuce, z bardziej zrównoważoną, niż w erze romantycznej i po-romantycznej oceną płodów artystycznych klasycyzmu wskresnąć musi coś z zapału XVIII wieku dla tej właśnie wśród szekspirowskich tragedj.

Nieśmiertelność Szekspira i wieczność jego sławy w tem właśnie najwidomiej się przejawia, że każda epoka ma swojego Szekspira, każdej ukazuje on to oblicze, którego w nim dopatrywać się jest skłonna, każda ceni wśród jego wielorakich i nieprzejranych doskonałości twórczych te zalety i te dokonania, które jej własnym potrzebom duchowym i ideom panującym najbardziej odpowiadają. Wśród tych nieskończonych przemian w poglądach na Szekspira i w akcentach zachwyty nad nim, niezmiennym tylko pozostał od trzech stuleci i niezmiennym już pozostanie na zawsze ten zachwyt sam, coraz inne narody, coraz nowe pokolenia, coraz szersze warstwy społeczne biorący w swą czarodziejską władzę.

## O »Juljuszu Cezarze«.

(Fragmenty z komentarza).

**Szekspir na przelomie drugiej i trzeciej epoki twórczości.**

*Juljusz Cezar* nie był drukowany za życia autora, cały jednak szereg okoliczności pozwala nam dość dokładnie oznaczyć czas powstania sławnego dramatu, pozwala mianowicie prawie napewne umieścić go u progu trzeciej epoki twórczości, której początek schodzi się z początkiem w. XVII, a koniec przypada mniej więcej na r. 1608. Epoka ta miała wydać największe arcydzieła Szekspira i poezji dramatycznej świata wogóle.

Skałe wiadomości, jakie posiadamy o dziejach życia poety i początkowych losach jego utworów, wystarczają nam jednak do uzmysłowienia sobie olbrzymiej przepaści, dzielącej młódzieńca, który niegdyś, w drugiej połowie dziewiątego dziesiątka XVI w., zapewne wskutek kłopotów materialnych rodziny, a może i złego pożycia małżeńskiego, powędrował do stolicy po majątek i sławę, od w sile wieku będącego mężczyzny z ostatnich lat stulecia, znanego jako wybitny aktor, zestawianego jako poeta z Owidjuszem, jako dramaturg z Plautem i Seneką, posiadającego stosunki wśród arystokracji, sięgającego ze skutkiem po dyplom szlachecki, nabywającego udziały teatralne w stolicy i nieruchomości zarówno w stolicy, jak w rodzinnym mieście. Marlowe, Kyd, Greene, Peele, Lyly, Nashe, Lodge, przed nimi zaś wielki Spenser, tak samo poszli szukać szczęścia do Londynu — i żaden go nie znalazł. Jednemu Szekspirowi było danem zdobyć upragniony dobrobyt, a jeżeli tamci też zakosztowali za życia sławy, to on jej posiadał bez porównania więcej.

Wszystko to miało pozostać udziałem poety aż do zgonu. A jednak widzimy, że właśnie w ostatnich latach XVI w. czuł się najszczęśliwszym. Najwidoczniej to, co zdobył, miało jeszcze dla niego urok nowości, zanim z wiekiem i z dalszym rozwojem geniuszu stanęła mu wyraźniej przed oczyma znikomość zarówno dóbr materialnych i zaszczytów, jak sławy literackiej. Zresztą jest rzeczą jasną, że około r. 1601 jakaś bliżej nam nieznana zgrzyzota zatrzała życie poecie, wyciskając na długo piętno pesymizmu na jego twórczości i przysłaniając jej błękit ołowianami chmurami. Dopiero czwarta epoka miała przynieść pogodę, ale wedle popularnego określenia — pogodę jesienną.

Narazie jednak jesteśmy w okresie żniw i sianokosów. Brzęk kos i sierpów, wesoła pieśń pracujących pod gołym niebem przerywają raz po raz wybuchy zdrowego, beztrioskiego śmiechu. Wzrokowi poety uciekły gdzieś na kraj widnokągu ponure strony życia. W *Henryku IV* pozwolił żywiołowi komicznemu rozrósć się do ostatnich granic i przysłonić sobą wątek historyczny. W *Henryku V* udratyzował pełną chwały kartę dziejów ojczystych. Potatem pisze komedje — w przeciągu jakichś lat dziesięciu dziewięć komedji.

Po niepozabawionym żywiołu tragicznego i głębszej myśli, ale pogodnym *Kupcu weneckim*, idą przypuszczalnie dwie sztuki, obok młodocianej *Komedji omyłek* najbardziej zbliżone do farsy: *Poskromienie złośnicy* i *Wesołe Kumoski z Windsoru*. Następuje *Wiele hałasu o nic*. Nie brak tu sytuacji dramatycznych, ale poeta odwraca strumień akcji z nad samego brzegu przepaści, po nieudałym ślubie z aktu IV przyjdzie prawdziwy w akcie V, a po nim huczne weselisko. Zresztą dramatyczne przejścia Hero, sztywnej nieco w swym dziewiczym wdzięku i bierności, oraz nie zapominającego o posagu amanta Klaudja spycha na drugi plan nieśmiertelna para, Benedykt i Beatrycze. W *Jak wam się podoba* i w *Wieczorze Trzech Króli* srogość tyranów nie jest srogością, wygnanie pozbawione jest

goryczy, morska toń nie pożera topielców, szpony rozjuszonej lwicy dają tylko nieszkodliwe drapnięcia, rany, zadane w pojedynku, są tylko komicznym efektem, a wszystko to stoi obok niezmiernie poetycznych obrazów miłości, melancholijnej czasem, gdy jej z jakiejś przyczyny nie może uwieńczyć wzajemność, ale dającej się ostatecznie zawsze zwrócić we właściwym kierunku, obok niesłychanej werwy, dowcipu, obok nastrojowych scen na łonie natury. Co chwila rozbrzmiewa muzyka i pieśń — czasem tęskna, częściej skoczna i swawolna.

*Jak wam się podoba* mieści wprawdzie tylokrotnie omawianą postać smętnego i często zgryźliwego cenzora życia. Lecz jak ób stoi poza ramami akcji i jego melancholja nie zaprawia wszystkiego dookoła żółcią, jak Hamletowa. Jego obecność czyni prawem kontrastu koloryt sztuki jeszcze pogodniejszym. Mizantrop ten jest co najwyżej pierwszym zwiastunem mającej nadejść zmiany w nastroju i poglądzie na świat poety.

Być może, iż pośród tych komedij należałoby postawić jeszcze jedną, *Komicz dzieło chwali*, a przynajmniej weselszą część jej tekstu — epizod, którego bohaterem jest tchórzem podszyty junak, Parolles.

W *Nocy Trzech Króli* wesoły nastrój Szekspira osiąga szczyt — i w dalszych komedjach tego szeregu obniżamy się nagłe. Poprzez strone a kručze skały głębokich zagadnień bytu schodzimy na miłąki piarg gorzkiej ironji, z którym błyskawicznie obsuwamy się na złomami ideałów zastane pola pesymizmu. *Wet za wet* (*Measure for Measure*) roztoczy przed nami wstrętne miejscami obraz »świata zepsutego«, którego przykrego wrażenia nie zatrą dwie dodatnie postaci Księcia i Izabelli. *Troilus i Kressyda* oplwa żółcią i jadem zarówno posągowych witeziów Homera, jak dobroduszną trójkę czoseroskich bohaterów, splata zgryźliwą groteskę z tragedją, ale tragedją głupców.

Otóż pomiędzy dwiema ostatnimi grupami tego niejednorodnego szeregu komedij stoją dwie tragedje — należy zaś pamiętać, że drugi okres wydawał tylko komedje i dramaty historyczne. Dowden bardzo trafnie uznał te dwa utwory, rozpoczynające trzecią epokę, za osobną grupę, którą określił jako *Middle tragedy*, »tragedję środkową« (w przeciwstawieniu do młodocianego *Romea i Julji* z jednej a do potężnego cyklu trzeciej epoki z drugiej strony).

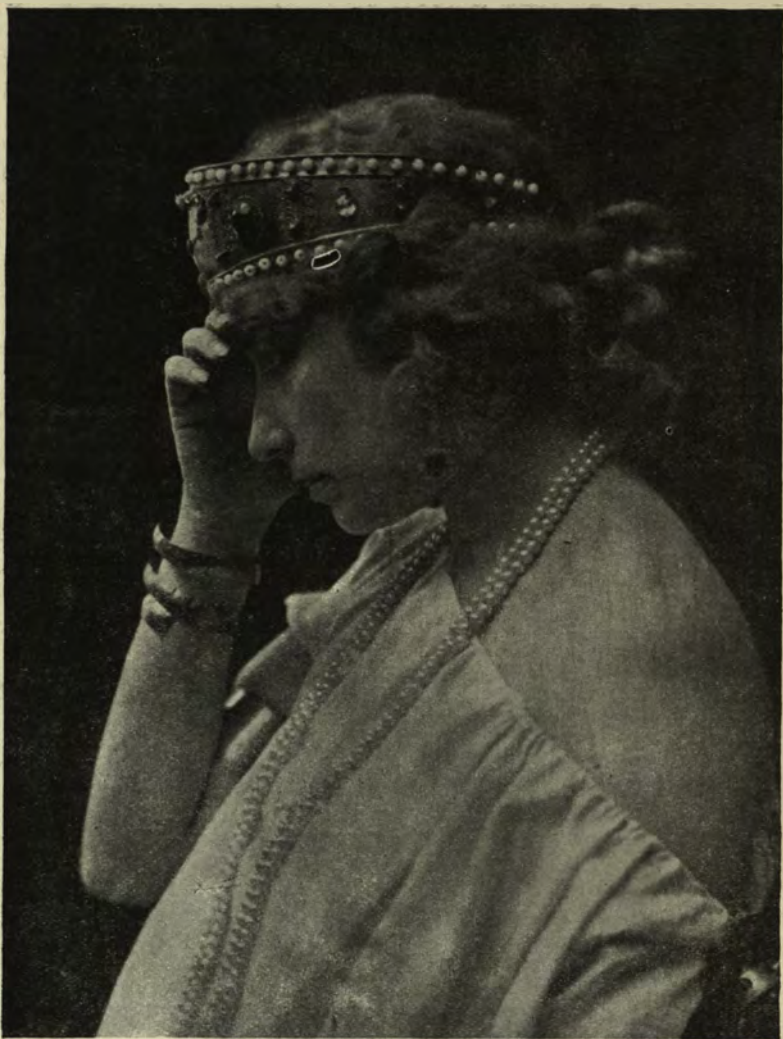
W jednej sztuce główną postacią jest Brutus, w drugiej Hamlet. Obaj wyglądają na studia nad stosunkiem człowieka o wyższym poziomie moralnym do praktycznych zadań życia. Obaj ten poziom posiadają, ale są niezdolni do działania. Hamlet zwleka z nakazanym przez Duchą czynem, co staje się przyczyną zguby szeregu osób, a ostatecznie i samego królewicza — Brutus daje się porwać do czynu, którego cel jest nieosiągalny, nadto popełnia liczne błędy i kończy tragicznie.

Charakter Hamleta jest od półtora wieku przedmiotem dociekań o sprzecznych wynikach, a około tego centralnego problemu tragedji grupują się problemy inne, równie trudne — i wszystko razem wytwarza atmosferę mroku, która jednak ma taki urok dla ludzi myślących, że nie bez słuszności mówiono o »żywotnej niejasności« (*vital obscurity*) dzieła, przeważnie nie podającego gotowych prawd, ale niesłychanie pobudzającego do myślenia.

Coś podobnego zachodzi i w *Juljuszu Cezarze*. Na każdym kroku natrafiamy na problemy, przeważnie polityczne. Poeta po największej części nie daje ich rozwiązań, poprzestając co najwyżej na negacji i potępieniu. Ma się ochotę wykrzyknąć: »Wiem, tak jest źle — ale jak będzie dobrze?« Do tego dołączają się przemilczenia autora co do motywów i szczegółów postępowania osób. Dość trudno zdać z nich sobie sprawę nietylko naukowemu badaczowi, uzbrojonemu w gruntowną znajomość Plutarcha, ale i przeciętnemu wykształconemu widzowi lub czytelnikowi, który może wprawdzie nie zna źródła Szekspira, ale w każdym razie dużo słyszał o wypadkach niezmiernej doniosłości historycznej, udratyzowanych w *Julju-*



JULJUSZ CEZAR – MARJAN JEDNOWSKI.



KALPURNIA — ANTONINA KŁOŃSKA.

szu *Czarze*. Żadne przygotowanie nie jest dostateczne, owszem, im lepiej zna się Plutarcha i historię rzymską, tem więcej napotyka się niejasności i zagadek.

Najtrudniejszą jest niewątpliwie postać *B r u t u s a*, która, jak zobaczymy wprowadziła w mniejszym lub większym stopniu w błąd wszystkich prawie krytyków. Jest to uderzające *pendant* do *H a m l e t a*. Poeta najnie spodziewaniej zmienił swą metodę. Monologi *R y s z a r d a III*, powstałego pod wpływem *Marlowe'a*, a zapewne i przy jego pewnem współdziałaniu, wykluczały wszelką wątpliwość co do jego charakteru. *K s. H e n r y k* (t. j. późniejszy *H e n r y k V.*) zaraz na końcu sceny, w której po raz pierwszy występuje (*Krół Henryk IV, Część pierwsza, I, 2*), z przykrością dla dzisiajszego widza upewnia publiczność, że tylko do czasu będzie oddawał się niskim rozkoszom i poniewierał swe dostojęństwo w karczemnem towarzystwie. Co więcej, jeżeli weźmiemy cykl historyczny jako całość, to stwierdzimy, że już pod koniec poprzedniego dramatu (*Krół Ryszard II, V 3*) poeta naprzód zabezpieczał swą ukochaną postać przed zbyt ostremi sądami i nietylko w opisie wyburku królewicza zwracał uwagę na utajone bohaterstwo jego natury, ale i wyraźnie podkreślał to przez usta strapionego ojca. W tej samej *I części Henryka IV* mamy (III, 1) dłuższy ustęp, który jest jakby rewanżem za wzmiankę o księciu *H e n r y k u* w *Ryszardzie II.* i retrospektywnie charakteryzuje obu jego bohaterów. Jak starannie i drobiazgowo umotywowany był zbrodniczy zamysł *S z a j l o k a*, jak pewny rysunek postaci *Romea i Julji!*

Wszystko zmienia się nagle z nastaniem trzeciej epoki. Osiągnęliśmy grzbiet pasma górskiego — i z południowej strony, kąpiącej się w promieniach słonecznych, dostajemy się w jednej chwili na północną, zasnutą ponuremi mgłami. Dla człowieka, który jako tako spoufalił się z *S z e k s p i e r e m*, nie może tu być wątpliwości, że nie z przypadkiem mamy do czynienia. Dojrawszy i wyzoliwszy się z pod postronnych wpływów, poeta świadomie zmienia metodę. Czujemy się tak, jakbyśmy w londyńskiej *Tate Gallery* od drobiazgowo wypracowanych portretów *Reynoldsa* i *Gainsborough'a*, od małych, a tak starannie malowanych figurek *Hogarth'a*, które charakteryzuje cała masa szczegółów, zostali z ponuięciem kilku sal przeniesieni w królestwo *Turnera* i oczyma, chwilowo osłabionemi przez nagłość zmiany, początkowo widzieli na jednym płótnie tylko roztopione złoto włoskiego zachodu słońca, na drugim zamazany morski krajobraz ze słabo przebijającym się przez mgłę jakimś zaspanem światłem i dopiero po pewnym czasie, znalazłszy odpowiedni punkt widzenia i wyżywszy wzrok, zaczęli rozróżniać tu gmachy *Wenecji*, tam maszty i kadłuby okrętów.

*S z e k s p i r* przestał swemu widzowi podawać strawę przyrządzoną czy nawet przeżutą. Zrezygnował przez to z pewności, że go wszyscy będą zupełnie i niezawodnie rozumieli, przeciętnemu widzowi będzie nadal dawał dość wrażeń wzrokowych i słuchowych, aby zdobyć jego poklask. Przystanie jednak troszczyć się o to, aby widz ten pojął wszystko, co sztuka zawiera. Natomiast w baczniejszym obserwatorze rozbudzi refleksję. I tego nieraz przemilczenia czy jakby umyślnie pozostawione fałszywe ślady wywołują na myślną drogę. Ile jednak nauczy się, choćby błędnie! A to, do czego dojdzie, będzie na zawsze jego własnością, jako prawda zdobyta osobistym wysiłkiem i trudem.

*S z e k s p i r* już odtąd nigdy nie będzie łatwy. Ale też nigdy nie będzie tak trudny, jak w tych dwóch tragedjach, w których poszedł nieco za daleko w nowej metodzie, zanim zżył się z nią i w krew mu wszła.

Skutek był nieoczekiwany. Żadnemu z najślawniejszych dzieł poety nie można postawić takiej masy różnorakich zarzutów, co *Cesarowi* i *Hamletowi*. Ich interpretacja jest i zapewne pozostanie sporna. A jednak popularnością przewyższają stanowczo takie z jednej bryły wyciosane kalosy, jak *Otello*, *Makbet*, *Korjolan*. Taka jest fascynacja naszych dwóch tragedyj,

że wielu krytyków nie przypuszcza nawet, żeby coś w nich mogło być niedoskonałem. Cała zawiła i niejednolita geneza *Hamleta* nie wstrzymuje szeregu wybitnych znawców przedmiotu (u nas Matlakowskiego) od opierania się na takim właśnie założeniu — i stąd ani przenikliwość, ani mrówcza pracowitość nie może ustrzec ich od licznych błędów.

Coś podobnego jest z *Cezarem*. Tej miary krytyk, co Dowden, mówi o nim: »Wszystko w sztuce wypracowane jest z wielką starannością i zaokrągleniem (*completeness*); jest dobrze obmyślane i ustosunkowane (*well proportioned*)«.

Może myślę się, ale mnie podobne zdanie wydaje się istną odwrotnością rzeczywistości. A gdy Dowden mówi dalej, że »jest to jedna z najdoskonalszych sztuk Szekspira«, dodałbym słowa »prawie we wszystkich szczegółach«. Jako całość *Juljusz Cezar* nie wytrzymuje krytyki — a jednak wielkość tematu i posągowość szczegółów sprawiła, że obok *Makbeta* najbardziej zawsze podobał się pseudoklasykom, tyle przywiązującym wagi do jednolitości i proporcji. Poprostu błędy *Cezara* podobnie, jak równie łatwo dające się wykazać błędy *Hamleta*, nęcą i niesłychanie pobudzają myśl ludzką — są więc równocześnie zaletami.

### Błędy budowy i niejasności „Cezara“.

Konieczną rzeczą w dramacie jest pewna jednolitość, pewna celowość szczegółów. Najczęstszym widomym znakiem tej jednolitości jest wysunięta na pierwszy plan osoba bohatera. I nawet, jeżeli główną rzeczą jest idea, ktoś musi ją symbolizować — pozytywnie, jeśli w imię jej działa, negatywnie, jeśli jej ulega. Czasem walczą z sobą dwie idee.

Tak jest w *Juljuszu Cezarze*. Reprezentantem idei cezaryzmu jest postać tytułowa, która ginie w akcie trzecim, ale, jak stwierdzają wszyscy krytycy, jest dalej obecna. Wedle pełnej grozy zapowiedzi Antonjusza Cezar kroczy po świecie, spragniony zemsty. Stwierdzają to słowa Brutusa nad trupem Kassjusza (V, 3), stwierdza wzięcie ze źródła dramatycznie niekoniecznie potrzebnego ducha i uczynienie go duchem Cezara — czego Plutarch bynajmniej nie mówi, — stwierdza wreszcie cały nastrój przedbitewny obu wodzów republikańskich, który nie pozostawia żadnej wątpliwości co do wyniku.

Naprzeciw Cezara stoi Brutus, przedstawiciel ideałów republikańskich. Ale między temi dwiema postaciami brak równomierności. Cezar ani przez chwilę nie działa, nie wysuwa się na pierwszy plan. Najbardziej czuje się jego obecność wtedy, gdy już wykreślony został z liczby żyjących, gdy jest tylko »siłą fatalną«, a widomie zjawia się na krótką chwilę jako upiór, by trzykrotnie wypowiedzieć po kilka wyrazów.

Wogóle, o ile idzie o działanie, rzecz przedstawia się dziwnie. Osoby sztuki mają kolejno swoje *aristeje*, jak bohaterowie *Iliady*. W pierwszym akcie wzrok widza, który nie posiada historycznego przygotowania, zwróci się ku Kassjuszowi, z takim wysiłkiem woli i intelektu organizującemu sprzysiężenie. W drugim akcie Kassjusz ustępuje miejsca Brutusowi. »To będzie bohater sztuki« — myśli sobie ów nieuprzedzony widz, wysłuchawszy jego monologów, ujrzawszy go na czele spisku, poznawszy nawet jego życie rodzinne. I ma słuszność — ale będzie raz jeszcze narażony na dezorientację. W trzecim akcie, wyrażając się stylem biuletynów wojennych, inicjatywa przechodzi w ręce Antonjusza. Dopiero akt czwarty przynosi ostateczną zmianę i już do końca Brutus będzie na pierwszym planie.

Trzeba przyznać, że to wszystko doskonale podtrzymuje zainteresowanie widza. Równocześnie jednak rozprasza jego uwagę na szczegóły i utrudnia mu uchwycenie prawdziwej treści, którą jest walka dwóch idei. Stąd w czasach panowania klasycznej poetyki ktoś podzielił dramat na dwa — *Juljusza Cezara* i *Marka Brutusa*.



A może jednak stał Szekspir na gruncie elżbietańskich pojęć o dramacie i chciał poprostu napisać zwykłą tragedję zemsty? Możliwe. Byłby to jednak okaz wyjątkowy, bo w tragedji zemsty wszędzie główną postacią, nieraz spychającą na drugi plan wszystkie inne, jest mściciel (Hieronimo u Kyda, Antonjo u Marstona, Clermont u Chapmana, Hoffman u Chettle'a, Tytus Andronik i Hamlet u samego Szekspira). Warto zaznaczyć, że u niego oba dramaty tego rodzaju — tak nierówne wartością literacką i sławą — są przeróbkami dawniejszych obcych. Nigdzie też — z wyjątkiem słabego *Tytusa* — przyczyny zemsty nie wypełniają tyle miejsca.

Do żadnego z dramatów Szekspira nie da się równie trafnie i bez zastrzeżeń zastosować wypowiedziane niedawno zdanie L. Pinińskiego, że u naszego poety akcja jest rzeczą główną, że dążność do dania publiczności efektownego spektaklu góruje u niego nad wszelkimi innymi. Rzekłyście, efekt idzie za efektem, jeden silniejszy, zręczniejszy, skuteczniejszy, niż drugi, a z małemi wyjątkami wszystkie służą do posunięcia akcji naprzód. I znów to samo, co z owemi *aristejami*. Głębokie wrażenie wywołujące sceny i szczegóły, równocześnie przykuwają i rozpraszają uwagę widza.

Zbytecznych rzeczy jest dość mało. Owszem, podziwiać można, z jaką umiejętnością czy intuicją poeta umiał z trzech żywotów Plutarcha wybrać właśnie to, co z jednej strony odpowiadało technice teatralnej, z drugiej strony nadawało się do wyrazistej charakterystyki osób. Niepotrzebną postacią jest Cyncero. Zaważyła tu pewnie sława jego imienia. Co do Lepidusa, to poeta był skrępowany historją, aby zaś nie wprowadzać osoby, stojącej poza ramami akcji, a na dobitkę zupełnie bezbarwnej, poratował ją wyborynym ustępem, w którym Antonjusz z charakteryzuje poza oczy Lepida, a równocześnie bezwiednie i siebie. Tę samą bezbarwność Lepida pokryje w *Antonjuszu i Kleopatrze* świetnym pomysłem, kładząc niefortunnemu triumwirowi upić się i zostać przedmiotem żartów.

Jako całość psuje *Juljusa Cezara* dalej pozostawienie w półcieniu całego szeregu motywów akcji. Przeważnie wykombinuje w sobie dość łatwo historyk czy krytyk literacki. Zwykły, nieprzygotowany widz, jest wobec nich bezsilny. Dlaczego Brutus, jak głośno twierdzi, kocha Cezara, a Kassjusz najwidoczniej go nienawidzi? Skąd Artemidorus dowiedział się o istnieniu sprzysiężenia i posiada listę jego członków? Co triumwirom zawinił Cyncero i stary niedolega Publjusz, jeżeli mowa jest o Publjuszu, występującym w akcie III, 1? Dlaczego Brutus tai śmierć Porcji? Czy Kassjusz z rzeczywiście dopuszczał się zdrzierstw i szerzył korupcję?

Dałoby się te pytania mnożyć w nieskończoność.

Ale najgorzej psuje jedność dramatu akt piąty. Mimo wybornego stworzenia i utrzymania nastroju, wykonanie bynajmniej nie stoi na wysokości poprzednich aktów. Ma się wrażenie, że Szekspir musiał skończyć sztukę na pewien termin, pod koniec pisał w pośpiechu, bez zwykłej staranności i przejął niektóre rzeczy ze starych dramatów o tym samym przedmiocie.

Interpretacja natrafia na największe trudności, gdyż poeta świadomie pozostawił widzowi zbyt wiele do rozstrzygnięcia, a nawet utrudnił mu to zadanie całym szeregiem sądów, wygłaszanych przez osoby sztuki. Sądy te należy przyjmować z największą ostrożnością. Co więcej, podobną ostrożność należy zachować nawet przy monologach, ponieważ — jak bardzo trafnie stwierdził niedawno prof. Piniński — są one często objawem nieszczerości osoby względem samej siebie

### Postać Brutusa.

W Brutusie widziano prawie zawsze ideał obywatela i często zapomniano nawet dodać, że mimo wszystkich swych cnót, w zetknięciu z praktycznemi zadaniami polityki popełnia on błąd za błędem. Romantyk

Hazlitt uważa za przyczynę jego zguby jedynie to, iż oszczędził Antonjusza. Buduje na tem nową pochwałę jego charakteru i — zgodnie z swemi przekonaniem — demokracji wogóle.

»...cały plan spiskowych wyzwolenia ojczyzny zawodzi wskutek szlachetnego usposobienia Brutusa i jego tchnącego pewnością siebie zaufania w słuszność sprawy oraz pomoc innych. Tak było zawsze. Ci, którzy sami mają szczerze i uczciwe zamiary (*mean well*), myślą dobrze o drugich i padają ofiarą swej ufności. Ta sama ludzkość i prawość, która każe ludziom opierać się niesprawiedliwości i tyranji, czyni ich niezdolnymi do mierzenia się z chytrą i siłą tych, co są po przeciwnej stronie. Przyjaciele wolności wierzą zapewnieniom innych, ponieważ sami są szczerzy i pragną pogodzić dobro publiczne z możliwie najmniejszą szkodą jego nieprzyjaciół«.

Większą świadomość praktycznych błędów Brutusa wykazuje Dowden. Ten zestawia go z Hamletem. Hamlet jest wogóle niezdolny do czynu. Natomiast

»... Brutus działa, lecz działa tak, jak może działać idealista i teoretyk, pozbawiony zmysłu odczuwania prawdziwej doniosłości wypadków. Brak mu też poczucia prawdziwego znaczenia ludzi. Intelektualne doktryny i moralne ideały rządzą życiem Brutusa, a jego życie jest w najwyższym stopniu szlachetne, szczytne i nieskazitelne, lecz jego działalność publiczna jest szeregiem praktycznych omyłek. A jednak nawet gdy błądzi, podziwiamy go, bo jego błędy są błędami wzniosłego i czystego ducha. Nie widzi, jak pełnym siły jest Antonjusz, ponieważ Antonjusz lubuje się w rozkoszy i nie jest stoikiem, jak on sam; zwraca się do podnieconego motłochu rzymskiego z chłodnymi argumentami(?), ocala życie Antonjusza i pozwala mu przemówić do ludzi; doradza źle w sprawach wojskowych«.

»Szlachetne, szczytne i nieskazitelne« jest rodzinne życie Brutusa. Pod tem zdaniem można podpisać się bez zastrzeżeń. Musi się przyznać mu niezmierną dobroć serca, płomienną miłość ojczyzny i odwagę zarówno wobec ludzi, jak i wobec nadprzyrodzonego zjawiska. Ale na tem koniec. Postaci szekspirowskie nigdy nie są typami, w których wszystko niknie poza jedną cnotą lub przywarą. Trzeba więc prócz moralnej organizacji Brutusa rozważyć intelektualną, rozważyć dokładniej, niż to zazwyczaj czyniono. Organizacja ta jest wypadkową z miernych danych wrodzonych, z wysokiego filozoficznego wykształcenia i z niewzruszonej wiary w siebie samego.

W życiu publicznem Brutus jest nie teoretykiem, ale doktrynerem, i to zarozumiałym doktrynerem. Cieszy się w Rzymie, a raczej między swem stronnictwem niesłychaną popularnością. Już pochodzenie otacza go pewnym nimbem w oczach innych, a i on jest na tym punkcie czuły. Wie doskonale, jak go wysoko cenią i sam z pewnością nie ceni się niżej. Przyjmuje hołdy, jako rzecz zasłużoną i naturalną. Moralizuje przy każdej sposobności. Nigdy nie przyzna, by ktoś drugi mógł coś wiedzieć lepiej, niż on. Wsuwa się raz za razem na stanowisko naczelne. To mu się przecież należy, jemu, potomkowi Junjusza Brutusa, jemu, czcicielowi republikańskich ideałów, jemu, kształtującemu życie wedle zasad stoickiej filozofji. Trudno pojąć, jak Kreyssig może unosić się nad jego skromnością.

Zaprawdę dziwić się należy, że przeciwnicy autorstwa Szekspira nie wyzyskali jeszcze postaci Brutusa w swej argumentacji. Skąd aktor ze Stratfordu mógł znać tak gruntownie ten tak powszechny typ z życia politycznego? Należy to przypisać jego stosunkom z arystokracją, może obserwacji spisku Essexu. Resztę zrobiła genialna intuicja.

Ktokolwiek zetknął się z życiem publicznem, temu — o ile sam nie jest Brutusem w minjaturze czy w gorszym wydaniu — nie będzie obca ta równocześnie chluba i plaga wszystkich stronnictw, towarzystw, nawet komitetów. Brutus posiada prawdziwe zalety charakteru; wzrósł w kulcie

idei i przesiąkł nią do szpiku kości; pod jej wpływem wytworzył sobie własny obraz świata; jest gotów każdej chwili spalić na jej ołtarzu siebie lub kogokolwiek drugiego; coby u innego było zbrodnią, u niego jest szczytnym poświęceniem. Ale niech nikt nie waży się rywalizować z nim o pierwsze miejsce. Nie trzeba nam tu Cyncerona! I niech nikt nie opiera się temu, co Brutus sobie wykombinował! Warto uważnie przeczytać te liczne ustępy, w których narzuca swą wolę towarzyszom, w szczególności praktycznemu Kassjuszowi.

W II, 1 przeparał swe zdanie, aby oszczędzić Antonjusza. W III, 1 bez chwili zastanowienia, z klasyczną lekkomyślnością doktrynera zezwala mu przemawiać na pogrzebie. Kassjusz jest zaniepokojony. Jego zdrowy rozum mówi mu, że skutki będą dla sprzymierzonych fatalne:

(s. n. do Brutusa):

Nie wiesz sam, co czynisz.  
Nie pozwól mu przemawiać na pogrzebie  
Czyż wiesz, jak bardzo może lud poruszyć  
To, co on powie?

Kassjusz szanuje powagę przyjaciela, nie sprzeciwia się więc głośno. Przemawia do jego rozsądku na osobności.

Brutus (n. s. do Kassjusza).

Daruj mi. Sam pierwszy  
Wystąpię na mównicy i wyłuszczę  
Przyczyny śmierci Cezarowej; stwierdzę,  
Że co Antonjusz powie, to za zgodą  
I przyzwoleniem naszym; że się godzim,  
Ażeby stały się Cezara działem  
Obrzędy wszystkie oraz ceremonje,  
Ugruntowane prawem i zwyczajem.  
To więcej nam pomoże, niż zaszkodzi.

Coby powiedzieli potomni na to, że Brutus odmówił zwłokom Cezara uczczenia? Wielki gest historyczny przedewszystkiem. A zresztą co tam będzie mógł powiedzieć Antonjusz po mowie Brutusa? Lecz Kassjusz wie, że ma słuszość, więc nie daje za wygraną:

(n. s. do Brutusa).

Co może stać się, niewiadomo. Jestem  
przeciwny temu —

mówi twardo. Ale Brutus już nawet nie odpowiada po cichu, tylko narzuca autorytatywnie swe postanowienie, zwracając się wprost do Antonjusza tak, jakby to, co mówi, było wynikiem narady z Kassjuszem.

Owa mowa Brutusa, mająca być tak potężnym lekarstwem na wszystkich, coby mógł powiedzieć lekceważony przez niego wierny towarzysz Cezara, będzie chłodna, pełna dialektycznych zwrotów, a równocześnie mało rzeczowa. Zbyt wiele miejsca zabierze w niej własne ja Brutusa. Co on uczynił, to musi być słuszne...

A jednak, o ile ktoś zrzęcznie potrafi mu podsunąć jakiś pomysł czy plan, Brutus potrafi sobie do niego dorobić choćby bardzo sofistyczne argumenta. Bo czemże innym są wywody z początku II, 1, stwierdzające, że w Cezarze dotąd nie było widać wad, któreby mogły unieszcześliwić społeczeństwo na wypadek oddania mu formalnie najwyższej władzy?

Słyszymy dalej:

Skoro to, czem dziś jest,  
Zamysłem naszym barwy dostatecznej  
Nie daje, zatem trzeba je ustroić  
Jak następuje: To, czem jest, gdy wzrośnie,  
Do takich i do takich klęsk przywiedzie.

Czy to nie sofistyka?

W IV, 3 usłyszemy potem najniespodziewanej z ust Brutusa, że spiskowi zgładzili Cezara »tylko za wspieranie zdzierców«. Zarzut do pewnego stopnia słuszny, ale nie w dramacie, gdzie nie słyszeliśmy nic podobnego. Wywołuje wrażenie, że Brutus prostru nie zdaje sobie sprawy, dlaczego spełnia swą heroiczną zbrodnię.

Hazlitt wielbi słusznie scenę kłótni (IV, 3), ale tak uzasadnia swe pochwały: »Dramatyczna fluktuacja namiętności, zimna krew Brutusa, rozgorączkowanie Kassjusza są zadziwiająco przedstawione«.

Że Kassjusz jest rozgorączkowany i to prawie przez cały czas, to prawda. Ale i Brutus chwilami wypada z równowagi. Gdy pod koniec IV, 2 Kassjusz zaczął mu czynić zarzuty, bardzo słusznie zwraca uwagę, że wojsko nie powinno w nich widzieć nic prócz wzajemnej miłości, prowadzi go do namiotu i nawet każe wszystkim, prócz straży, oddalić się nieco. Niewątpliwie wierzy w zupełną poprawność swego postępowania.

Zapomina jednak, że przed chwilą narzekał na postępowanie Kassjusza a przed jego własnym niewolnikiem, a potem, uspokoiwszy się i czyniąc swym zwyczajem dygresję moralizatorską, stawiał je Lucyljuszowi za przykład stygnącej przyjaźni. Dopiero później zyskuje nad przyjacielem przewagę, jaką daje zimna krew, dzięki temu, że Kassjusz stracił panowanie nad sobą.

Zarzuty, jakie mu czyni w IV, 3, odnoszą się przeważnie do zdzierstw Kassjusza. W świętem oburzeniu woła Brutus:

Niebo jest mi świadkiem  
Że własne serce przekułym na pieniądz  
I krew swą zmienił w drachmy, nimbym z twardych  
Wieśniaczych rąk wyciskać miał podstępnie  
Ich nędzny grosz.

Brzmi to pięknie. Ale jakież jest dalszy ciąg mowy?

Posłałem był do ciebie  
Po złoto na wypłatę mych legionów  
A tyś odmówił.

Skądże pochodzić miało owo złoto, potrzebne Brutusowi na żołd, jeżeli nie z kontrybucyj wojennych i z innych źródeł, które uważa za brudne (np. sprzedawanie stopni oficerskich)? Doktryner, żyjący w swoim świecie, który niewiele ma wspólnego z rzeczywistością, nie zdaje sobie z tego sprawy. On z godnością odsuwa od siebie wszelkie czynności, mogące ściągnąć na niego zarzuty w rodzaju czynionych Kassjuszowi. Ale taki już na świecie porządek rzeczy, że gdzie jest wojsko, gdzie jest szersza akcja polityczna, tam nie obejdzie się bez pieniędzy. Ktoś musi postarać się o nie. Jest wielką niekonsekwencją posyłać po pieniądze do Kassjusza i wyrzucać mu zdzierstwa. Typowe postępowanie przeświadczonego o swej wielkości i nieomylności doktrynera.

Rzecz jasna, że Brutus tai śmierć Porcji w obawie, aby nie podzielała przynębiająco na wojsko. Po pojednaniu z Kassjuszem zwierzył mu się — po części dla usprawiedliwienia swej drażliwości. Ale Messala otrzymał tę samą wiadomość i ostrożnie udziela jej Brutusowi. Spodziewalibyśmy się, że ten powie: »Wiedziałem już o tem, ale chciałem swe zmartwienie ukryć przed wami«. Nic podobnego. Brutus drapuje się w fałdy stoickiego płaszcza i jeszcze, stawiając siebie za przykład, dodaje obrok moralny:

Więc żegnaj Porcjo! — Wszyscy, mój Messalo,  
Musimy umrzeć. Rozmyślając nad tem,  
Że kiedyś umrzeć było jej sądzone,  
Znieść dzisiaj mogę zgon jej z cierpliwością.

Zapewne też łyka z zadowoleniem pochlebną odpowiedź Messali:

Tak właśnie wielcy ludzie wielkie straty  
Powinni znosić.

Kassjusz, który po pogodzeniu się z przyjacielem uważa, żeby go znów nie wyprowadzić z równowagi, który zresztą kocha go naprawdę i zna nawylot, nie wspomina o tem, że on już wiedział o śmierci żony. Owszem. dodaje:

Znam i ja tę sztukę,

A przecie byłoby to nad me siły.

Jest to uznanie wyższości Brutusa, płynące z chęci ujęcia go, choćby własnym kosztem. Bodaj że Kassjusz pragnie nastroić go pogodnie i uczynić skłonny do ustępstw przed nadchodzącą naradą co do dalszych działań wojennych. Napróżno. Znów usłyszy autokratyczne »Daruj mi« i widząc, że nic nie poradzi, powie sobie w duchu: »Niechże to się prędzej skończy!«, a głośno tylko zrzuci z siebie odpowiedzialność delikatnem »Jeśli więc chcesz tego...«

Wszelkie doktrynerstwo jest krótkowzroczne. Toteż Brutus w swych rozważaniach w II, 1 nie sięga wzrokiem poza zgładzenie Cezara, nie troszczy się o los własny po dokonaniu strasznego czynu, ale też i o los Rzymu. Widmo wojny domowej nie jawi się przed jego oczyma. Natomiast poważną rolę odgrywa w jego decyzji jego własne ja.

Zwracam uwagę, że nie siliłem się tu na wyliczenie dodatnich stron tej postaci, o których dość pisano i które czytelnik sam łatwo oceni. Zająłem się ujemnemi, które trudniej uchwycić i których, o ile mi wiadomo, nikt dotąd w tym zakresie nie uwzględnił.

Że poeta przy tem wszystkim starannie unikał wszystkiego, coby mogło rzucić cień na dobrą wiarę Brutusa, widać z pominięcia faktu, iż Cezar darował mu życie po bitwie pod Farsalos. Strzegł się pilnie przesady i nieprawdopodobieństwa psychologicznego, w jakie wpadli Wolter i Alfieri, czyniąc Brutusa synem dyktatora. Dlaczego jednak cnoty prywatne i obywatelską nieskazitelną połączył w nim z szeregiem wad i słabości, dając typową postać człowieka, co, działając w imię najwznioślejszych ideałów, działała jednak szkodliwie dla siebie, dla towarzyszy i dla społeczeństwa?

Jedynem wyjaśnieniem może być znowu pesymizm poety, narazie zwracający się tylko w kierunku życia politycznego. Nie chcę bawić się w hipotezy, ograniczę się tylko do przypomnienia, że rok 1601 był rokiem stracenia Essexu, a za udział w jego spisku i przyjaciel Szekspira został skazany na więzienie.

### Lud rzymski w dramacie.

Historycznie obraz ludu rzymskiego w *Juljusz Cezar* jest jeszcze zbyt dodatni. W rzeczywistości był ten lud około połowy I w. przed Chr. tuzszczą złożoną z najrozmaitszych ciemnych żywiolów. W olbrzymiej stolicy kryli się przed okiem władz zbrodniarze z całego imperjum, zbiegli niewolnicy i spekulujący po paskarsku, głównie na środkach żywności, dorobkiewiczcy wyzwolenicy, należący do wszelkich ras i narodów. Żywiły te stanowiły już większość, a do Rzymu ściągano je rozdawnictwo zboża, igrzyska, przekupstwa wyborcze, sposobność łatwego zarobku przez służbę w bandach, jakich do swych celów używali chciwi władcy politycy, rabunki przy proskrypcjach i zamieszkach. W niesłychanej demoralizacji *plebsu* miały pełny udział oba wielkie stronnictwa, i nawet sam Cezar jako długoletni przywódca demokracji przyczynił się do niej. Przyświecała mu wprawdzie myśl odrodzenia społeczeństwa, lecz jego praktyczny umysł widział, że trzeba

liczyć się ze stosunkami i że bez ogólnie przyjętych środków nie można dojść do władzy, niepodobna w życie wcielić najwznioślejszych zamysłów. Warto przeczytać w Mommsenie ustęp, dotyczący ludności stolicy, zresztą użytkowany już przez Brandesa i innych.

Niema u tłumu dzikich instynktów przed mową Antonjusza. Jest naturalnie dużo bezkrytycyzmu i głupoty, ale też czasami odzywa się zdrowy rozsądek. Że ten sam lud, co witał nieraz zwycięskiego Pompejusza, gapi się z wesołemi minami na triumf Cezara, to przecież rys powszechny. Siła i powodzenie, zwłaszcza przy akompaniamencie muzyki wojskowej, ściągają zawsze ciekawych. Że lud przyklaskuje odepchnięciu korony, a zapewne przyklasnąłby tak samo jej włożeniu na głowę, to również nie może dziwić. Nie wiem, czy Szekspir jasno sobie z tego zdawał sprawę, lecz Cezar był długo wodzem stronnictwa *popolarów*, naprawdę wiele dla niższych klas społecznych zrobił, a od skrajnej demokracji jedynie krok do jedynowładztwa. W pół wieku po powstaniu *Juljusza Cezara* miała tego doświadczyć sama »wesoła Anglja«, a Napoleon opierał się na gruntownej znajomości psychologii mas, gdy Francuzom zamiast wolności dawał równość.

W III, 2 lud spokojnie, zbyt spokojnie, jak na sytuację, zbiera się, by słuchać mówców. Jego głupota maluje się dopiero w chęci ukoronowania Brutusa, stanowiącej isticie piołunową ironję tragiczną. A co do skutku obu mów, to dziwić się należy raczej działaniu retoryki Brutusa, równocześnie chłodnej i nierzeczowej. Prawda, że ten mówi, to co myśli, Antonjusz nie. Mimo to u Antonjusza jest dużo rzetelnego uczucia, a równocześnie faktów, bo nie da się np. zaprzeczyć, że Cezar pobił Nerwów lub że w testamencie nie zapomniał o ludzic rzymskim.

Nastąpi dziki wybuch, a bezmyślne okrucieństwo tłumu objawi się jaszkrawo w scenie z nieszczęsnym poetą. Z jednej strony scena ta jest historyczna, z drugiej dzieje każdej rewolucji, każdego większych rozruchów, dostarczą podobnych przykładów. Wyrazy »Rozszarpać go za jego kiepskie wiersze« są z pewnością okropne. Ale ostatecznie na dnie ich jest zapewne niewiara w to, iż Cynna nie jest identyczny ze spiskowcem tego samego nazwiska. Lud morduje w szale, spiskowcy mordowali i triumfirowie będą mordowali na zimno.

Że obraz tłumu rzymskiego wypadł tylko tak, a nie gorzej, pochodzi niewątpliwie stąd, iż Szekspir prócz Plutarcha, zajmującego się wybitnemi jednostkami, a nie ludem, i może Appjana, nie znał innych źródeł starożytnych, a poza tą lekturą i obrazami wielkich ruchów ludowych (np. Wata Tylera w r. 1381) w kronikach angielskich pomagał sobie tylko obserwacją. Bywały zaś i za jego czasów w Londynie rozruchy, choć nie na tak wielką skalę. Pochwycił doskonale psychologję tłumu, który w podnieceniu, jak nie sprawdził identyczności Cynny, tak nie sprawdza podawanych sobie faktów. Każdy naukowy badacz potwierdzi, że zbiorowisko ludzi przeciętnych, takich, jacy są ludzie, więc złych i dobrych, mądrych i głupich, jeżeli są to ludzie pozbawieni wykształcenia, ulegnie raczej obliczonej na efekt a niekrepującej się prawdą wymowie, niż głosowi rozsądku i prawości. Zresztą, jakże mielibyśmy wymagać od ludu rzymskiego, by niemylnie osądził morderstwo Cezara, jeżeli ludzkość do dziś dnia nie pogodziła się w tej sprawie?

---

Nowy przekład prof. Tarnawskiego wraz z komentarzem ukaże się niebawem nakładem »Biblioteki Narodowej«



MARCUS BRUTUS — ZYGMUNT CHMIELEWSKI.



PORCIA — JADWIGA ŻMIJEWSKA,



## Inscenizacja »Juljusza Cezara« na scenie szekspirowskiej.

Gdyby ktoś z nas, ludzi dzisiejszych, z kształconym od dzieciństwa »zmysłem historycznym«, opartym o przeszło już wiekową tradycję, został przypadkiem przy pomocy »machiny czasu« przeniesiony na pierwsze przedstawienie »Juljusza Cezara« w 1599 czy 1600 r., nie mógłby, nie przeczytawszy afisza z ogłoszeniem tytułu sztuki, wiszącego na bramie teatru »pod kulą ziemską« lub też nad sceną wewnątrz budynku, zorientować się, że ludzie, przechadzający się na scenie, mają przedstawiać starożytnych Rzymian. Dwaj trybunowie ludu i odświetnie przybrani »obywatele« Rzymu, naprawiacz podeszew i cieśla, otwierający sztukę zamiast prologu, wyglądają bowiem zupełnie podobnie do mieszczan londyńskich, w samodziślowych, albo może nieco cieńszych ciemno-błękitnych, długich niemal po kolana kaftanach, z obcisłymi rękawami z jaśniejszej, odmiennego koloru materji, w luźno opadających poniżej kolan spodniach, szarych pończochach wełnianych i trzewikach płtykch bez żadnych ozdób; na biodrach spoczywa szeroki pas skórzany z przypiętym nieodzownym mieszkiem. Ręce mają wolne, czemu dziwią się trybunowie, bo przecież w dzień powszedni statuty elżbietańskie nie pozwalają rzemieślnikom ukazywać się na ulicy bez narzędzia, symbolizującego ich zajęcie, jak np. u cieśli »linja« (do pomiarów). Ale to nie dzień powszedni, bo ów widz z naszych czasów dowiedziałby się po kilkunastu wierszach ze zdumieniem, że to właśnie święto — święto Luperkaljów w Rzymie i co więcej, chwila oczekiwania na powrót Juljusza Cezara w triumfie po pokonaniu Pompejusza, i z nieprawdopodobnem zdumieniem zobaczyłby zaraz w następnej scenie, jak na czele triumfalnego pochodu wkracza sam Juljusz Cezar w stroju wytwornego arystokraty z elżbietańskiego dworu. Ma na sobie albo kaftan skórzany na znak powrotu z wojny, albo może pewniej, ile że to jest triumf, aksamitny kaftan, jakiejś ciemnozielonej z błękitnym odcieniem »genueńskiej« barwy, wcięty w pasie, z małym przedłużeniem w kształcie strączka grochu poniżej pasa i prawdopodobnie ze spódniczką z innej, lżejszej materji, przykrywającą do połowy szerokie spodnie z jedwabnej materji jasno-zielonej w pasy kwiecisto wyszywane, spięte u dołu pod kolanem szerokimi aksamitnymi podwiązkami ze złotą frędzlą. Frędzla opada na pończochy jedwabne, albo może też na wysokie trzewiki z miękkiego sajanu barwnego, z wywiniętym brzegiem cholewy, przybranych w ciętą frędzlę lub haftowanym bogato. Rękawy z tej samej materji, obcisłe, mają na ramionach pelerynki i nadają przez to górnej połowie ciała zupełnie trójkątny kształt. Nad kołnierzem wznosi się niewysoka sztywna kreza, a na piersi zwiesza się prawdopodobnie gruby, »szczerozłoty« łańcuch; na głowie beret z piórami strusimi, owem »forest of feathers«, chlubą i majątkiem każdego aktora, bez którego nie można było marzyć o większej roli. Tak samo, tylko w innych barwach, ubrany jest Marek Antonjusz, Cicero i demokratyczni spiskowcy, Brutus i Kassjusz. I napewno ich demokratyczność nie jest zaznaczona symbolicznie przez jakąś ciemniejszą barwę lub lichszy materiał, bo w teatrze szekspirowskim każdy z aktorów musi się starać o jak najstrojniejszy kostjum; przecież owi »kerns und gallowlasses«, zaciężni żołnierze szkoccy i islandzcy, wyrzutki społeczeństwa, przystojniwo chodzący w łachmanach, na scenie szekspirowskiej przemieniają się w jakąś dworską świtę, paradując w strojach, kąpiących od — złotego i srebrnego szychu. Że tak się rzecz miała z kostjumami w »Juljuszu Cezarze«, mamy na to bezpośredni dowód w innych miejscach tekstu. W teźże samej scenie (I, 2)

opowiada Casca, że Cezar rozgniewany na tłum rzymski, że cieszył się z odrzucenia przez niego ofiarowanej mu korony, zanim popadł w atak epileptycznego omdlenia, zduszony zapachem przepoconych nocnych czepków Rzymian, wyrzucanych z radości w górę (po londyńsku), rozpiął gwałtownie (z drogocennych prawdopodobnie, gęstym rzędem osadzonych koło siebie guzików, będących przedmiotem dumy i zachodów każdego eleganta) swój kaftan »doublet« i kazał sobie podciąć gardło. A kiedy w akcie II, sc. 1 spiskowcy zjawiają się u Brutusa, to sługa jego, Lucius, nie może ich rozpoznać, bo »ściągnęli kapelusze na uszy, a twarze zakryli do połowy płaszczami«, czarnymi płaszczami szerokimi bez rękawów, które zarzucano dla ukrycia swego stroju w czasie przechadzki wieczornej po Londynie, w razie niepogody i t. d. Z pomiędzy wszystkich postaci sam jeden Cezar przebiera się — widzimy go w »night gown«, to jest właściwie w stroju rannym przy ubieraniu się, »dressing gown«, długiej szacie z jedwabnej materji, wcale niekoniecznie białego koloru, oblamowanej futrem, która przed niecałym wiekiem weszła była w użycie w Anglii; kiedy każe sobie podać przed pójściem na Kapitol »robe«, to prawdopodobnie przynoszą mu długą, czerwona, ze sztywnej materji czawarę, przypominającą strój Bato-rego z obrazu Matejki »Batory pod Pskowem« — w takiej szacie bowiem grał Tamerlana marlowe'owskiego wielki, może największy, a jeżeli nie największy, to najbogatszy wszystkich czasów aktor, Edward Alleyn i długa purpurowa suknia, wyszywana prawdopodobnie złotą nicią, uchodziła zawsze symbolicznie za odznakę władzy, a przecież po koronę udaje się Cezar na Kapitol. Jeżeli się przebierał na scenie, to z pewnością z pod »night gown« ukazała się czerwona kamizela bez rękawów — Juliusz Cezar bowiem nie mógł bowiem być gorzej przyodziany niż lord Essex czy lord Southampton, jeżeli nie miał sprawić wrażenia ubogiego chłystka na publiczności angielskiej, już wtedy, jak i do dziś dnia lubującej się w opisach strojów arystokracji na przyjęciach dworskich i prywatnych, w owym czasie także — na nieco częstszych niż dzisiaj — egzekucjach, należących do codziennego życia. W tej szkarłatnej szacie ginie też Juliusz Cezar na Kapitolu; czy miał na sobie ów płaszcz, którym potem podburza Antonjusz pospólstwo rzymskie, pokazując mu dziury od sztyletów spiskowców, trudno rozstrzygnąć.

Dla nas byłoby to dzisiaj rzeczą nieodwołalną, ale nie było dla elżbietąńskiego dramaturga ani dla jego publiczności konieczną. Publiczność przyjmowała każdą poszczególną scenę za odrębną bezwzględną prawdę i nie budowała swoich krytycznych sądów z takich faktów, że pokazywano jej podziurawiony płaszcz Cezara, którego spiskowcy nie mieli sposobności zniszczyć lub np. że Marek Antonjusz mówi o sztyletach spiskowców, wyraźnie wymieniając cios, zadany przez Kassjusza, podczas gdy sam Kassjusz, przebijając się mieczem, mówi o nim znowu wyraźnie, że nim to właśnie zadał ranę Cezarowi. Treść, treść ogólna przedewszystkiem, a nie drobne szczegóły, ale jeszcze więcej idea sztuki pociągała tłumy słuchaczy do teatrów londyńskich (siedmiu w liczbie w danej chwili na stotysięczne miasto) — treść ideowa, wbrew wszelkim twierdzeniom dzisiejszych krytyków, widzących w publiczności elżbietąńskiej jedynie żądnych rozrywki widzów na wzór dzisiejszej publiczności z kino, a w Szekspirze tylko dostawcę sztuk dobre idących, nieomal reżysera kinowego — treść, której ujęcie i przetrwanie ułatwiał w dużej mierze brak historycznych kostjumów. Sztuką o zmaganiu się demokracji z dążeniami absolutnemi, które miało się w pół wieku potem skończyć tragedją pierwszego oficjalnego królobójstwa ze strony poddanych, był Juliusz Cezar, a nie sztuką o ambicjach wielkiego męża stanu z czasów rzymskich — i przeciętny mieszczanin londyński czy właściciel ziemski z prowincji wiedzieli, że to idzie o ówczesne »dzisiaj«, że ten Cezar i spiskowcy w strojach elżbietąńskich dworzan, to upostaciowane ideje chwili, a nie starożytni Rzymianie, których losy nikogo wśród widzów nie obchodziły. Nie uczył ich

Shakespeare »zmysłu historycznego«, ale pokazywał im »postać i piętno czasu« — i ch czasu. I w późniejszych sztukach, »klasycznych« kostiumy musiały być podobne — w »Korjolanie« pojawia się wprawdzie pojęcie togi, ale tak luźno, że go za wskazówkę inscenizacyjną uważać nie można; w »Antonjuszu i Kleopatrze« ta ostatnia niezawodnie występowała w stroju damy z dworskich sfer, bo przecież każe swojej garderobianej w chwili udanego omdlewania »przeciąć sznurki«, wiążące zamiast guzików stanik, co czyniono przede wszystkim w chwili nagłego ratunku. Ale nie tylko scena »publiczna«, demokratyczna patrzyła tak na te rzeczy; sam wielki Inigo Jones, architekt, malarz i dekorator na dworze Jakóba I, nadający specjalnie piętno swemu czasowi, w dochowanych rysunkach do »Maski Królowych«, skomponowanej przez Ben Jonsona, a odegranej przez królowę i jej damy, ubierał Berenice i Thomyris i Penthesilę i Zenobję, królowę Palmiry, tak dziś u nas sławną, w szaty nieco odmiennie od dworskich zwykłych strojów, ale tak samo złożone z kaftana i szeregu spódnic, z dodatkami pancerza i hełmu, które to szczegóły z pewnością przydawały wiele uroku pięknym aktorkom, a jeszcze więcej drażniły purytańsko-demokratyczną opozycję przeciw Jakóbowi. Ba, jeszcze w całe pokolenie po wystawieniu »Juljusza Cezara« nie zmienił się gust i zapatrywanie publiczności, bo w 1634/5 zapisuje Sir Henry Herbert, »the Master of the Revels«, urzędowy opiekun teatrów i przedstawień, coś w rodzaju »ministra teatrów« (któryby może i u nas dziś się przydał): »Kazałem aresztować Cromes'a, kupca na Długiej ulicy, 16 lutego 1634 za pożyczenie kościelnej szaty z imieniem JEZUS na niej, aktorom z dworca salisburskiego do przedstawienia flamina, pogańskiego kapłana«. Kara nie trwała długo, bo tylko jeden dzień, ale dla nas zachowała wiadomość, że jeszcze w tym czasie publiczność teatralna nie gorszyła się estetycznie (bo religijnie zgorszenia musiało być wiele — zresztą poza teatrem), że rzymski flamin odprawiał modły w szacie rytualnej anglikańskiego pastora.

Jeszcze raz zjawia się Cezar na scenie — po śmierci, jako widmo w namiętności Brutusa. Jak był przebrany? Czy zjawił się w szacie z dnia zamordowania? Bardzo możliwe, bo z innych sztuk szekspirowskich (Makbet, Ryszard III) można wywnioskować, że Szekspir pokazywał publiczności widma tych osób tylko, które przed ich oczami zginęły na scenie, że zatem prawdopodobnie dla efektu pokazywał je w tych samych strojach. Ale być może także, że widmo Cezara przebrane było w cały skórzany strój, ze skórzanym kapturem na głowie, co konwencjonalnie oznaczało — zdaje się — ducha. Wobec faktu, że prócz Brutusa wszyscy śpią na scenie (Lucius jęczy przez sen na znak, że widmo jest prawdziwe), z pewnością nie nosił duch Cezara »szaty, czyniącej niewidzialnym«, o jakiej wzmiankę znajdujemy w inwentarзовym zapisku agenta teatralnego owych czasów, Heuslowe'a, szaty, która, sądząc po cenie, musiała być z jakiejś lichej, mało lub wcale nie barwnej materji — sądząc po cenie, powtarzam, wynoszącej 1 czy 1½ funta, gdyż kostjum bogatszy kosztował zawsze kilkanaście funtów, a jeden nawet kostjum Alley'n'a aż 20½ funta, co przy przeliczeniu na naszą cenę wynosi wcale poważną kwotę 2.500 zł.; była to co prawda »czarna aksamitna szata, z rękawami haftowanymi w całości złotem i srebrem, podbita aksamatem czarnym, przetykanym złotem«.

Bogactwo i solidność kostjumu były dla elżbietańskiej sceny koniecznością, gdyż był to jedyny środek zewnętrzny do przyciągania widza opieśszalszego w rozumieniu treści wobec braku dekoracji i prymitywności rekwizytów i maszyny. Do tego trzeba przypomnieć, że przedstawienia odbywały się nie tylko w dzień, w pełnym świetle słonecznym, przed widownią, pozbawioną dachu, na scenie nie tylko odkrytej, ale wychodzącej długim prostokątnym »fartuchem« w widownię, tak, że widzowie oglądali aktorów z trzech stron, a nawet w niektórych sztukach mogli zasiadać na galerji nad sceną i patrzyli na aktorów z tyłu. W takich warunkach

nie można było byle czem zaimponować widzom i to w epoce, kiedy elegancja odgrywała wielką rolę w życiu codziennem, doprowadzała nawet do hamujących zarządzeń ze strony dworu. Natomiast dekorację, na którą nawet nie było miejsca wobec konstrukcji sceny, musiała sobie dorabiać sama publiczność przy pomocy słów dramaturga. Żaden lepszy pisarz tych czasów nie omieszczał możliwie blisko początku każdej sceny zaznaczyć jej miejsca, względnie podać o niem wiadomość w ostatnich wierszach bezpośrednio poprzedzającej sceny. W »Juljuszu Cezarze« przeprowadza to Shakespeare konsekwentnie, tak, że śledząc pilnie mówione słowo, publiczność przenosi się bez trudności z miejsca na miejsce za akcją, nie tylko geograficznie, jak np. z Rzymu pod Sardis (czego nie zaznaczono w tym wypadku żadną wywieszoną tabliczką), ale także, co może było trudniej, z wnętrza na zewnątrz danego miejsca lub naodwrot. W akcie IV, scena 2 odbywa się bezwarunkowo przed namiotem Brutusa; w końcu jej, obaj naczelnicy, Kassjusz i Brutus, każąc swoim świtom cofnąć się i pilnować wejścia do namiotu, do którego się mają udać, poczem wszyscy wychodzą. Za chwilę przez te same drzwi, któremi weszli niejako do wnętrza namiotu, wchodzą na scenę, która dokonała swego »obrotu« w wyobraźni widzów, nie oddzielonych od sceny żadną kurtyną, bo przedstawia właśnie namiot, jak to widać z zachowania się dworzan Brutusa, nie chcących wpuścić do namiotu »poety« (IV, 3). Z pewnością bowiem ta scena 3 aktu IV nie odbywa się w t. zw. »tylnej scenie«. Scena szekspirowska składała się z trzech części. Jedną z nich, najważniejszą »frontową«, na której się toczy prawie cała akcja każdej sztuki, to ów prostokątny »fartuch«, wzniesiony ponad widownię mniej więcej na wysokość szyji czy piersi człowieka, jak widać z późniejszego o pół wieku rysunku. Drugą część, to niewielkie podłużne zagłębienie w tylnej ścianie, pomiędzy dwiema parami drzwi, co do których nie można rozstrzygnąć, czy były na jednej linii, czy też nachylone ku sobie pod pewnym kątem; zagłębienie, zasłonięte kotarą, wyobrażało rozmaite lokale: kaplicę, alkowę (to najczęściej), pracownię, altanę, grób i t. d. Wreszcie trzecia »scena«, to część galerji, biegnącej nad tylną ścianą sceny, właśnie nad ową »tylną sceną« (rear stage) przedstawiała ona n. p. balkon Julji, ganek piramidy Kleopatry, blanki murów miejskich, okno, z którego ojciec Desdemony rozmawia z Jagiem i t. d., wogóle punkt wzniesiony nad sceną, z minimalnemi wyjątkami (jak np. Olimp), w obrębie jakiejś budowli. Tej górnej sceny »upper stage« nie używano w »Juljuszu Cezarze«, ale i tylnej ściany prawdopodobnie nie wciągano w inscenizację. Jedyna scena, któraby zdawała się jej wymagać, byłaby scena 1 aktu IV, gdzie scenarjusz dzisiejszy mówi: »Dom w Rzymie, Antonjusz, Oktawjusz i Lepidus siedzą za stołem«. Nie mam pod ręką wydania z warjantami, ale mam wrażenie, że to musi być dodatek Mik. Rowe'a z 1709, bo w samym tekście rozmowy niema mowy o siedzeniu i o stole i wogóle zbyt czynnem jest przypuszczenie, że trzech trjumwirów, rozprawiając w krótkiej scenie o proskrypcjach i notując dwa nazwiska, muszą to czynić siedząc. Tak samo błędny jest mojem zdaniem scenarjusz sc. 2 I, »ogród Brutusa« — prawdopodobnie mamy tu do czynienia z halą wejściową w domu (»atrjum«) — naturalnie z tem zastrzeżeniem, że Shakespeare nie myślał o atrium, ale o elżbietańskim domu. I scena zamordowania na Kapitole nie odbywała się napewno w zagłębieniu tylnej sceny, lecz na podwyższeniu, przystawionem do tylnej ściany. Trzy razy potrzebne jest »wzniesienie« w »Juljuszu Cezarze« — oprócz bowiem wzmianki, że »Cezar wchodzi w górę do sali senatu« (III, 1) mamy jeszcze »mównicę«, z której przemawiają Antonjusz i Brutus (III, 2) i wreszcie »pagórek«, z którego bada sługa Brutusa przebieg bitwy (V, 3), widać z tego, że Shakespeare miał do rozporządzenia pewne podwyższenie i zużył je dla urozmaicenia akcji. E. K. Chambers, historyk elżbietańskiej sceny, zasugerstjonowany nieco dzisiejszą techniką teatru, utrzymuje, że »mównicę« prawdopodobnie wysuwano z pod podłogi

sceny frontowej przez t. zw. »trap«, wysuwaną deskę — zapomina jednak o tem, że na to zamało jednak było miejsca pod niewysoką sceną; w każdym razie takie samo wzniesienie musiałoby być wysunięte dla »pagórka« z V, 3, co do którego niema wątpliwości, że istniał. Może też przy jednym z 2 słupów, podtrzymujących niewielki daszek nad tylną częścią frontowej sceny, były przymocowane na cały ciąg przedstawienia małe schodki, które obu tym scenom służyły. Uważam jednak moją hipotezę o tyle za słuszniejszą, że w scenie na Kapitolu podwyższenie istnieje musiało, a że było bezwarunkowo zrobione na cały ciąg przedstawienia, względnie na cały szereg przedstawień, łatwo więc było zużyć je na mównicę, tem więcej, że nie musiało być duże, mniejwięcej na trzy czy cztery krzesła senatorskie, jeżeli tam krzesła stały, bo niema żadnej wskazówki, by Cezar siadał w czasie słuchania prośby Metellusa. W scenie na forum można sobie łatwo przedstawić mary ze zwłokami Cezara przed tem podwyższeniem, Antonjusza zaś, stojącego nad nimi.

Jak wielki był tłum mieszczan, stojących symetrycznie po obu stronach zwłok? W każdym razie musiało ich być kilkunastu, bo przy mowie Brutusa przemawia trzech mieszczan, a z Antonjuszem wchodzi kilku niosących mary. Są to z pewnością ci sami, którzy wyszli z Kassjuszem, by rzekomo słuchać na innem miejscu jego przemówienia; w tym drobnym szczególe widać świetną technikę Shakespeare'a operowania danym materiałem. Poza przemawiającymi czterema mieszczanami — inni musieli być naturalnie statyści (dwóch mieszczan grali z pewnością aktorzy, przedstawiający trybunów ludu z I, 1), bądź chłopcy z chórów londyńskich lub wprost najmowani statyści, dla których kostjumy — naturalnie nowoczesne — pożyczano czy to od agentów teatralnych, czy w zakładach zastawniczych »pawnbroker'ów«. Ci sami aktorzy i statyści odgrywali też naturalnie żołnierzy, ale w »Juljuszu Cezarze« na szczęście prawie niema bitwy. Shakespeare był w tym okresie zniechęcony do przedstawiania bitew, jak to wyznaje w niewiele co wcześniejszym »Henryku V«, w prologu skarżąc się wprost na ubóstwo środków scenicznych w odtworzeniu scen bitewnych. To też w »Juljuszu Cezarze« ograniczył się do jednej jedynej sceny (V, 4) prawdopodobnie dla publiczności, »lubiącej tylko pantomimy«, kiedy mógł — pod sam koniec sztuki — zużyć wszystkich wolnych aktorów i statystów, aby stworzyć pewien zastęp żołnierzy. Bitwa miała charakter prawdopodobnie trochę cyrkowy, ale symbolicznie zupełnie wystarczała widzom, którzy wogóle bitwy nie widywali, prócz bójek na ulicy, w charakterze podobnych, a jeżeli o niej słyszeli lub czytali, to tylko jako o szeregu epizodów osobistej walki lub małych partyj. Przed bitwą obie strony walczące rozmawiają ze sobą, ustawiwszy się po obu bokach sceny równolegle do siebie. Scena frontowa była duża (43 x 27 stóp, t. j. mniejwięcej 14 x 9 m) i konwencja ówczesna przyjmowała w razie potrzeby poszczególne jej części za dość lub bardzo oddalone od siebie i stanowiące odrębne lokalności. Tak więc w scenie przed bitwą wodzowie występują, aby przeprowadzić rozmowę o przyczynach walki z obu stron na środek sceny, wyrażając w ten sposób pewną odległość obu wojsk. Odległość »konwencjonalna« najlepiej występuje w sc. III, 1. Cezar idzie w kierunku Kapitolu; zaraz za drzwiami, któremi wszedł, zatrzymuje go wieszczek z ostrzeżeniem, ale senator Publjusz go usuwa (»Sirrah give place«) a Casca się zważnie zaznacza, że dzieje się to na ulicy (»Cóż tam — narzucasz się ze swoją prośbą na ulicy? pójdz na Kapitol«). Orszak cały rusza do Kapitolu, to znaczy obchodzi całą scenę dokoła, w poważnym pochodzie, do którego przyłącza się i wieszczek — w ciągu pochodu jest zamiana słów między Publjuszem Leną a spiskowcami, którzy nieco przystają na boku, ale tuż pod wzniesieniem, na które wstąpił Cezar. Dzisiejsza scena nie potrafi tego naturalnie oddać, ale kto wie, czy nie więcej plastycznie wychodziła ta scena w swej pierwotnej inscenizacji. Każdy gest aktorski bowiem (zroz-

paczony ruch wieszczka, niepokój spiskowców), wykonywany na szarem (czy czarnem może) tle tylnej ściany, w zupełnie wolnym powietrzu, był wyrazistszy, mówił znacznie więcej, niż dzisiaj jest powiedzieć w stanie i niezawodnie czynił wiele miejsc, zupełnie dla nas dzisiaj niezrozumiałych, kompletnie jasnymi dla swojej publiczności. O wiele większy udział mieli aktorzy w powodzeniu sztuk elżbietańskich, niż działo się to później, kiedy do efektu gry przyłączyły się dekoracje, potem efekta świetlne i słuchowe. Świetlnych efektów nie można było naturalnie użyć w teatrze szekspirowskim przy dziennym świetle i duch Cezara, który prawdopodobnie ukazywał się oczom widzów na owem podwyższeniu, wynurzając się z koutary tylnej sceny w swojej szkarłatnej szacie, musiał jedynie grą swoją, głosem i maską malowaną wywoływać efekt grozy. Tak samo wielka burza w wigilję zgonu Cezara, która fascynowała ówczesne pokolenie, miała do rozporządzenia jedynie słowo poetyckie, jedno z najpiękniejszych i efekty słuchowe w postaci grzmotu — nie był to jednak jeszcze nasz dzisiejszy »grzmot« sceniczny, bo ten »wynaleziono« dopiero w drugiej późnej połowie XVIII w. w Anglii. Muzyki było za to wiele — muzycanci siedzieli prawdopodobnie na galerji nad sceną na wysokości 2-go piętra i przygrywali nietylko w antraktach, ale także przed wejściem na scenę jakiegokolwiek ważniejszej figury, aby podniecić uwagę widza i zająć czas uspakiwania się publiczności — co dzisiaj spełnia przeciąg czasu podnoszenia się kurtyny — by nie kazać aktorom być raz po raz w niewygodnej pozycji niemożności rozpoczęcia sztuk elżbietańskich wobec szmeru widowni. Publiczność elżbietańska przepadała za muzyką — był to złoty i jedyny wiek muzyki angielskiej i nie skarżyła się na nadmiar t. zw. »hałasu« (noise) w postaci »alarmów«, »sennretów«, marszów i tym podobnych kawałków. Wogóle lubiła teatr — i lubiła jako jedną z najmiłszych sztuk właśnie »Juljusza Cezara«. Pochwalny wiersz L. Diggesa z 1640 przy poematach Shakespeare'a mówi o tem, jak »zachwycona była publiczność, jak odchodziła z uczuciem wielkiego podziwu« z przedstawienia, na którym »Cezar chodził po scenie, a Brutus i Kassjusz ścierali się w grożącym śmiercią słownem spotkaniu« (z aluzją do sc. IV, 3). A to zestawienie trzech bohaterów »Juljusza Cezara« dowodzi, że rozumiano dobrze istotną ideję tej tragedji szekspirowskiej.

JÓZEF MAYEN.

## ONIEKTÓRYCH INSCENIZACJACH SZEKSPIRA.

Sprawa sceny i inscenizacji szekspirowskiej jest rzeczą pierwszorzędną wagi zarówno dla historyków literatury dramatycznej, jak i — bardziej jeszcze — dla dzisiejszych reżyserów. „Wygląd sceny bowiem jest decydującym czynnikiem w konstrukcji i budowie dramatu samego. Nie co innego, tylko wygląd sceny decydował o przebiegu dramatów Szekspira“ stwierdza Wypsiański w swym „Hamlecie“. Fałszywie, a conajmniej niedokładnie, wyobraził sobie scenę teatru elżbietańskiego dawniejsi szekspirolodzy; odnaleziony w bibliotece uniwersyteckiej w Utrechcie przez Gaedertza rysunek „teatru pod łabędziem“ Jana de Witt z r. 1596, opublikowany w książce „Zur Kenntniss der altenglischen Bühne“ 1888, dał poznać trójdzielną (przednią, tylną, górną) scenę elżbietańską i zrektyfikował po części mylne zapatrywania. Ale w kwestji inscenizacji Szekspira na scenie staroangielskiej zajmują ciągle jeszcze uczeni stanowiska sprzeczne. Hypotezy najznakomitszych nawet uczonych w tej dziedzinie podlegają dyskusji.

Dowodów na prawdopodobieństwo rozmaitych przypuszczeń można mieć

bez liku; dobrzeby było, by tak, jak tego pragnął Wyspiański, szczegółowa reżyserja przedstawiła, jak się na szekspirowskiej scenie odbywał „Cezar“, czy inne utwory Szekspira. Byleby reżyser nie dochodził do wniosków tak fałszywych, jak Carl Hagemann, który w „Kunst der Bühne“ (1922) przypuszcza, że Szekspir, chcąc przystosować swoje sztuki do warunków swego teatru, musiał często stwarzać sceny drugorzędne, poprostu sceny „zapelniające luki“, sceny „z konieczności“ (Füll- und Verlegenheitszenen). O ileż bliższy prawdzie jest Herbert Ihering (Der Kampf ums Theater, 1922), wyrażając się dobitnie o budowie dzieł Szekspira: „Wzajemny stosunek jego ludzi, stopniowanie jego scen — są rytmicznym osadem sił duchowych“ („Rhythmische Ablagerung seelischer Kräfte“). Istotnie tak można wyrazić swe wrażenie, skoro się widzi odpowiednio inscenizowanego Szekspira bez skrótów („Ryszard III“ w inscenizacji Jassnera, o którym później). Do swojej sceny Szekspir nie potrzebował utworów swych przystosowywać, gdyż między jego sceną a utworami istniał organiczny związek, jak go określił przytoczony cytat Wyspiańskiego.

Scena Szekspira była sceną „przestrzenną“ w odróżnieniu od sceny „obrazowej“ teatru włoskiego. Między Szekspirem, a tymi wszystkimi, na których się wzorował historycznie lub literacko, istnieje różnica nie tylko w sposobie kształtowania i ujmowania tematu; Szekspir zdobywa nadto inny wymiar: przestrzenny wymiar twórcy w odróżnieniu od płaszczyznanego wymiaru historyka lub opowiadacza. Ta przestrzenność, powodująca *volumen* postaci Szekspira, wyraża się lepiej na scenie przestrzennej, będącej dla figur ramą (nie zaś tłem obrazem, na którym postać zatracza swoją pojemność, na rzecz ewentualnej barwy). Dopiero od chwili, kiedy powstał postulat przywrócenia Szekspirowi sceny przestrzennej, można mówić o próbach inscenizacji Szekspira. Żądanie stworzenia specjalnej sceny dla Szekspira podniósł, jako pierwszy, poeta niemiecki, późniejszy dyrektor teatru w Düsseldorfie, Karol Immermann, około roku 1830. Wszystko to, co leży pomiędzy teatrem elżbietańskim, a tą chwilą, nie jest „inscenizacją“ Szekspira w dzisiejszym znaczeniu: grano go w każdym danym, aktualnym właśnie sposobie.

Immermann wystawił na balu maskowym amatorskimi siłami „Wieczór trzech króli“ na specjalnie zbudowanej, półokrągłej scenie (fig. 1), której front (*A*) i kąty (*B*, *c*) przeznaczone na wejścia i wyjścia, były neutralne, a tylko tylna scena (*D*), zamknięta kurtyną, zmieniła dekoracje. (Scena ta miała oczywiście mało wspólnego z sceną szekspirowską — brak w niej typowej sceny górnej — i naśladowców nie znalazła).

Znacznie bliższy scenie elżbietańskiej był, niezrealizowany niestety, projekt niemieckiego tłumacza Szekspira, Ludwika Tiecka, w teatrze nadwornym w Berlinie w r. 1847, dla wystawienia „Henryka V.“. Miała to być, na podstawie znanych wówczas dokumentów, *mutatis mutandis* rekonstrukcja prymitywnej sceny szekspirowskiej (fig. 2). Plan był następujący: scena dzieli się na scenę frontową (*A*) na pierwszym planie i na scenę tylną (*B*), leżącą na podwyższeniu. Ze sceny tylnej prowadzą po obu stronach schody w dół, nie sięgając jednak do samej rampy; między schodami drzwi, będące już to drzwiami sali zamkowej, już to bramą zamkową i t. p. Boczne kulisy miały być obite dywanami. (Charakterystycznym jest, że wielki nacisk kładł Tieck

na możliwość wprowadzenia pionowego ruchu wojsk po schodach; obecnie jest to — lub przynajmniej był do niedawna — jeden z postulatów Jessnera i Fehlinga, reprezentujących t. zw. ekspresjonistyczną reżyserję niemiecką). Zmiany dekoracji Tieck nie wymagał; obozy angielski i francuski miały się od siebie różnić jedynie tem, że po bokach sceny stawać mieli, stosownie do miejsca akcji, heroldowie z angielskiem lub francuskim godłem.

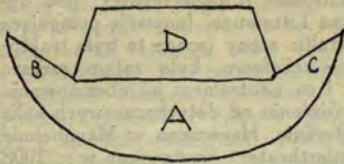
W r. 1864, jako w 300-letnią rocznicę urodzin Szekspira, projektował intendent teatru w Szwerynie, Putlitz, rekonstrukcję sceny elżbietańskiej ściśle wedle jej historycznych wzorów. Plan ten jednak również nie doszedł do skutku.

W ramach normalnej sceny perspektywicznej zanotować należy pracę dyr. Laubego w Burgteatrze wiedeńskim, który od r. 1850 do r. 1867 inscenizował szereg utworów Szekspira, akcentując prostotę dekoracji, podczas gdy następcą jego Dingelstedt kładł wielki nacisk na efekty dekoracyjne. Dyrekcja i działalność Dingelstedta, trwająca od r. 1870 do r. 1881, zbiega się chronologicznie z tournée po wszystkich niemal miastach Europy świetnie zorganizowanego i reżyserowanego teatru księcia v. Meiningen, w latach 1874—1890. „Meiningenczy“ doprowadzili przepych i historyczną dokładność dekoracji do niebywalej przesady (kopjowali n. p. w dramatach królewskich wszystkie historyczne wnętrza lub ulice Londynu), tak, że doskonale zgrani, choć nie pierwszorzędni aktorzy, nie potrafili skupić na sobie uwagi widza; ten rodzaj inscenizacji, dla którego Szekspir miał tylko wartość libretta dla efektownej feerii, nie zasługuje tu na obszerniejsze traktowanie, mimo bezsprzecznie wybitnego znaczenia jakie w historii teatru Meiningenczykom w udziale przypada.

Jak wspomniałem, w r. 1888 ogłosił Gaedertz, bibliotekarz uniwersytetu berlińskiego, rysunek teatru „pod łabędziem“ de Witt. Tem prawdopodobnie pobudzony do dalszych prób w kierunku stworzenia szekspirowskiej sceny przestrzennej, podjął w r. 1889 ideę Immermanna i Tiecka intendent monachijskiego teatru nadwornego v. Perfall i stworzył t. zw. „monachijską scenę szekspirowską“. Składała się ona (fig. 3) z trzech części: wysuniętego naprzód proscenium (B), sceny przedniej (C) i tylnej (D), podniesionej o trzy stopnie. Tylko scena tylna zmieniała dekoracje przez odpowiednie „prospekty“, t. j. tła tylne (E), podczas gdy proscenium, scena przednia i boki kotarowe pozostawały „neutralne“. Zmiana dekoracji odbywała się przy zasuniętej drugiej kurtynie (y—y), umieszczonej przed sceną tylną. W czasie zmiany dekoracji aktorzy grali dalej na tle tej kurtyny, po ich zejściu światło gasło na chwilę, tylną kurtynę otwierano i gra mogła toczyć się dalej na całej scenie. Słusznie jednak zarzucano tej koncepcji, że przenosząc akcję z neutralnego proscenium i sceny przedniej na dekorowaną scenę tylną, zmienia co chwila istotne swoje założenie i staje się czemś niezdecydowanym, pośredniem między sceną złudzeniową a symboliczną sceną neutralną. Ponadto dekoracje, umieszczone bardzo głęboko, a tkwiące w ramach neutralnego proscenium i sceny frontowej, robiły wrażenie nikłe i oderwane od architektonicznej całości. Aby temu zaradzić, zaczęto też scenę frontową stroić t. zw. arkami, czyli przecięciami (t. j. wiszącymi kulisami, połączonymi z sobą paldamentem) i w ten sposób w krótkim czasie neutralna scena szekspirowska zmieniła się z powrotem w zwykłą scenę złudzeniową o wysuniętem naprzód proscenium.

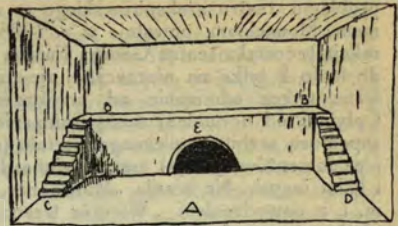


Fig. 1.



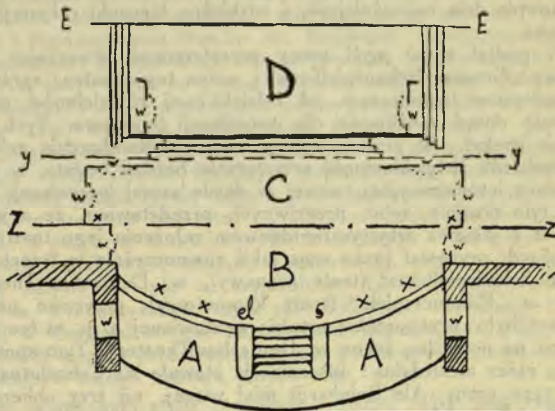
A - SCENA PRZEDNIA  
 B i C - WEJŚCIA  
 D - SCENA TYLNA

Fig. 2



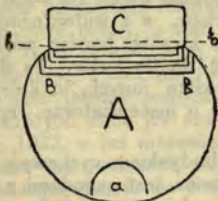
A - SCENA PRZEDNIA C i D - SCHODY  
 B-B - " - TYLNA E - DRAMA

Fig. 3



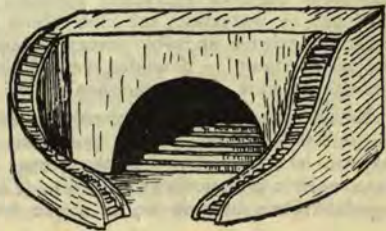
A-A - ORKIESTRA C - SCENA PRZEDNIA E-E - DEKORACJA  
 B - PROSCENIUM D - SCENA TYLNA Z-Z - GŁĘBIZYNA  
 Y-Y - DRZYGA KWATYNA W-W - WEJŚCIA EŁ - ELEKTROTECHNIKA  
 S - SYGNAŁ

Fig. 4



A - ARENA B - B - SCHODY  
 C - SCENA G - G - KWATYNA  
 a - WEJŚCIE POD PODLOGĘ

Fig. 5.



Fiasko tej sceny „neutralnej” sprawiło, że zaczęto znów szukać rozwiązania problemu teatru szekspirowskiego w ramach sceny złudzeniowej. W tem samym Monachium powstaje w r. 1908 „Münchener Künstlertheater” pod dyktando teoretyka teatru Georga Fuchsa i Maksa Littmanna. Inowacją polegającą de facto li tylko na nieznacznej zmianie kształtu sceny (scena ta była traktowana wręcz odmiennie od przestrzennej — reliefowo, była zatem szersza i płytsza od normalnej sceny złudzeniowej) i na neutralnym jej obramowaniu zapomożą architektonicznego portalu (w odróżnieniu od dotychczasowych kulis i paldamentów) przejął zrazu Reinhardt w Berlinie, Hagemenn w Mannheimie i kilku innych. Na scenie „Münchener Künstlertheater” wystawiono w r. 1908 m. i. z powodzeniem „Wieczór trzech królów”. Jednakowoż scena tego typu, płytka a szeroka, nie dając możliwości swobodnego grupowania tak często u Szekspira występujących tłumów lub wojsk, niema dla repertuaru szekspirowskiego znaczenia, tembardziej, że główny reprezentant tego kierunku, jakim się stał Reinhardt, odwrócił się od niej i powziął nowe plany sceny szekspirowskiej.

Równoległe z ostatnimi berlińskimi pracami Reinhardta wysunął się na czoło reżyserów niemieckich, zwłaszcza jako inscenizator Szekspira, intendent rządowego teatru w Berlinie — Leopold Jessner. Oni dwaj reprezentują też dzisiaj w Europie dwa najważniejsze, a rozbieżne kierunki reżyserji i inscenizacji Szekspira.

Reinhardt podjął znów myśl sceny przestrzennej, stwarzając w r. 1919 teatr arenowy „Grosses Schauspielhaus”; scena tego teatru, zarówno dzięki różnym urządzeniom technicznym, jak i dzięki swej trójdzielnosci, miała stworzyć niebywałe dotąd możliwości dla inscenizacji Szekspira. Tych zamiarów Reinhardt nie spełnił. W gruncie rzeczy trudno o Reinhardzie mówić syntetycznie: Reinhardt, indywidualność artystycznie bardzo bogata, w ciągu swej 20-letniej pracy inscenizacyjnej, nawet w dziale samej inscenizacji szekspirowskiej, dał tyle skrajnie sobie przeciwnych przedstawień, że o jakimś jego stylu, a nawet o jakimś artystyczno-ideowym założeniu jego teatrów, trudno mówić. Reinhardt pracował przez czas jakiś równocześnie w trzech teatrach: w „Grosses Schauspielhaus” (teatr arenowy), w „Deutsches Theater” (teatr normalny) i w „Kammerspiele” (teatr komnatowy), przyczem największym jego grzechem było przenoszenie sztuki, wystawianej n. p. w teatrze arenowym, żywcem na normalną scenę w „Deutsches Theater”. Tym sposobem dokonywała się rzecz absurdalna: inscenizacja stawała się „absolutną”, niezależną od typu sceny. Ale Reinhardt miał więcej, niż trzy oblicza, niż trzy style oddzielne dla każdego z swych teatrów; i nawet na samej scenie „normalnej” wykonywał olbrzymie przeskoki, niczem z ducha dzieł nie dające się uzasadnić. W dziale szekspirowskim wystawił n. p. w r. 1905 „Sen nocy letniej” w dekoracji z plastycznych drzew, na pokrytej mchem scenie, a kiedy krytyka, szczególnie zwalczający go nienawistnie Paul Goldmann („Vom Rückgang der deutschen Bühne”, 1908), robili mu zarzuty, że Szekspira traktuje jako pretekst do pokazania dekoracji, zaraz następnie wystawił „Opowieść zimową” w sposób zgoła odmienny: oto użył dekoracji (wedle projektu Emila Orlika) tylko w scenie sądu i w scenie święta strzyżenia owiec (ta ostatnia, przedstawiona na pagórku o typowo czeskim krajobrazie, a z widocznymi za krawędzią pagórka szczytami masztów i żagli, była zresztą bardzo udułym obrazem) — wszystkie zaś inne sceny odbywały się na tle kotar. Te dwa, wręcz przeciwnie sposoby inscenizowania — prócz kilku innych, o których jeszcze wspomnę — dowodzą, że o Reinhardzie, jako o inscenizatorze, reprezentującym jakiś styl niepodobna mówić.

Nowy teatr arenowy Reinhardta, jest okrągłym budynkiem cyrkowym na prawie 5.000 widzów z areną pośrodku, która połączona jest schodami z olbrzymią, lecz stosunkowo płytką sceną. Z areny prowadzi, czasem tylko używane, zejście pod podłogę (fig. 4.). (Zauważyć należy, że w ostatnim czasie niejednokrotnie ustawia się na arenie fotele dla widzów, wyłączając ją w ten

sposób z okola sceny i robiąc z tego teatru normalny teatr złudzeniowy o fatalnych zresztą, na tej olbrzymiej widowni, warunkach akustycznych). Do sceny arenowej odnosi się jednak zarzut, uczyniony swego czasu scenie monachijskiej, t. j., że łącząc neutralną scenę i scenę przednią (schody) z właściwą, dekorowaną sceną, stwarza znów coś, wahającego się między sceną przestrzenną a złudzeniową. Tymczasem zarówno w teatrze greckim, jak i szekspirowskim, pierwiastek obrazowy nie istnieje, gdyż konwencjonalnego symbolizmu sceny greckiej („peri-aktoi“ tylko w sposób konwencjonalny zaznaczały miejsce akcji), jak i szekspirowskiej, ich jednostajnego zawsze tła architektonicznego nie można uważać za obraz sceniczny. Toteż cyrkowy teatr Reinhardta, łączący dekorację złudzeniową z areną, nie może być uważany za jakąś rekonstrukcję sceny szekspirowskiej. Żadnych szczególnych korzyści w inscenizacji Szekspira nie przyniósł, gdyż trójdzielność sceny uzyskał sam Reinhardt już w teatrze typu normalnego. Arena w teatrze cyrkowym jest dla Reinhardta głównie miejscem dla reżyserji tłumów, w której jest mistrzem. Oto charakterystyczna recenzja Maksa Hermanna-Neissa (w „Die neue Schaubühne“, 1920): „Teatr Grosses Schauspielhaus dorwał się teraz scen masowych „Juljusza Cezara“. Znów można było skonstatować olbrzymie natężenie strony dźwiękowej widowiska, przyczem liczne, mniej odporne głosy załamywały się i Nielitościwie rzęziły. Poza tem naturalnie bezbłędnie udały się sceny masowe; w ruchomem grupowaniu i rozwiązywaniu tłumów ma Reinhardt największą wprawę; pod jego kierownictwem nie zamierają one w plastykę, są płynniejsze, żywsze niż u innych. Ale skoro zaraz na początku został „odkręcony“ (filmowe wyrażenie: „abgekurbelt“) efekt wielkiej procesji w pełnej chwale, nie pozostało nic, co mogłoby „bić“ wyższym atutem tego samego gatunku; potem nastąpił jeszcze bajeczny trick stopniowego sztyletowania, następnie zwyczajowo tłumem falująca scena dokoła trybuny z popisową arją Antoniusza-Moissiego, potem właściwie mogłoby się być z powodzeniem skończyć. Bo wszystko inne utonęło w rzeczach nieistotnych, nietylko z winy nieistotnego odtwórcy Brutusa, ale z przyczyn teatralno-architektonicznych. Pod koniec raz jeszcze wdzięk obrazu scenicznego, udający rzeczywistość, efekt z panoptikum pobudził ospale zmysły... ale ta kryształowa dal horyzontu była naprawdę bardzo ładna. Przedstawienia tego nie widziałem, ale znając wiele innych inscenizacyj w Reinhardtowskim teatrze arenowym, żywo sobie wyobrażam rażący kontrast między przestrzenną sceną na forum, a obrazowemi, złudzeniowemi efektami całego szeregu innych scen.

W wręcz odmiennym stylu rozpoczął przed kilku laty reżyser teatru rządowego w Berlinie, Leopold Jessner. O jego „Ryszardzie III.“ pisano wówczas: „Ta reżyserja, to już nie eksperyment — to objawienie! Jak apeluje się tu znów do wyobraźni widza! Wszystkie sceny mają w gruncie rzeczy tylko dwa obrazy sceniczne, poza tem jeszcze dwa warjanty. Na tej scenie niema już żadnych, ale to żadnych rekwizytów! Nigdy smaku się nie obraża: Jessner operuje kostjumami, jak malarskimi plamami, układem fałdów i rytmem. Ten nieokreślony rytm, podsłuchany z tętna utworu, rzuca na widza czar“. A w cytowanej książce („Der Kampf ums Theater“) zapewniał H. Ihering: „Leopold Jessner inscenizuje formę utworu i dlatego wciela dramat w przestrzeń. Posiada rytm mowy, a stąd sceniczną architekturę. Jessner jest przejściem, przez które teatr przejść musi. Przez tę nieubłaganą precyzyjność. Przez tę napiętą konstrukcję. Przez ten fanatyczny skrót. Przez tę namiętą dematerializację. Czy sam Jessner przejdzie przez ten przesmyk? Czy znajdzie sam warjanty, dla których dane już stworzył?“. — Książka Iheringa wydana jest za ledwie w r. 1922, a już możemy na pytanie to odpowiedzieć: przez przesmyk ten Jessner nie przeszedł, obszedł go krętą ścieżką dokoła. Zatracił styl, który w przeciwieństwie do Reinhardta posiadał: miał swój sposób inscenizowania tej tragedji, którą nazywaliśmy dotąd patetyczną.

Trzy dramaty Szekspira są etapami rozwoju i upadku Jessnera. Pierwszym z kolei był „Otello“, wkomponowany fanatycznie w jedną dekorację ściętego

stożka schodów na okrągłej scenie; zmieniały się tylko najkonieczniejsze sprzęty. To był początek. Nie rekonstrukcja sceny szekspirowskiej, lecz pruskie, dokładne, zaciekle dopasowywanie sceny do utworu; ten pierwszy Szekspir nie porywał, lecz przekonywał. Drugim był „Ryszard III“; — triumf. Dwie dekoracje: dla pierwszych trzech aktów gładki, szary, niczego nie wyobrażający mur na ostatnim planie sceny, sięgający do połowy jej wysokości; w murze półkolisty otwór. To wszystko, więcej nic. (Ten otwór to brama do Towru, drzwi komnaty królewskiej, cela więzienna Klarensa). Od chwili wstąpienia Glostera na tron, Ryszard III. na szczycie purpurą okrytych schodów, wiodących od rampy prawie po szczyt sceny; na froncie zajmują całą szerokość, ku głębi zwężają się w klin. Tu „inscenizowane“ też sceny bitwy — zakulisowo; dochodzą tylko oddźwięki; nikogo nie razi, kiedy Ryszard, nagi do pasa, kulejąc zbiega po schodach z okrzykiem: „Królestwo za konia!“ (Ryszarda w interpretacji Kortnera uważam za najbardziej skończoną rolę, którą kiedykolwiek widziałem). Sceny w namiotach Ryszarda i Ryszmonda, kolejno po sobie na tych samych schodach; różnica dekoracyjna leży w kostjumach wojska; rycerze Ryszmonda, w białych płaszczach, stoją na stopniach, — żołdacy Ryszarda, czerwoni, leżą na schodach twarzą w proch. Poza tem sceny łącznikowe, przed czarną kotarą na pierwszym planie. Zaczyna sztukę monologiem swym Ryszard, w czarnym płaszczu, w rozchylnych fałdach kurtyny w snopie czerwonego światła — kończy monologiem Ryszmond w tej samej pozycji, w białym płaszczu i w promieniu światła złotego. Ostatnim Szekspirem Jessnera, którego widziałem, był „Makbet“. Dekadencja. Ciągłe oscylowanie między nic nie „znaczącą“ architekturą, a pięknem, „reprezentującym“ coś malowidłem. I tak n. p. sceny początkowe dane były w architektonicznej strukturze, podobnej nieco do muru z „Ryszarda III.“: mur, do niego przystawione schodki, z obu stron schody, skrócone ku środkowi sceny (fig. 5). Potem już Makbet jako król na tronie na pierwszym planie; na tle perspektywicznie malowanej (!) sali gotyckiej. W scenie snu lady Makbet — wraca rekonstrukcja galerijki sceny elżbietąńskiej, wkomponowanej w gotycką salę; lady schodzi z galerijki na front sceny, lekarz i dama dworu cofają się wtedy w głąb pod galerijkę. Wreszcie twierdza Dunzynu miast „rytmicznych“ schodów, upozorowana głazami na zamek obronny. Przedewszystkiem rzucała się w oczy monumentalność obrazu; z tą chwilą obrazowania, Jessner jako inscenizator przestał się różnić zasadniczo od Reinhardta. W odróżnieniu od „Ryszarda III.“, granego bez skreśleń w trzech godzinach — „Makbet“ był haniebnie posiekany, czyn, którego nie daruje Jessnerowi nikt, komu przytoczona teoria Iheringa o rytmicznej budowie dramatów Szekspira przemawia do przekonania.

Załamanie się Jessnera było nieuniknione: rozwój jego stylu i upadek złączony jest ściśle z rozkwitem i okwitem ekspresjonizmu.

Z innych, znanych mi reżyserów niemieckich nie wnosi żaden do Szekspira nic oryginalnego. Bertold Viertel dał w „Ryszardzie II.“ kombinację złudzeniowej sceny obrotowej z jessnerowskimi schodami. Jürgen Fehling (świetny reżyser Moliera i ekspresjonistów) wystawiał w berlińskiej Volk-bühne „Króla Lira“; dał widowisko na wzór Reinhardta z obrotową sceną, ciekawe tylko pod względem malowniczego rozplanowania statystów. O innych, n. p. o Martinie, Hartungu i Weicherle więcej mówi reklama, niżeli ich indywidualny stosunek do Szekspira.



CAJUS CASSIUS — ARTUR SOCHA.



MARKUS ANTONIUS -- ALFRED SZYMAŃSKI.

JULJUSZ BAB.

## PRAWDZIWY PROBLEM SZEKSPIROWSKI.

»Szekspir — i tak bez końca« —. Wkrótce upłynie 100 lat od czasu, kiedy siedmdziesięcioletni Goethe tym właśnie opatrzył tytułem pewne pismo, by wyrazić zdumienie, że człowiek, który tak głęboko wstrząsnął jego młodością, wciąż jeszcze z niezmienną potęgą oddziaływał na kulturę niemiecką i wciąż jeszcze pobudzał umysły w niekończących się sporach i namiętnych odczuciach. W minionem odtąd stuleciu Szekspir jeszcze bynajmniej się nie skończył. Można nawet powiedzieć, że gwałtowna polemika o poetę, którą conajmniej uznać należy za objaw jego wewnętrznej siły w oddziaływaniu na życie, wzrasta z dziesiątka lat na dziesiątek i w tej chwili właśnie osiąga punkt kulminacyjny.

Lecz ani ta sława, ani to niezmierne oddziaływanie nie stanowią jeszcze tego czegoś w najwyższej mierze dla historyczno-światowego stanowiska Szekspira znamiennego. Przeciwnie. Jeśli porównać pośmiertny żywot jego nazwiska z historią sławy, jaką posiada na Zachodzie kilka artystycznych duchów tej miary, jeśli się postawi obok Szekspira obraz Danta, Goethego, Michelangel'a lub Rembrandta, Bacha lub Beethovena, uderza jako odróżniająca go cecha, że ta niezachwiana pewność, owo ogólne uznanie, które posiadają ci najwięksi po przedarciu się już do sławy światowej, nie przypadła nigdy w udziale Szekspirowi. Ostatecznie wszak tylko kilku przypadkowych dziwaków, jednostek żądnych za wszelką cenę oryginalności lub chorobliwych błaznów próbuje czasem zaprzeczyć znaczeniu Rembrandta, Goethego lub Beethovena. Natomiast przeciwko Szekspirowi pojawia się conajmniej od 6 pokoleń w każdym okresie i w każdym narodzie wysoce namiętna opozycja, prowadzona przez wybitne kulturalnie jednostki. I te głosy negacji, lekceważenia a nawet nienawiści znajdują w każdej epoce i w każdym narodzie tak namiętnie potwierdzający je wyraz uczuć i tak bezwzględne poszanowanie, że czegoś podobnego nie zaznał chyba nikt inny z pośród wielkich w historii sztuki. Fakt ten zastanawia tak dalece, jest w swej brutalnej sile tak odosobnionym, że już samo objaśnienie go mogłoby stać się kluczem do istoty tego całego, wielkiego duchowo-historycznego zjawiska, któremu na imię: »Szekspir«.

Żeby móc podjąć próbę objaśnienia tego prawdziwego problemu szekspirowskiego, tego zagadkowego współistnienia wciąż zdecydowanej wrogości w stosunku do Szekspira i namiętnego uwielbienia, musimy zjawisko to poprzeć przykładami. Obieramy kilku najznakomitszych przedstawicieli z możliwie różnych krajów i epok.

W połowie XVIII. w. siedzi na tronie europejskiej kultury Francuz: Voltaire. Jest on wyrocznią dla wszystkich postępowych umysłów, słów jego nasłuchują królowie, jego idee wychowują rewolucjonistów, w jego mózgu i sercu zdaje się być skupioną najwnętrznieszą siłą oświe-

enia. Otóż głosem jest, co ten Voltaire sądził o Szekspirze. Mówił o nim jako o »pijanym barbarzyńcy bez najlżejszego śladu dobrego smaku i bez najmniejszej znajomości zasad«, któremu trafił się tu i ówdzie dziwnym a niezastużonym sposobem jakiś poetycki pomysł, ale pozbawiony ducha, porządku i formy, nigdy z tego daru bożego czegoś naprawdę pięknego, istotnie skończonego nie stworzył. Może potrafi on w pewnej mierze pobudzać, ale nigdy nie jest mistrzem. Za młodu wprowadził Voltaire Szekspira, którego poznał w Anglii, jako osobliwość poetycką na scenę francuską, ale na starość protestował gwałtownie przeciw budzącemu się stąd kultowi Szekspira. Dla uzupełnienia można dodać, że największy uczeń Voltaire'a, król pruski Fryderyk, zawarł swój sąd o powstałym pod wpływem Szekspira Goethego »Goetzu z Berliehingen« w takich słowach: »Wstrętne naśladownictwo złych sztuk angielskich«. — O pokolenie później objął przodujące stanowisko w świadomości kulturalnej po Francuzie Niemiec, właśnie twórca »Goetza«: Johann Wolfgang Goethe. I w całym ogromnym rozwoju swego życia, który zetknął go owocnie ze wszystkimi zjawiskami historii kultury, nie opowiedział się Goethe za żadnym duchem z tak namiętną wdzięcznością, jak za Szekspirem. Trudno zliczyć te porywające objawy uwielbienia, głęboko żmudne poszukiwania, które Goethe, począwszy od młodzieńczej gwałtownej mowy na »dzień Szekspira«, aż do owego pisma z okresu starości, poświęcił angielskiemu poecie jako współtwórcy swej duszy. Wystarczy tu przytoczyć jedno z takich oświadczeń. Wiersze te pisał 79-letni Goethe w 1828 r.:

#### Między dwoma światami.

Dla jednej tylko żyć,  
jednego tylko czcić  
myśl z sercem w zespoleniu!  
Lido! tyś szczęściem mem w najbliższym otoczeniu,  
Williamie! gwiazdą tyś z przepastnych wysokości,  
Wam winien jestem to, co w duchu moim gości;  
a choć minęły już te dni i owe lata,  
to przecież z tamtych chwil jedynie się upłata  
zysk pełny mej wartości.

Obok kobiety, która oglądającemu się za siebie wydaje się najważniejszym zetknięciem w jego zmysłowym życiu ziemskim, wymienia jako przerastające wszystko spotkanie w duchowym swem życiu, tego jednego: Williama Szekspira. Namiętniejszego hołdu nie złożył chyba żaden poeta poecie innemu.

Jako jedno z najważniejszych zjawisk świata po śmierci Goethego, jedną z wielkich, reprezentatywnych postaci XIX. w., znamy h. r. Lwa Tołstoją. Rosjanin ten pisze jeszcze w późnym wieku osobną pracę o Szekspirze, by przez akt ten zrzucić wreszcie niejako z swej duszy »nieprzemierzony wstręt i obrzydzenie«, którem wzbierał oddawna wobec Szekspira. Uważa on trywialne i niemoralne dzieła Szekspira nie tylko za artystycznie złe, lecz w uwielbieniu ich widzi śmiertelne niebezpieczeństwo dla całej ludzkiej społeczności. Prawie że rówieśnikiem pokolenia sławnego Rosjanina jest jedna z najwybitniejszych osobistości nowej poezji niemieckiej: Fryderyk Hebbel. Nie uświadamiamy sobie tego przeważnie, gdyż Tołstoj żył bardzo długo, a zmarł stosunkowo w młodym wieku Hebbel przeżył prawie o 50 lat. Faktycznie jednak urodził się Tołstoj tylko 15 lat później od Hebbela a duchowe oddziaływanie Hebbela zaczęło się stosunkowo późno, po jego śmierci i mniej więcej w tym samym czasie, kiedy sława Tołstoją osiągała punkt szczytowy. Otóż Hebbel uwielbia Szekspira w takich oto wierszach, by przytoczyć tylko jedno z jego niezliczonych wyznań:



»Nie Brytyjczykiem Szekspir był, jak Chrystus nie był Żydem,  
Bo jako każdy kraj ma swego ducha przodownika  
w poecie swym największym, jakiego wydał kiedy,  
w nim ludzkość odnalazła go i zjawił się człowiekiem«.

Tutaj uczuciu podziwiającego przedstawia się zjawisko Szekspira tak ogromnem, że można je porównać wyłącznie tylko z czemś największem, co zna historja ludzkości, z wielkimi twórcami i krzewicielami życia religijnego.

Ażeby ostatecznie, zbliżając się do czasów współczesnych, dać przykłądy z rodzimego poecie obszaru językowego, wskażemy na słusnie dziś najbardziej znanego autora angielskiego Bernarda Shaw'a. Shaw mówi o Szekspirze najczęściej tym tonem pobbżania, który obniża go prawie bardziej, niż wrogie stanowisko Tolstoja: ceni go jako talent zmysłowo-fantastyczny, słaWi dźwiężność jego wierszy i przychodzi wreszcie do przekonania, że jednak »należy on do poetów drugiego rzędu«, ponieważ »filozofię swą przejął jako gotowąż. A więc w istotnem znaczeniu nie był wcale umysłem twórczym! — Obok tego wyroku irlandzkiego krytyka społecznego, którego dowcip sięga prawie w poetyczność, jakże odmiennie brzmi głos poety angielskiego Algernona Swinburne'a — największego może liryka, jakiego mowa ta wogóle wydała. Swinburne tworzy sonet, który tak się zaczyna:

»Ni ludzkość cała, ni aniołów chóry  
słowem imienia nie wyczerpią twego,  
jakby potoki, burze, wiatr i góry  
miały uwielbiać ducha słonecznego.  
Boga zań chwałą mąż, niewiasta, dziecię,  
a on sam z siebie płonie wciąż w wszechświecie«.

Tutaj wyraża się uderzająco podobnie jak u Hebbła uczucie, że istota i oddziaływanie Szekspira przerastają wszelką możliwość porównania.

Tak wybrzmiewa z czterech narodowości i czterech pokoleń spór głosów o Szekspira. Chodzi teraz o to, by rozpoznać, co łączy po jednej stronie czcicieli a po drugiej wrogów Szekspira i co mogłoby stanowić niejako wskaźnik do rdzenia istoty człowieka, który tak głęboko odmienne potrafi budzić uczucia. Wydaje się najpierw prawie niemożliwym odnaleść coś stanowczo wspólnego między zaciekleym Antychrystem Voltairem a Tolstojem, fanatycznym wskrzesicielem starochrześcijańskiego ducha, i purytaninem Bernardem Shawem, wolnomyślnym socjalistą na podłożu pierwotnego chryztjanizmu. Istnieje jednak coś, co o istocie losu i stanowisku człowieka dosadniej decyduje niż nie wiem jak rozciągle pojęcia światopoglądu i świadomości, coś, co tkwi we krwi, co przemawia taktem uderzeń serca i ustanawia często między przeciwnymi duchami tych samych, czy zupełnie różnych pokoleń jakąś nierozumowąż ale o ileż znamiennejszą spólnotę! Taką właśnie głęboką spólnotą jest ta, która łączy Voltaira, Tolstoja i Shawa w zapoznawaniu Szekspira. I tu leży tajemnica ich niechęci, ich oporu wobec tego geniusza: oni wszyscy trzej są racjonalistami. Pod jakimi by nawet formułami, zawsze jednak pojmują oni świat przedewszystkiem za pomocą pojęć. Porządkujący, dobitnie zestawiający rozsądek gra u nich rolę główną; znaczne artystyczne siły, jakie posiadają, muszą u nich służyć rozumowi tak, jak rozsądek tworzy ich wyobrażenia religijne t wyznacza im kierunek. Wprawdzie ani Goete, ani Hebbel lub Swinburne nie byli wyłącznie tylko ludźmi uczucia, rozum odgrywa w stawianiu się i w dziełach tych wszystkich trzech (nie tylko Hebbła), rolę potężną, ale u wszystkich trzech (także u Hebbła) pozostaje on siłą służebną życia, które kształtują i prowadzają głębsze potęgi uczu-

ciowe. W przeciwieństwie do tamtych trzech wielkich (uzdolnionych też poetycko) pisarzy<sup>1)</sup>, są ci trzej (przy wszystkich swych zdolnościach pisarskich) przedewszystkiem poetami. W najgłębszym dnie ich twórczości króluje liryczna siła uczucia, religijność ich płynnie z nierozumowego mistycznego źródła. — Widocznie zatem Szekspir jest zniewalającym przeżyciem dla takiego człowieka, w którego centrum istoty panuje uczucie, a wydaje się on obcym, mało wartościowym, wicherzycielskim a nawet niebezpiecznym dla tych, którzy pojmują świat przedewszystkiem rozumem. Ponieważ jednak zjawisko to z równą siłą nie powtarza się przy żadnej innej wielkości literatury światowej, ponieważ ani Ajschylos, ani Dante, ani Molière ni Cervantes lub Goethe obok najwyższego uwielbienia nie doznali tak trwałych, zaciekłych, wyraźnych i charakterystycznych objawów nienawiści, musi istota Szekspira udzielać się przeżyciu uczuciowemu z taką wyłącznością, jak niczyja inna. To znaczy, że musi być czystsza artystycznie, zawierać mniej elementów rozumowo-literackich, niż dzieło jakiegokolwiek innego poety. W samym Dantem i Goethem tkwi tyle literackich, — to znaczy porządkujących i opanowujących świat zapomocą pojęć — części składowych ich istoty, że nawet racjonalista nieprzystępny dla właściwego poetyckiego w nich pierwiastka, drogą okrężną, drogą pewnego rodzaju pomyłki, może dotrzeć do wysokiej ich oceny. Co do Szekspira jest to wszystko niemożliwym. Albo pojmuje się go jako artystę albo wcale nie. Nie uchwycić się nic z jego wartości, jeśli się nie jest z samego siebie nastawionym już uczuciowo.

Przeciw temu rozpoznaniu można oczywiście wytoczyć chromy zarzut, że istnieje tyle genialnych powiedzeń o doniosłym znaczeniu, tyle sławnych, mądrych cytatów z Szekspira. Największy poeta nie był przecież głupcem. I ważny niezmiernie organ rozumu był w człowieczeństwie jego odpowiednio do znaczenia rozwinięty. Ale organ ten spełniał zawsze u dojrzałego Szekspira pomocne a nigdy panujące funkcje. Genjalne powiedzenia, które można cytować, prawie nigdy nie są poglądami Szekspira, lecz jego postaci; i jakkolwiek bardzo rozpowszechnioną jest metoda zestawiania »światopoglądu Szekspira« w zbiorze cytatów, to jest ona jednak nierozsądną i niedorzeczną. Szekspira znajomość ludzi jest tak wielką, że obok każdego pojedynczego cytatu postawić można inny, o zupełnie przeciwnym nastroju zasadniczym. Tym sposobem nie można istotnie znaleźć w świecie Szekspirowskim żadnej jedności, żadnej myśli. I tak otrzymuje się to wrażenie, którego doznają wielcy przedstawiciele rozumu: nie mogą znaleźć w świecie szekspirowskim żadnego porządku, żadnej religji, żadnej moralności ani żadnej własnej filozofji. Tylko z współbrzmienia tych wszystkich głosów, jakie wydają te postacie, da się usłyszeć sens własny Szekspira. Jego moralność, jego filozofja nie zostały skreślone nigdzie w bepośrednio tłumaczącym się, pojęciowym zarysie. Jego nowy porządek przemawia tylko temi znakami, które stanowią jedyną praworodną mowę każdego artysty: z jedności i całokształtu jego formy. Zdolność stwarzania takiej zamkniętej formy, świata, którego sens daje się odczuć tylko w dziwnym związku części ze sobą, ta zdolność jest u Szekspira tak oczywistą i tak wielką, że duszami, które kierują się uczuciem, wstrząsa on w stopniu takim, jak żaden inny poeta świata. Gdy jednak pytają nas o istotę i sens tego wstrząśnienia, nie umiemy odpowiedzieć wystarczająco żadnym słowem pojęciowym, możemy tylko wskazać na jego formę. A na pytanie, jaki nowy pogląd wniósł Szekspir w świat jako religię, istnieje tylko jedna odpowiedź: religję dramaturga!

<sup>1)</sup> W szczególnie zawitym wypadku co do Tołstoja, widocznem jest u niego świadome i gwałtowne zatamowanie wielkich możliwości poetyckich w drugiej połowie jego życia.

Dramat — oto jest nazwa tej cudownej formy, którą stworzył Szekspir. Nie istniała ona bowiem przed Szekspirem w tej czystości i zupełności, w jakiej można ją sobie pomyśleć. (I w tem zbliżeniu do doskonałości prawie i po nim nie istnieje). Jeżeli twórczość poetycka jest czarodziejskim układem słów, za pomocą którego człowiek otrzymuje władzę narzucania innym swego uczucia przez bezpośrednie wypowiedzianie własnego życia (jako liryk) lub przez bądź co bądź osobiste przedstawianie cudzych losów (jako epik), to dramat jest zdumiewającą formą tej odmiany. Tutaj bowiem poeta zdaje się nie wypowiadać wcale ani bezpośrednio, ani pośrednio. Czysta, ze wszystkich lirycznych i epicznych składników oczyszczona forma nie zawiera nic więcej, jak rozmowę wymyślonych postaci, słowa, które zamieniają z sobą ludzie lub istoty bardzo do ludzi podobne, ażeby wypowiedzieć siebie samych, by pozwolili woli swej oddziaływać na siebie wzajemnie, by się wzajemnie w tę lub inną stronę poruszać. Problem formy dramatycznej brzmi tak: Jakże jest to możliwem, że słowa, które w ustach postaci zdają się spełniać funkcję czysto praktyczną, życiową: wywierania woli, spełniają przecież jednocześnie funkcję estetyczną i stają dla poety czarodziejskim wyrazem jego uczucia, jego świata wewnętrznego? Rozwiązanie zaś tego problemu jest takie: Odtworzenie jakiegoś zdarzenia życiowego za pomocą rozmowy wolą poruszanych, walczących z sobą ludzi może tylko wtedy stać się spełnieniem najwewnętrzniejszego przeżycia poety, wyrazem tego, co on chce w nas potężnem uczynić, jeżeli walczący człowiek i ujawniająca się w słowach działająca wola stanowią dla niego środkowy punkt stworzenia. Komu tajemnica życia objawia się nie w wymarzonem bóstwie, nie w pełni rozprzestrzenionej natury, kto uznaje jedynie pierś ludzką za kuźnicę losu, ten przeznaczony jest na dramaturga.

Tajemnica każdej formy artystycznej leży w jej wyłączności. Jeżeli muzyk przeżywa świat w rozchwieji tonów, malarz w zespoleniu barwy i linii, a poeta w wewnętrznej obrazowej grze słowa, i jeżeli dzięki temu ograniczeniu się stają się w nieporównanej mierze mistrzami naszej fantazji, to dramaturg jest w szczególności tym poetą, który przeżywa świat w słowie walczącym, wyrażającym wolę.

Tu już jednak stwierdza się fakt, że samo opowiedzenie się za formą dramatyczną (abstrahując od treści specjalnej i materiału dramatu) jest już wyrazem bardzo zdecydowanego światopoglądu.

Być więc tak całkowitym, czystym i doskonałym dramaturgiem, jakim był Szekspir, znaczy posiadać i zwiastować coś niesłychanie nowego, bardzo »własną filozofję«: bardzo określoną i wysoką »moralność«, bardzo mocną i wiele znaczącą »regulę«. Treść tego posłannictwa, przynajmniej w niektórych punktach, nie byłaby dla Voltaire'a czy dla Shaw'a niezrozumiałą ani niesympatyczną. Że właśnie oni jednak nie mogą jej ująć, ponieważ przedstawioną jest bez wszystkich pojęciowo-literackich dodatków, w najdoskonalszej zmysłowo-poetyckiej formie — to zdaje mi się być rozwiązaniem prawdziwego, istotnego problemu szekspirowskiego.

Przełożył *Tadeusz Szantroch*.

---

Co do wartości różnych form rządu, ta kwestja niezbyt była żywozną w Anglii za panowania królowej Elżbiety, i zdaje się, że umysłu Szekspira nie zajmowała. W »Juljuszu Cezarze«, gdzie przedmiot dawał okazję, przyjmuje Plutarcha za przewodnika i nie robi wycieczek w dziedzinę teorii politycznej. Mówiono często, że nie lubi tłumów i nie ufa im. Niewątpliwie pospólstwo w »Henryku VI«, w »Juljuszu Cezarze« w »Korjolanie«, przedstawione jest jako śmieszne i głupie. Ale ostatecznie miłość dla tłumów i cześć dla mowców wiecowych nie są znowu zjawiskiem tak częstem u obiektywnych myślicieli, żeby poglądy Szekspira musiały się wydać dziwnymi. Przytem trzeba zawsze o tem pamiętać, że był pisarzem dramatycznym. Punkt widzenia był dany dla niego przez małą grupę postaci głównych, a na lud miejsca nie było, chyba jako na falujące tło albo na przemijające widowisko uliczne. Przywódcy buntowników w »Henryku VI«, Jana Cade, nie widzimy w domu. A gdy chodzi o wyrażenie uczuć ogólnoludzkich, kasta i stanowisko społeczne za nic się nie liczą: Makduff w »Makbecie« jest magnatem, ale gdy mu zabijają dzieci, przemawia powszechnym głosem ludzkości.

Tem niemniej uporczywie utrzymuje się wrażenie, że tutaj właśnie, i tu jedynie, Szekspir okazuje się poniekąd stronniczym. Było rzeczą dość naturalną, że jego opinie polityczne nabrały zabarwienia od tego dworskiego towarzystwa, w którym się obracał, a które polityką zajmowało się z urzędu. Z drugiej strony także jego własny zawód na zmianę jego sympatji wpłynąć nie mógł. Któż miał lepiej znać słabości i próżność ludu niż reżyser teatralny? Kwestja nie ma istotnie wielkiego znaczenia politycznego: politycznej stronie dramatów szekspirowskich nigdy nic nie zarzucano, aż Ameryka zaczęła interpretować historję człowieczeństwa w świetle swej własnej świadomości demokracji-republikańskiej.

*Sir Walter Raleigh.*

Shakespeare, 1907;  
przeł. R. Dyboski.

---

Najciekawszą stroną całej sztuki jest sposób przedstawienia ludu przez poetę. On, co już nakreślił obraz buntu Cade'a w »Henryku VI«, co wymyślił i ukazał postacie indywidualne, takie jak policjanci Dogberry i Verges w komedji »Wiele hałasu o nic«, tkacz Denko w »Śnie Nocy Letniej«, Nym i Pistol w kompanji falstaffowej, — teraz daje nam widowisko tłumy w charakterze sędziego. U Plutarcha prócz kilku przygodnych wyrazów, niema niczego, co mogłoby poddać to pojęcie tłumy, które nam Szekspir tu przedstawia — niezmierną jego zmienność, naiwność jego spostrzeżeń i zupełną niezdolność oparcia się sile jakiegokolwiek argumentu, byle mu był wyłożony jasno.

W scenie wstępnej lud ukazuje się w swym najpierwotniejszym nastroju — szuka zabawy: ale odrazu gdy trybunowie, Flawjusz i Massylusz, apelują do jego sumienia, przypominając mu Pompejusza, — tłum milczkiem rozchodzi się po domach. Znowuż, gdy usłyszeli Brutusa, chcą go zanieść do domu »z krzykiem i wiwatami«; ale ledwo usłyszeli z kolei Antonjusza, gotowi są poszarpać Brutusa na kawałki. Nie mogą

zrozumieć zasad oderwanych; kiedy Brutus do nich przemawia, nie poruszają ich jego apele do idei Rzymu, do patriotyzmu i honoru, lecz porusza ich głęboka cześć, jaką żywią dla jego charakteru; Antonjusz z drugiej strony, sprytnie pochlebiwszy ich wrogim przesądom, zaczyna przykuwać do siebie ich uwagę przez argumenty proste, które każdy człowiek może zrozumieć, potem wykazuje, jak dotknięte są ich interesy przez to, co się stało; następnie pobudza ciekawość i oczekiwanie przez przygodną wzmiankę o testamentie Cezara; a wreszcie, gdy już ma ich namiętności zupełnie pod swoją władzą, posuwa się dalej i rozpala je do najwyższego stopnia, przedstawiając ich oczom pokaleczone ciało Cezara i ten płaszcz, »który miał na sobie w dniu, gdy Nerwjów pobił«, — płaszcz teraz pokrwawiony i podarty od ciosów sztyletów z rąk sprzysiężonych. Jak Jago grał prawdziwie po mistrzowsku na zazdrości Otella, a Kasjusz na brutusowym pojęciu honoru, tak Antonjusz przez swą wymowę włada namiętnościami tłumu. Czyż możemy wątpić, że pełna życia mieszanina humoru, sympatji i wzgardy, która pierznika to przedstawienie rzeczy, była w znacznej mierze owocem cierpień zadanych naturze wrażliwej przez niesprawiedliwe sądy świata?

A History of English Poetry, 1903;  
przetł. R. Dyboski.

W. J. Courthope.

Sprzysiężeni sądzą, że pozbywając się osoby, potrafią zniszczyć ponadosobową potęgę Cezara, to, co z niego już w świat wypromieniowało. To jest ich złudzenie, dzięki któremu giną. Ogarnięci są, jak świat cały, przerastającą wszystko atmosferą wielkości Cezara. Jako Rzymianie i mężczyźni czują się w prawie złamać tę przemoc, która hańbi ich godność, skoro złamać ją mogą; a muszą uważać ją za łamliwą, kiedy widzą więdnące ciało Cezara, dręczone padaczką, głuchotą, drażliwe i chwiejne. Zapominają jednak, że prawdziwa potęga Cezara wyszła już z niego i weszła w świat cały. Ich tragizm wynika z tej właśnie omyłki, a wartość ich i wartość ich czynu tkwi nie w odzyskanej »wolności« ludu, lecz w uratowanej godności ich dusz. Monarchista, nieskłonny apoteozować »mordu tyrana«, Szekspir przeczuł jednak w Brutusie, politycznym głupcu, prawnikowską godność ludzką. Istotą tragedji jest zatem los Brutusa, a nie postać Cezara. Ale Cezar jest tu ucieleśnieniem losu Brutusa. Wielkość Cezara jest nieodłącznym korelatem wzniosłości Brutusa. U Szekspira jest to wzniosłość złudzenia i pokuty. Przepastna melancholja okrutnego »Nadaremno« i głośniejsza od niej godność wzniosłego »A jednak«. Że Cezar po swej śmierci włada potężniej i jaśniej, niż przedtem, oczyszczony z błędów i cherlactwa ciała, cały w sławie i glorii światowej, to jest dopiero straszliwe brzemie Brutusa, powolne poznanie własnej złudy, dla bezinteresownego kochanka ojczyzny cięższe, niżeli decyzja mordu. Takiego złudzenia nie może przeżyć człowiek szlachetny. Nie z poczucia tedy winy, nie z żalu, że zbrodnia na nic się nie przydała, ale z poczucia godności zabija się Brutus, ponieważ to, w co wierzył i w imię czego działał, odsłoniło mu się, jako beznadziejna omyłka. Ale rozpoznanie to nie poniża tego, kto zachowuje godność i umie za to płacić swą zagubą. Tak odczuwał Szekspir Brutusa. Brutus przeciw Cezarowi, to nie jest republika przeciw monarchji, to jest godność przeciw wielkości, dusza przeciwko światu, kosmiczny sens w formach dramatu rzymskiego.

Caesar. Geschichte seines Ruhms. 1924.

Friedrich Gundolf.

Pierwszą przypuszczalną datą wśród tragedii rzymskich Szekspira (jeśli przyjąć zewnętrzne świadectwa stylu jako rozstrzygające), jest nietylko wielką we wszystkich szczegółach ponad wszelkie porównanie z najbardziej triumfalnymi dziełami innych ludzi: stawia nam ponadto przed oczy tego jednego człowieka z pośród twórców szekspirowskich, który stoi wysoko nad wszystkimi swymi towarzyszami przez wzniosłą prostotę bohaterstwa wrodzonego i nieuniknionego. Nie średniowieczny to rycerz lub król, jak amerykańscy pomniejszyciele Szekspira, niedorzecznie zarzucający mu tak zwany feudalizm, kazaliby przypuszczać tym, których mamia. Nie! tym bohaterem jest republikanin i zabójca tyra. Nieskalana, idealna figura Marka Brutusa, jak ją nakreślił William Szekspir, jaśnieje po wszystkie czasy jako promienne i górne odparcie mniemania skądinąd niewątpliwie rozsądnego i nawet przekonującego: mniemania mianowicie, że doskonałe bohaterstwo doskonałej natury ludzkiej musi koniecznie być pozbawione uroku, nawet odpychające dla instynktownego zmysłu i zrozumienia przeciętnego i poziomego człowieczeństwa. Żadnemu mniejszemu od Szekspira poecie nigdy się nie udało — to znaczy, że żadnemu innemu poecie nigdy się nie uda! — uczynić bohatera bez skazy, zarazem prawdopodobnym dla wiary ludzkiej i godnym miłości przez ludzką słabość. Ale pełna zadumy rzewność szekspirowskiego Brutusa jest równie oczywistą i charakterystyczną jak jego heroiczna cierpliwość w udręczeniach i jego szlachetna zdolność do gniewu. A Kasjusz — nie taki nieskażony jak tamten — jednak z natury swej jest tak godny stać obok niego i uwydatniać jego przymioty, że musimy wybaczyć wiele niedostatków i grzechów temu późniejszemu poecie, co u szczycie swej chwały (mniejszej od chwały Szekspira) i swych triumfów (mniejszych od triumfów jego) wyznał prawdziwie po męsku, iż wspomnienie tych bogom podobnych postaci rzymskich napełnia go trwogą przed majestatem Szekspira, dochodzącą do słusznej rozpacz.

Shakespeare, 1909.  
przet. R. Dębowski

A. C. Swinburne.

Szekspir zachowuje swój wielki styl także wtedy, gdy się przenosi z Londynu do Rzymu i gdy opuszcza swego kronikarza angielskiego, Holinsheda, by pójść za mistrzem Plutarchem. Jeżeli tu już nie ma podpowy w patriotyzmie, to ma ją w powadze, którą posiadały wielkie imiona starożytności, i która aurołą otaczała Korjolana, Brutusa, Cezara, Antonjusza, Kleopatę... Pierwsza jego troska, to znowu ta główna, by wskrzesić do nowego życia tych sławnych ludzi i te wielkie sprawy. Szanuje prawdę dziejową nietyle dla skrupułu ile dlatego, że nawet przedstawić sobie nie może, by było potrzebnem zadawać jej gwałt celem stworzenia dramatu. Nie troszczy się zresztą bynajmniej o ścisłość w szczegółach obyczajowych i w kostjumie. Obojętny pozostaje wobec tego realizmu historycznego, któremu na imię koloryt lokalny, za to udaje mu się tchnąć w obraz przeszłości taką prawdę ludzką, takie namiętnienie życia, że jego twórczość poetycka stała się prawdziwym uzupełnieniem odtwórczej pracy uczonego. Uczonemu pozostawia poeta troskę o rejestrowanie tego, czem ludzie przeszłości różnili się od ludzi terażniejszości, sam zaś silnie zarysowuje te cechy, które im i nam są wspólne, i w ten sposób rzuca pomost poprzez dwadzieścia wieków. Dramat historyczny dochodzi do swego zenitu artystycznego w takiej scenie szekspirowskiej jak ta, w której lud rzymski najpierw oklaskuje Brutusa, zabójcę Cezara, a zaraz potem tak ulega wymowie Antonjusza, pełnej wzruszenia i podstępu razem, że wybuchają nad ciałem tyra. I wznosi okrzyki śmiertelnej nienawiści przeciwko spiskowym.

Histoire de la littérature anglaise 1924.  
przet. R. Dębowski.

E. Legouis - L. Cazamian.



OCTAVIUS CEZAR — KAZIM, KNOBELSDORF.



AEMILIUS LEPIDUS — WŁAD. KRASNOWIĘCKI.



Rzymskie dramaty Szekspira w wyższym jeszcze stopniu, niż inne jego (szukaj) sztuki historyczne, wydane zostały w Niemczech (a także gdzieindegdzie) na łup historyzującej realizacji. Wykształcenie humanistyczne tak rozjaśniło czasy przedchrześcijańskie, na Rzym i Italię rzuciło tak jasną skrą syp historycznej uczoności, że Forum i Kapitol, Cezara i Brutusa sądzi się jeszcze tylko miarą ich historycznej prawdy, banalnego podobieństwa do faktycznym stanem przeszłości. Miasto, ludzi i krajobraz italskiego antyku odarto z ich tajemnicy, i pierwszy lepszy nauczyciel łaciny protestowałby przeciw przedstawieniu, któreby chciało kostium i ugrupowanie rzymskich senatorów ustalić w sprzeczności z podręcznikami historii.

To niebezpieczeństwo groziło w Niemczech w stopniu mniejszym angielskim historjom Szekspira, ponieważ realjów angielskich w tym stopniu nie znano. Stąd można było, nie dźwigając ciężaru erudycji, przebieg polityczny przedstawić jako symbol wszechludzki i wydzwignąć ideę królewską czy ludową z jej materialnej ciasnoty. Ale także »Korjolan« i »Juljusza Cezara trzeba podawać niehistorycznie, bo Szekspir stworzył ich niehistorycznie. Element historyczny, jako przebieg dziejowy, jest dla niego rzeczą nieistotną. Istotnym jest dla niego element historyczny, jako dźwignia człowieczeństwa. Tylko, że pierwiastek duchowy trzeba tu podać nietylko jako stosunek ludzi do ich wnętrza, lecz także jako stosunek ludzi do państwa i społeczności. Ale właśnie to jest twórczem w tych tragediach, że ów spłot między bohaterami a masą i ludem podają bez obciążenia szczegółami historycznymi. Szekspir rzuca w akcję historyczne imiona i fakta, i rozpała w nich natychmiast ich przeznaczenie duchowe. Jest to triumf odwagi artystycznej, wspomnieć kilku zgłoskami podziały świata i wojnę djadochów, i od faktów zewnętrznych sterować zaraz we wnętrze człowieka. Hebbel z demoniczną fantazją rozumu umiał losy jednostek wszczepiać w związki dziejów kultury, Szekspir ma te związki bez osobliwego wysiłku, ponieważ dźwierz centrum swych bohaterów.

Cezara i Brutusa pokazać jako ludzi, którzy najpierw istnieją tylko dzięki swemu stosunkowi do państwa, ale im bardziej ukazują się jako przedstawiciele idei (Cezar monarchistycznej, Brutus republikańskiej), tem głębiej cofają się w swe wnętrza, w sam rdzeń swojego ducha — oto jest ta krzywizna, którą wydobyc musi nowa realizacja sceniczna

»Aktuelle Dramaturgie«, 1912.

*Herbert Ihering.*

Od studjów Machiavellego nad Liwuszem ludzie Odrodzenia coraz bardziej przywykli byli rozpatrywać dzieje starożytne z punktu widzenia tych nauk, jakie one mogą dać terażniejszości. Szekspir, co właśnie ukończył był najpatryjotyczniejszy ze swych dramatów z historii angielskiej («Henryka V»), także z tego punktu widzenia spojrzął na historję Cezara: umocniła go ona w przekonaniu, że każdy naród musi uważać za szczęście dla siebie, gdy nim rzadzi pełny siły i świadomy celu władca, — i że idealistyczni marzyciele, snujący rojenia o równości republikańskiej, nie liczą się z ludem takim, jakim jest rzeczywistość. Brutus, właściwa główna postać dramatu, jest przedstawiony wiernie według wzmianek u Plutarcha, jako jedyny ze sprzysiężonych, który popełnia swój czyn z pobudek czysto idealnych, ale ze swemi szlachetnymi zamiarami musi ulec katastrofie w twardym rzeczywistym świecie. Taksamo, jak kilka lat przedtem »Ryszardzie II«, (który odbijał tak dziwnie od pogodnego na ogół charakteru twórczości Szekspira w owym okresie), tak i tutaj przedstawiona jest tragiczna zguba człowieka niedoświadczonego życiowo. Brutus chce obalić samowładcę,

ale brak mu na to chłodnego, rozumnego wyrachowania, które posiadał Henryk IV, powstając przeciw tyranji Ryszarda III: to też Brutusa do upadku doprowadza Antonjusz, lepiej uzbrojony do walki o byt. Szekspir zgodnie z Plutarchem podnosi dwa wielkie błędy polityczne Brutusa: że pozostawił przy życiu Antonjusza, i że mu ponadto jeszcze pozwolił przemawiać publicznie nad zwłokami Cezara. Zgodnie też z Plutarchem akcentuje Szekspir kontrast między Brutusem a Kasjuszem, który na czystego i surowego Brutusa spogląda ze złością i miłością, jako na wyższego od siebie i podporządkowuje mu się, chociaż przeważa nad nim rozumem praktycznym i jako doświadczony wojownik mniej jest wybredny w środkach. Najdokładniej trzyma się Szekspir Plutarcha — nawet dosłownie — w scenie, gdzie występuje małżonka Brutusa, Porcja (akt II, sc. 1). Atoli przeniknął pełnią swej poezji opowieść takiego mistrza sztuki narratorskiej, jakim był Plutarch, — tak samo jak przeniknął nią był dawniej, w dramatach z historii angielskiej, nieudolne opowiadania kronikarza Holinsheda.

Geschichte des neueren Dramas, 1916.  
przeł. R. Dyboski.

Wilhelm Creizenach.

To co nazywamy »sceną« według francuskich pojęć (Sardou) jest owocem dokładnie przemyślanej strategii i wyrafinowanej taktyki. My, współcześni pisarze dramatyczni, musimy posługiwać się przygotowaniami, zapowiadaniem, wzmianką, oplątywaniem tajemnicy, cofaniem się, kołowaniem, zakładaniem min i kontrmin, paralelizmami (w tem moja siła). Szekspir wchodzi jakby nigdy nic i mówi o wszystkim, co wie już w pierwszym akcie. W komedjach jego omawia się plany, knuje intrygi; na samym początku ich opowiada się, że chce się wyplatać figla, zagrać komedję w komedji i odśpiewać wszystkie karty. Szekspir nie troszczy się zupełnie o to, co nazywamy architekturą lub rozbudowaniem sztuki, opowiada historję w »oratio recta« i na tem koniec. Ten brak sztuczności w sztuce, tak bardzo gniewał Woltera; ale dobrze jest w czasach panowania sztuczności w dramacie szukać odświeżenia w naturze. A Szekspir jest — jak natura. Nagi, jak dziecko, pokazuje on bez obłotek to wszystko, co przesłonięte mogłoby wywołać zgorznienie, a chociaż niedbale komponuje, kompozycje jego zawsze drgają nigdy nie słabnącem napięciem i głęboką formą koncepcji. Szekspir nie zabiera się nigdy bez wewnętrznej potrzeby do pracy, nie pisze, aby tylko pisać, nie należy do tych poetów, którzy zawsze orać muszą, bo posiadają sztukę pisania o niczem; albo piszą, aby przypadobać się komuś, albo tylko dlatego, aby pokazać, że pisanie nie jest sztuką. Szekspir jest zawsze pełen patosu; nienawidzi i kocha, buntuje się przeciw losowi, poddaje się i zrywa znowu do walki. Jakkolwiek bądź się zachowuje, naczelnym przedmiotem jego zainteresowań jest — tworzenie i malowanie ludzi. A czyni to zawsze z góry, wszyscy są w jego oczach równi, chociaż nie można go nazwać dlatego przyjacielem tłumu; nie może nim przeciw być; tak jak w »Korjolanie« i w »Cezarze« szydzi z zuchwałych, nieuzasadnionych żądań mołochu, podobnie we wszystkich prawie swoich dramatach historycznych kpi z boskiego pochodzenia królów i królowych.

»Dramaturgie«, 1911.

August Strindberg.

R. DYBOSKI.

## Temat „Juljusza Cezara“ w ujęciu faszystowskiem.

Wznowienie wielkiej tragedji rzymskiej Szekspira na scenie krakowskiej da nam, obywatelom demokratycznej Rzeczypospolitej Polskiej, sposobność do zastanowienia się nad aktualnością tego potężnego dramatu politycznego w dobie dzisiejszej, gdy rozczarowanie po demokratycznych uniesieniach wieku XIX przenika coraz szersze kręgi myślącego społeczeństwa europejskiego. We Włoszech, przeżywających wielki eksperyment historyczny faszyzmu, aktualność „Juljusza Cezara“ — dramatu z własnych dziejów ojczystych! — musi być po stokroć silniejszą. Tam też znalazła ona niedawno wyraz w nowym samodzielnym ujęciu literackim rzymskiego tematu Szekspira.

Śmiałkiem, co się odważył napisać jeszcze jeden dramat o śmierci Juljusza Cezara, jest signor Rattii. 1)

Niewielkim on dotychczas w historii literatury dramatycznej włoskiej zapisał się dorobkiem, gdyż, jak sam wyznaje, tworzy powoli. W przeciągu lat piętnastu wystąpił z trzema zaledwie dramata. Już pierwszy pośród nich, taksamo jak obecny o temacie Cezara, był zabarwiony aktualnością polityczną. Pisany na pięćdziesięciolecie wyzwolenia Włoch (1911) dramat ten p. t. *Il Solco Quadrato* („Czworoboczna bruzda“), przenosi nas w zaranie dziejów rzymskich: ma bowiem za przedmiot podanie o Romulusie i Remusie. Pod względem ideowym dzieło to zajmuje się zagadnieniem, stojącym u samego początku państwowości: kwestją antagonizmu pomiędzy swobodą jednostki a ładem społecznym. Te dwa pierwiastki uosobione są w dwóch legendarnych braciach: ulega utopijny anarchista, indywidualistyczny doktryner Remus, a triumfuje wcielona w Romulusie zasada konstruktywnych norm społecznych i organizacji prawno-politycznej.

Antagonizm dwóch zasadniczych pierwiastków natury ludzkiej zobrażował autor w drugim swym dramacie, obierając tym razem biblijny temat *Judasza*, który tak często pociągał nowoczesnych pisarzy. Judasz tu reprezentuje analizującą myśl krytyczną, a jego boski Mistrz — twórczy wzłot ducha w mistycznym uniesieniu religijnym.

Trzecie wreszcie ogniwo w tej „trylogji antagonizmów“, jak obecnie nazwano dzieła Rattiego, stanowi nowy dramat o upadku Cezara. Dramat nosi imię tego, który i u Szekspira jest właściwym bohaterem tragicznym: *Brutusa*. Kontrast, który tu z kolei Rattii przedstawił, to kontrast pomiędzy słowem a czynem. Czyn uosabia Cezar, wódz i władca, który ująwszy naród w żelazne kluby karności, urzeczywistnia wielką myśl państwową. Brutus, stojący na biegunie przeciwnym, to, jak u Szekspira, ideolog i orator, upojony swym darem

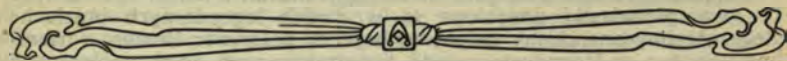
1) Nie mając pod ręką źródeł włoskich, czerpię wiadomości o nim i jego dziełach z obszernego sprawozdania o jego „Brutusie“ w londyńskim tygodniku *The Observer* z dnia 8 marca 1925.

słowa i temi wzniosłemi, ale abstrakcyjnymi dogmatami wolnościowemi, które weń wpoił jego grecki nauczyciel, filozof Strato. W imię tych teoryj spiskuje przeciw tyranowi i zabija tego, o którym w ostatniej chwili się dowiaduje, że był jego ojcem.

Jak u Szekspira, nemesis ściga idealistę, niezadowolonego do tych bezwzględnych czynów, jakich wytworzona przez rewolucję sytuacja polityczna od niego wymaga Brutus Ratti'ego ucieka do Grecji, szukając ukojenia dla swego udreżonego ducha wśród filozofów Akademii ateńskiej. Ale z tego środowiska właśnie podnosi się głos, wypominający mu jego błąd: filozof Krattypus wskazuje mu poniżenie i niewolę własnej ojczyzny, Grecji, jako odstraszący przykład na to, do czego prowadzą idealistyczne doktryny. »Do czegoż«, woła, »dowodło nas, Greków, poszanowanie tradycji, umiowanie wolności dyskusji, i bałwochwalstwo tego słowa, w imię którego ty, Brutusie, zabiłeś Cezara? — Do załogi rzymskiej na Akropolu!«

Zrozpaczony Brutus w dramacie włoskim ginie, jak w angielskim, śmiercią samobójczą w przegranej bitwie pod Filippi — ginie złamany przeświadczeniem, że źle się przysłużył ojczyźnie przez zabicie dyktatora. Rzym będzie nieśmiertelnym, ale Rzym Cezara, nie Rzym Brutusa!

Tendencja polityczna utworu jest aż nadto widoczna. Podkreśla ją jeszcze dedykacja: »Cesarowi, co powróci«. Dla uwydatnienia tej tendencji w jej czystej postaci autor posłużył się jeszcze i tym środkiem, że dał swemu dramatowi treść wyłącznie polityczną i zupełnie wykluczył z akcji miłość i kobietę, taksamo jak Mussolini nie powołał matki swych dzieci z północnych Włoch do swego boku, gdy owiłdął Rzymem. Signore Ratti tłumaczył się podobno, że w akcji, którą przedstawił, »sam Bóg nie wyznaczył roli kobietom«, a on, autor, »nie chce się oddalać od prawdy historycznej dla efektów teatralnych«. Surowszy jest w tym względzie od Szekspira: ten wszakże szlachetnej małżonce Brutusa, Porcji, jednak dał w dramacie miejsce choć nie rozległe, ale dostojne i pełne bohaterkiej godności. Ratti poszedł za przykładem swego rodaka Alfieriego, którego dramat *Bruto Secondo* również nie zawiera ról kobiecych, a którego koturnowy klasyczny styl widocznie przyświecał dramaturgowi-faszycie, jako wzór dla całego jego dzieła.



## Kronika.

### »Juljusz Cezar« w Krakowie.

»Juljusz Cezar« jest tem z wielkich dzieł Szekspira, które najpóźniej weszło na repertuar teatrów polskich i najrzadziej się też w nich pojawiało. Gdy »Hamleta«, »Makbeta« i inne tragedje znano u nas ze sceny jeszcze w XVIII w., »Cezar« wystawiony był po raz pierwszy dopiero w drugiej połowie XIX. w. i grany dotąd wogóle tylko w dwóch miastach, we Lwowie i Warszawie. W Krakowie ukaże się dopiero teraz po raz pierwszy.

Teatr lwowski był pierwszym, który pokusił się o wykonanie tej tragedji, obfitującej w liczne i różnego rodzaju trudności. Było to 27 stycznia

1865 r. Przedstawienie, przygotowane źle i bez koniecznej okazałości wystawy, przeszło zupełnie bez powodzenia. Za dyrekcji Ludwika Hellera, w nowym teatrze lwowskim, odbyło się drugie polskie przedstawienie »Cezara« w reżyserji Wostrowskiego, z Chmielińskim jako Brutusem, Adwentowiczem jako Antonjuszem. Wszystkie te reprezentacje zaćmiło jednak przedstawienie Teatru Polskiego w Warszawie, pod dyrekcją A. Szyfmana, które odbyło się dnia 9 stycznia 1914 r., w reżyserji A. Zelwerowicza, ze wspaniałą wystawą W. Drabika i w obsadzie ról głównych: Cezar — K. Junosza, Brutus — J. Węgrzyn, Antonjusz — J. Leszczyński.

Krakowskie przedstawienie tej tragedji będzie więc dopiero czwartem w Polsce. Z istniejących kilku przekładów wybrano A. Pajgerta, jako najlepiej nadający się dla celów scenicznych. Tekst, przejrany i poprawiony pod względem językowym i prozodycznym, ujmuje krakowski układ w 13 obrazów, przyczem część pierwsza, dziejąca się w Rzymie, jest skrócona bardzo nieznacznie, podczas gdy istotne skreślenia zastosowano w drugiej części, zwłaszcza w akcie piątym, w którym słabnie energia dramatyczna poety. Z 2184 wierszy oryginału pozostało w tym układzie 2105. Do przedstawienia sprawiono ośm nowych dekoracyj, wedle projektu art. malarza F. Krassowskiego, z obfitem uwzględnieniem elementu plastycznego, oraz nowe kostjумы i uzbrojenia ze światowej firmy, L. Verch w Berlinie i nowe efekty świetlne V. Hagedorna z Berlina. Układ sceniczny i cały plan inscenizacyjny jest utworem reżysera tragedji, T. Trzcńskiego.

**Występy Ludwika Solskiego.** Niebawem rozpoczną się w teatrze krakowskim, złączonym tyłu węzłami z osobą dawnego swego dyrektora, występy gościnne Ludwika Solskiego, którego publiczność nasza będzie miała znowu po wielu latach sposobność podziwiać w szeregu jego najdoskonalszych kreacyj. Solski ukaże się najpierw w cyklu *Fredry*, którego jest mistrzowskim odtwórcą, poczynając rolą Łatki w *Dożywociu*; poczem przypomni swego Horsztyńskiego, Wielkiego Fryderyka, oraz jedną ze świątecznych kreacyj szekspirowskich.

**»Św. Joanna« Bern. Shaw'a w Krakowie.** Zapowiedziana w bieżącym sezonie reprezentacja *»Św. Joanny«* Shaw'a nie doszła do skutku na skutek zarządzeń miejscowej cenzury, która w sztuce tej, granej dotychczas na obu półkulach, a także w Warszawie, bez żadnych, poza reżyserскими, określeń, dopatrzyła się tyłu ustępów, zagrażających porządkowi i łaadowi publicznemu, że gdybyśmy uwzględnić chcieli życzenia cenzury krakowskiej i odegrali utwór Shaw'a z opuszczeniem inkryminowanych ustępów, zaprezentowalibyśmy naszej publiczności twór, niepodobny zgoła do swego oryginału, gdyż ideowa jego strona uległa w tej redukcji gruntownemu, a często naiwnemu wypaczeniu. Ponieważ zdarzenie to nie jest odosobnionem, a praktyki podobne, stosowane wobec teatru im. Słowackiego nadal, zagrażać mogą jednolitości naszego planu repertuarowego, dyrekcja teatru krakowskiego poczyni wobec właściwych instancji szczegó-

łowe przedstawienia, które mają na celu uchylenie powyższego zakazu oraz ujednostajnienie na przyszłość zarządzeń władz cenzuralnych stołecznej i miejscowej, których rozbieżność wobec tego samego dzieła sztuki, i to dzieła o rozgłosie wszechświatowym, budzić musi w opinii publicznej refleksje, nie leżące zgoła w interesie powagi władzy.

W związku z tą sprawą otrzymujemy od prof. R. Dyboskiego pismo następującej treści:

Wielce Szanowny Panie Dyrektorze!

Z nader niemiłym zdziwieniem dowiedziałem się, że władze cenzuralne krakowskie robią trudności w sprawie wystawienia dramatu Bernarda Shaw'a o świętej Joannie d'Arc. Dramat ten, pełny pietyzmu dla przedmiotu, pełny szczerego uwielbienia dla bohaterkiej postaci Dziewicy, i ponadto jeszcze pełny szczególnie głębokiego zrozumienia dla średniowiecznego katolicyzmu, obiegi już w triumfie wszystkie znakomitsze sceny europejskie, i zarówno w krajach protestanckich jak w katolickich, grany wszędzie bez skreśleń cenzuralnych, spotkał się z ogólnym uznaniem. U nas, w Warszawie, także nikogo nie zgorszył, a wszystkich zachwycił. Jeżeliby władze cenzuralne krakowskie chciały być gorliwsze od warszawskich, skompromitowałyby przez to Kraków jako miasto kulturalne, stawiając go na równi z jedyną stolicą, w której cenzura wystąpiła przeciwko dramatowi Shaw'a, t. j. z bolszewicką Moskwą!

Podobno jedno z zastrzeżeń władz krakowskich dotyczy roli tego angielskiego żołnierza, który Joannie, idącej na śmierć, podał krzyżyk zrobiony z patyków, i za to potem ma raz do roku dzień urlopu z piekła. Na podstawie gruntownego przestudjowania zarówno oryginalnego tekstu, jak obszernej przedmowy autora, pozwalam sobie jako fachowiec w rzeczach literatury angielskiej wyrazić opinię, że groteskowy ten epizod w epilogu sztuki, tak samo jak cały epilog, organicznie się łączy z ideą przewodnią utworu i znamenicie się przyczynia do jej uwypuklenia. Bez szkody dla artystycznego wyrazu myśli autora epizod ten, tak samo jak inne ustępy fantastycznego epilogu, opuszczony być nie może, a należycie powiązany z całością dzieła, nikogo zgorszyć nie powinien, kto choć trochę rozumie ten utwór.

Zdanie tu wypowiedziane uzasadniam w mojem studjum o »św. Joannie«, wygłoszonem w tych dniach dwukrotnie publicznie w Krakowie w formie odczytu i przeznaczonem do druku w warszawskim miesięczniku »Nasze Drogi« w kwietniu b. r. Gdy tylko studjum ukaże się w druku, chętnie Panu będę służył jego tekstem z prośbą o zużytkowanie go w »Listach z Teatru«, czy gdziekolwiek Pan uzna za stosowne, celem poparcia Pańskich dążeń do wystawienia znakomitego dzieła Shaw'a bez żadnych skreśleń cenzuralnych.

Z dążeniami temi najzupełniej się solidaryzuję i już obecnie proszę, by Pan z powyższego mojego listu jako oświadczenia w tym względzie zrobił

użytek, o ile Pan to uzna za potrzebne, i to w każdej formie, jaką Pan uzna za właściwą.

Łączę przy sposobności wyrazy niezmiernego uznania dla Pańskiej wysoce kulturalnej działalności w naszym mieście, oraz najgłębszego, osobistego szacunku.

Szczerze oddany

*Roman Dyboski.*

**Siostry» Adama Grzymały-Siedleckiego.** Taki tytuł nosi nowa sztuka, którą znakomity autor złożył onegdaj dyrekcji teatru im. Słowackiego. Niespodzianką dla licznych wielbicieli wybitnego pisarza będzie wiadomość, że autor, który dał dotychczas świetne próby swego scenicznego talentu w zakresie komedji i krotchwili, stworzył tym razem dramat psychologiczny, oparty na niezmiernie ciekawym, nowym i głębokim tragicznym konflikcie moralnym. »Siostry» Siedleckiego, które są nowym dowodem wielostronności tego bujnego talentu, wejda na repertuar, jako jedna z pierwszych nowości przyszłego sezonu.

**Kurtyna Siemiradzkiego.** W ubiegłym miesiącu z inicjatywy wiceprezydenta Rollego odbyła się w teatrze miejskim ankieta, w sprawie ochrony przed zniszczeniem kurtyny Siemiradzkiego, ofiarowanej przez mistrza w 1894 gminie m. Krakowa z przeznaczeniem do nowego wówczas teatru miejskiego.

W ankiecie wzięli udział: rektor Gałęzowski, prof. Jarocki, dyr. Kopera, art. Makarewicz, radca Muczkowski, prof. Mycielski, konserwator Szydłowski, prof. Zarzycki, dyr. Tor, dyr. Trzciański i kierownik budownictwa miejskiego,

Po obejrzeniu kurtyny członkowie wypowiedzieli się zasadniczo za pozostawieniem kurtyny w teatrze zgodnie z intencją mistrza i celem, jakiemu kurtyna ma służyć.

Na propozycję wicepr. Rollego dokonano wyboru ścisłego Komitetu, złożonego z pp.: Gałęzowskiego, Kopery, Makarewicza, Szydłowskiego i Zarzyckiego. Zadaniem tego komitetu będzie zbadać szczegółowo stan kurtyny i obmyśleć, co należy uczynić, by zabezpieczyć ją trwale od dalszego zniszczenia.

Gdyby ze względów czysto technicznych nie dało się w żaden sposób należycie zabezpieczyć arcydzieła Siemiradzkiego przed dalszym zniszczeniem, wówczas, zdaniem członków ankiety, należałoby kurtynę z teatru usunąć i umieścić ją w specjalnie na ten cel przewidzianym miejscu, w planach nowego gmachu Muzeum Narodowego.

**Rocznik Teatru krakowskiego,** którego ukazanie się zapowiedzieliśmy w jednym z poprzednich zeszytów, odłożony został na termin nieco późniejszy, a to z tej przyczyny, że z końcem bieżącego sezonu ubiega dziesięć lat

prowadzenia teatru w zarządzie gminy. W ten sposób rocznik obejmie całe dziesięciolecie w okresie umiastowienia i stanie się monografią przygotowawczą do historii teatru w Krakowie, której napisanie jest pięknym postulatem naszej teatrologji.

**Listy z teatru.** Mielibyśmy znów do zanotowania szereg niezwykle pochlebnych, nieraz wręcz entuzjastycznych głosów, któremi powitała fachowa prasa teatralna oraz codzienna warszawska ostatnie zeszyty naszego pisma. Z opinij tych, które utrwala ją nas w pełnieniu powziętego programu oraz zobowiązują na przyszłość, godnym nadewszystko powtórzenia wydaje nam się głos wybitnego krytyka i publicysty, Witolda Noskowskiego, który dłuższy artykuł, poświęcony VI-emu zeszytowi »Listów«, kończy znamiennej uwagą: »Żadne miasto w Polsce nie ma teatru o tak wysokim i tak twórczym repertuarze, jak teatr im. Słowackiego w Krakowie. Nigdzie niema również »Listów z teatru«, t. j. nigdzie nie przygotowuje się publiczności w ten sposób do słuchania sztuk, nigdzie się jej nie przyciąga w tak rozumny sposób: przez pouczenie. Może w tem kryje się część sekretu, że taki repertuar wogóle jest możliwy? Jest to w każdym razie zdarzenie niemniej ciekawe, niż to, że gdzieś tam *znaleziono nagą kobietę*«. — Zeszyt 1, 2 i 4 »Listów z teatru« jest wyczerpany. Obecny, szósty, ukazuje się w podwójnej objętości i poświęcony jest w całości reprezentacji »Juljusza Cezara«. Zwycząjem naszym, praktykowanym w podobnych wypadkach, ma on również charakter dyskusyjny. Bogaty spłot zagadnień, zarówno historyczno-literackich, jak estetycznych i inscenizacyjnych, oświetla się tu z różnych, nieraz wręcz odmiennych stanowisk, ukazując problematykę, związaną z arcydziełem Szekspira, także w punktach, które pozostają nadal kwestją otwartą.



---

Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI**. Redaktor: **TADEUSZ ŚWIĄTEK**  
**Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.**



Wydawnictwo  
Książki  
Warszawa





P.  
337