

CENA 50 GR.

ROK II. NR. 30 (43)

WARSZAWA

SOBOTA

28-VII-1934 R.

czas 12442/2/30

PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

Z O F J A
NAŁKOWSKA

DROGA MORZEM

T R E Ś Ć:

WŁADYSŁAW POBÓG-
MALINOWSKI
ZAPOMNIANI
J. E. SKIWSKI
O T Y P
WSPÓŁCZESNEJ
KULTURY
POLSKIEJ
TADEUSZ KUDLIŃSKI
TEATRY PARYSKIE
PAWEŁ VALÉRY
W PRZEKŁADZIE
R. KOŁONIECKIEGO
PIEŚŃ KOLUMN
ZOFJA NAŁKOWSKA
DROGA MORZEM
LEON POMIROWSKI
K R Z Y Ż E
Z PAPIERU
TADEUSZ MAKAREWICZ
TRZECIA PŁEĆ
KONRAD WINKLER
Z WYSTAW
WARSZAWSKICH
W A K A D E M J I
MUZEUM RZEMIOŚ
I SZTUKI STOSOWANEJ
I W TOW. ZACHĘTY
S Z T U K
PIĘKNYCH
RECENZJE
SPRAWOZDANIA
NOTATKI KRONIKA

Mieliśmy wyjechać nocą. Statek wydawał w ciemności straszliwe głosy trąb, dzwonów, zgrzytań i ludzkich nawoływań. Przez cały dzień poprzedni padał deszcz i teraz nocą ładowano pospiesznie paki z jajami i wysmukłe beczulki z masłem, w czym dopomagał spokojny, wspaniale zrównoważony, żełazny organizm żórawia. Przerwany sen, czujny nastawieniem na start w tę pierwszą parodniową podróż morską, trwał jednak do rana. Wysokie słońce widziało nas jeszcze na miejscu, w Gdyni.

I oto nagle, o niezauważonej chwili, w ciszy i światłości, nie uprzedzając o niczem nikogo, z maksymalną, można powiedzieć dyskrecją, Lech — nieduży statek handlowy, nowiutki i czysty — odbił od lądu.

Za okrągłym okienkiem białej kajuty przesunęły się budynki portowe. Płyniemy bez wstrząśnień stalową, gładką wodą, jak we śnie, zaledwie wyczuwając delikatne drżenie statku. Powoli dalekie z obu stron ominęły nas nagle za dnia latarnie, strażujące u wejścia do portu gdyńskiego. Jesteśmy na morzu.

Panujący na lądzie stałym porządek światła tu okazuje swą złudność. Niczem się nie ufa. Prawo ciężenia niczego nie gwarantuje. Każda rzecz na pokładzie, w kajutach i w jadalni, zawieszona jest śrubom, linom i hakom. Każde drzwi mają hak i pierścien do przytwierdzenia ich, gdy są otwarte. Półeczka na karafkę i szklanki, jest podwójna, blat górnym ma trzy otwory, którymi trzyma je zbliżona, jak w objęciu. Białe ściany kajuty mają pod swą lakierowaną, błyszczącą powłoką ukryty dźwięk, twardość i zimno stali. Okienka ciężkie o szybie grubej, jak tafla kryształu, przykręcone śrubami, z trudem dają się otworzyć i podważyć do góry aż do łańcucha, na którym wiszą potem twardo, jak przybite. W hallu stoi kanapka, jak pies uwiązana za nogę do haka w podłodze, krzesła są ciężkie, jak z ołowiu, łózka i stoły przymocowane do ścian i podłóg, szafy też. Wszystko solidne i nieporuszone, obliczone na wstrząsy i miotania burz.

Ale woda jest cicha. Różne znikome zjawiska, jak kołysanie się ręcznika na haku w zamkniętej, wolnej od przewiewu lazience, jak niespodziane i zaledwie wyczuwalne przemieszczanie się naszej osoby pośród najspokojniejszego powietrza i nieruchomych sprzętów, przelotna niepewność gestu i widzenia — to jest już aluzją do rzeczy mogących nastąpić. Przecież nie staje się nic.

Po drodze podpadały wszelkie brzegi. Została okrągła, płaska woda w słońcu, lekko wzniesiona u kranców — pośrodku „samotny okręt na rozłogu wód”, rzecz pamiętana z wszelkich książek i marzeń, zmniejszona rzeczywistością i wstrząsającą nią zarazem.

Pod wieczór morze stężało. Woda po zachodzie zrobiła się szklista i gęsta, przelewała ciężko, twarda i materjalna. Było popieliato i spokojnie na niebie i morzu. W tem ciemnym srebrecie całego widzianego świata pojawił się o jakimś czasie z lewej strony stwór purpurowy i dekoracyjny, nieruchomy okręt-latarnia, i światłem swem, zapalając się i gasnąc zdała od lądów, ostrzegając przed mielizną. Daleko migająca po stronie prawej i w głębi inna, mniej dziwna latarnia świadczyła, że tam jest wyspa Bornholm. Później było zupełnie ciemno. Ostatnim przedmiotem na krawędzi widzenia jest

czarny kontur tego z dwóch Anglików, który „lubi morze” i o każdej porze dnia żegluga przygląda mu się z jednakową uwagą, oparty o barjerę pomostu.

Nastaje drugi dzień tej wodnej podróży, pełnej wszystkich uroków. Rano za okienkiem biała mgła, nie widać nic. Po raz pierwszy odzywa się nad głową ponury głos syreny, chcący nastraszyć i zadziwić. Wjeżdżamy w kanał Kiloński. Jest wąski, jak rzeka Stoimy. Wyjaśnia się, Już widać świat. Przepływamy pod mostami, które wyglądają, jak skromne bramy tryumfalne z żelaza. Biegi przybliżają się jeszcze, są swojskie, powabne i zielone. Na nowo świeci słońce z niebieskiego, białoobłocznego nieba. Jasne są brzozy i młode gaje grabów i świerków, na łąkach stoją blisko nieruchome krowy. Jakiś kawałek brzegu wysuwa ku nam z pośród zieleni kępy fioletowe i złote janowca i trwałego lubinu.

Zbliża w tem wąskim korycie mijają nas łodzie, barki i statki. Jeden ma grecką banderę, inny duży, biały i ozdobny, jest svedzki i nazywa się Stalla Polare. Przepływają barjery pokładów oblepione są ludźmi. Wielu w przelocie przesyła nam znaki powitania.

Z paru innymi statkami czekamy przy niemieckim brzegu na otwarcie śluzy. Bliższe stojący, większy od nas statek, jakaś Luiza, o czarnym kadłubie, ma spód malowany czerwono i odbijając się tak w ciemnej, ruchomej wodzie, przypomina swą rozplyniętą na fali czerwienią karty pocztowe z Wenecji. Śluza poszła na prawo wraz z domkiem z popielatych desek, cicho i dyskretnie, jakby ta dziwna rzecz nie wymagała wyjaśnień i usprawiedliwienia. Natomiast słynne jakieś zrównanie poziomu wody odbyło się w sposób niedostrzegalny dla oka i wogóle nie dający się skonstatować.

Za śluzą rozlała się woda ogromna, cały bezmiar szklano zielony, na lewo objęty horyzontem dalekim, z innej jaśniejszej zieleni wybrzeża. Ale to wszystko, nawet po zniknięciu wszelkich brzegów, długo jeszcze było Elbą.

O południu, w gorącym słońcu, półnagie kobiety spoczywają wydłużone na leżakach, lub rozciągnięte na deskach pokładu, a potem mówią o sobie uważnie, która jak się opala i długo o tem myślą. Ale wieczory są zimne, po zachodzie słońca nastaje jakby inna pora roku. Na opalone ciała nakładać trzeba ciepłe płaszcze, a nawet futra.

Ciemność. Z pokładu zagląda się ze zdiwieniem pod uniesiony dach szklany, w głąb tego Lecha, kilkupiętrową otchłań jego żełaznego wnętrza. Rozmieszczone tam w głębi skupienia elektrycznej jasności rozświetlają fragmenty cienia, czarne, lśniące walce z żełaza, mknące transmisje, koła i tryby, opasane z góry na dół spiralą schodków żełaznych, po których przebiegają czarni ludzie. Dyskretnie dygoczące serce tego statku, wyczuwane jako drżenie pod deskami podłogi, pod trawą materaca i cienką ossaturą leżaków — tam w głębi wygląda, jak dwie zgięte w galopie nogi konia, uderzające rytmicznie tłoki maszyny. Obok przystanął marynarz, aby powiedzieć, że to żełazne głęboko, które wygląda jak podłoga, to jest wierzch kotła, a jaśniejsza ściana na wprost to zbiornik, automatycznie oliwiający maszynę i mogący starczyć na trzy lata.

Nazajutrz przed wieczorem zesłaliśmy do

tych głębin statku obejrzeć maszyny. Strojne schodki, żełazne pręty chodników przenikają głęboko w to zgrzane, dyszące, groźne, ciężko pracujące istnienie. Chodzą tłoki i dźwignie, obracają się koła, setki szczegółów, ruchów i procesów, składają się na fakt ten, że płyniemy. Osobna w tem piekle żaru, loskotu i wysiłku instytucja z żełaza wyrobiona zimno dla transportu wiezionych do Londynu bekonów, jaj i masła. Inne indywidualium, złożone z dźwigni, koła, ramion i tłoków, wykonywa po środku olbrzymią pracę, miota się w ramach swej konieczności, z energią zapalczywą, z groteskowym patosem — i ono właśnie tam z góry wygląda, jak koń. Jakies permanentne, niczem nie uspihone entuzjazmy wyladują się w ruchach tych kompleksów, przerzucających sobie nawzajem zasoby siły, formuły zamierzeń, nakaz rytmu, upory i szlachetne ambicje, mające się ponad tem wszystkim, w normach wyższej instancji, zogniskować ku sprawie wspólnej, w celu doraźnym, doprawdy nie usprawiedliwiającym tej miary patosu. Naladowane to jest szczególnie, smutnym, pełnym śmiertelnego natężenia życiem umówionem, życiem pozornym, które jeden człowiek może zatrzymać i później znowu nadać mu bieg.

Na dnie samem, pod którym zresztą jest coś jeszcze, człowiek o tęgich tatuowanych ramionach, długą szuflą nasypuje węgiel do pieców. Przez drzewiczki otwarte widać ogniste, długie tunele żaru. Z góry, z pomiędzy rozpalonych ścian kotłów i zbiorników, przenikają aż tu na dno powiewy chłodnego powietrza z nawiewników, wąskimi korytarzami biegają przeciągi i całe wichry. Palacz obsługuje piec przez cztery godziny, potem przez osiem odpoczywa. Mimo tych urządzeń humanitarnych widok palacza przypomina torturę, więzienie i zbrodnię.

Oto byliśmy w porcie w Gdyni i na Elbie, na Bałtyku i na morzu Północnym, które zadziwia nas niezwykłą tu pogodą i spokojem, oto zbliżamy się do rozległego ujścia Tamizy. Byliśmy tu i tam przez te przepyszne trzy dni żegluga — a te zmiany zachodziły jakby w innej rzeczywistości, w obrębie umowy, pogłoski, mapy, i konwensansu. W istocie bowiem byliśmy wciąż w jednym i tem samym miejscu, miejscu stałego oparcia i bezpieczeństwa, między tym i tamtym bokiem okrętu, między dziobem i rufą, na górze albo na dole, między niewielką miłą jałdanią i białą kajutą, na wąskiej koi. To była rzeczywistość niewątpliwa, która towarzyszyła nam zbliżona pośród tamtych przemian, dalekich i niepewnych. Niebieskość wody morza aż po zawieszzone bielą krańce widnokręgu widzi się w przerwie między dwiema łodziami ratunkowymi. Z leżaka patrząc w tę błękitną dziedzinę, można zobaczyć jak jakiś okręt ciemny zjawia się w dali i przemija. Te łodzie ratunkowe, wiszące na prętach białych, zgiętych jak łodyga konwalji, same białe, czyste, obszyte z wierzchu płótnem, pozostają w tem miejscu bez zmiany, po dwie z każdej strony na tylnej części statku. Między niemi, bliżej kajuty, widać przez daszek otwarty w pokładzie kuchnię i kucharza, z dużymi wąsami, który przyrządza doskonale tutejsze jedzenie. Dalej za kuchnią luka, przez którą pierwszego wieczoru patrzyliśmy w pulsującą, drgającą i męczeńską głąb statku.

BIBLIOTEKA
UMCS
LUBLIN

K 1243/84/34

Wzdłuż ściany kajuty, właśnie na wysokości naszego okrągłego okienka, prowadzą schodki na mostek kapitański. To miejsce, wyniesione ponad przodem okrętu, pięknie wyłożone drzewem i oszkłone, odsłania inne morze, niż tamto z pomiędzy łodzi ratunkowych, czy z obu burt. Jest tu szeroko i jasno. Pod ścianą stojący na wzniesieniu sterownik patrzy przed siebie po przez szyby i ma ręce na sterze, który wygląda jak duża kierownica, ustawiona pionowo. W kajucie za sterem mapa na stole z linią naszej drogi. Inne schodki wiodą jeszcze wyżej na dach tej kajuty. Tu jest mostek pelengowy, wyniesiony ponad świat, ponad istnienie. Niema tu dachu, szkła ani barjer, niema żadnej osłony. Oczy idą wokoło i w górę. Przestrzeń dziwna, cała i jednolita, ze srebrnym słońcem, sama srebrna, zamknięta jest ściśle swym kształtem, geometrycznie skończona: na gładkim i świecącym dysku morza, który jest niewielki, jak dysk patefonu, tkwi ściśle pośrodku okręt, z którego widać tylko pomost podłogi. Nad tem ściśle półkolistym niebo. Nic więcej.

Ten okrąg całego widzianego świata jest zdumiewający tem, że jest tak mały, jest nawet przerażający.

Wrażenie jest tak niezwykle, że trzeba zejść na mostek kapitański i zejść na pokład — i tam dopiero się uspokoić, ujrawszy pomiędzy wiszącymi lodziami znajomy wycinek morza i nieba, ujęty w wyraźną ramę płynącej z nami rzeczywistości. Wszędzie oko widziane stąd, z prawej i z lewej strony okrętu, ograniczone jest ścianą kajuty, rurami dla wiewników, nawet prętami barjery, gdzieś zaczyna się i gdzieś kończy i tym fragmentem swoim daje świadectwo bezmiarowi. Tu świat jest większy.

A odtań już staje się większy z każdą chwilą. Jesteśmy na Tamizie. Jeszcze nie widać brzegu, tylko coraz częściej mijają nas statki, które wyznaczają właściwą skalę tej przestrzeni.

Jeden ze statków wysłał do nas pilota. Łódź motorowa szybko podwinęła się pod ścianę statku, ludzie chwycili linę. Dopiero po skokach i zataczaniu się tej łodzi widać, jak duże są fale, których my tu w górze prawie nie uczujemy. Po ścianie pionowej statku, uczepony drabinki ze sznura z mozołem wspiął się człowiek tegi i niemłody, w czarnym, ceratowym płaszczu i on to teraz nas prowadzi. O tym czasie spadły na tył statku trzy gołębie i dostały od marynarzy jeść na pokładzie. Pochodziły trochę na niezgrabnych nóżkach, pozwoliły, aby je obejrzano, i odleciały.

Wjazd w głąb olbrzymich wód Tamizy trwa długie godziny. Ukazały się dalekie brzegi, z lewej zielone, z drzewami i łąkami, z prawej już prawie odrazu fabryczne i przemysłowe. Zapadał zmierzch. Okręty różnych kształtów i przeznaczeń, stojące w głębi obrazu lub zbliżka nas opływające, jakaś wysoka, staromodna fregata na pół prawdziwa i romantyczna, jakieś dalekie dwie łodzie z prostokątnymi, prawie czarnymi żaglami — pośród matowej, popielatej, wciąż ciemniejącej topieli stały się tłem dla trudnych do uwierzenia zdarzeń, dekoracją gigantycznego teatru. Ten dawny obraz pociemniały Clausa czy Tamera zasmaszał tem, że jest prawdziwy, że jest zrobiony z wody i powietrza, z tajemniczych materji świata.

Stałam na samem „oku” statku, przechyliła przez burty i patrzyłam po pionowej ścianie okrętu prosto w dół, na huczającą, wspinającą się, prutą wodę — w to miejsce, gdzie dzieje się najżywiej samo płynięcie. Kiedy podnosiłam oczy, brzegi na osi biegu zdawały się w głębi wciąż zamknięte. Przecież w ostatniej chwili rozsuwały się zawsze — jak kiedyś zielone w słońcu wybrzeża jeziora Kań i Białego w Grodzieńskim.

Na ciemnym profilu budowli jakichś przedmieść, dalekich jeszcze od Londynu, w głębi stalowego krajobrazu, poza ciężkimi kształtami parowców, i dymiących kominów, nad cieniami uspionych żagli leżał wpoprzek nieba i ziemi żarzący się w mgłach pas niewiarogodnej czerwieni. Po długiej chwili dopiero rozpadł się na gigantyczne neonowe litery napisu: BROWN PAPER MILLS.

Świat ciemniał, zmieniał się i rozrastał, groźniejszy teraz nierównie i poprostu większy, niż tam, na srebrnym dysku otwartego morza.

WŁADYSŁAW POBÓG - MALINOWSKI

ZAPOMNIANI...

Pani Jadwidze Kozłowskiej z Przybysławic

Czy zastanawiałeś się kiedykolwiek, czyś telniku drogi, nad okrutnym losem pięknej comtesse'y Jeanne Bécu du Barry? Czy w rozmowach z przyjaciółmi lub też w samotnych rozmyślaniach nad gorzką prawdą o brutalnej sile przemocy, o nieludzkich odruchach ludzkiego mrowia, nie widziałeś nigdy — na tle czerwieni rewolucyjnej — czarnej prostokątnej plamy gilotyny i drżącej obok postaci hrabiny Dubarry? Czy nie myślałeś nigdy nad dziejami nie wstąpiła jej, lecz przeraźliwego w swym tragizmie upadku? Tak niedawno jeszcze piękną panią najsilniejsi i najmocniejsi nazywali w listach „ma cousine”, tak niedawno jeszcze w uroczystym ceremoniale „rannego wstawania króla z łóżka” (lever du roi) — sam kardynał, nuncjusz papieski, pończoszki jedwabne na jej śliczne nogi wdziewał, uważając to za zaszczyt dla siebie niebyłejaki; — a oto przyszła chwila i dookoła tylko tłum paryskiego spólstwa, dookoła wielki tłum sans-cullotów i poissardów, pozbawiony krzty współczucia, pełny natomiast plugawej rozkoszy oczekiwania na chwilę, w której piękna głowa stoczy się, upadnie do przygotowanego kosza. Piękna pani Dubarry cofa się, klęcząc... Kat, młody olbrzym Samson, wlece ją za długi sznur, którym związano jej ręce od tyłu, kopie ją brutalnie, ciągnie za resztę włosów, ocalałych przy stryżeniu przymusowem w więzieniu. Zadowolony tłum poissardów śmieje się, rzuca ordy aarnami do ciepar. A pani Dubarry? Nieprzymierna ze strachu — szlocha: encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment!... Czy starałeś się kiedykolwiek, czytelniku drogi, zajrzeć w głąb jej oczu, ślicznych zawsze, a teraz pełnych obłądzonego przerażenia? czy nie powiedziały ci nie rucho jej białych ramion, szukających nieprzytomnie litości, pomocy, ratunku? czy nie szarpie ci serca twoje przejmujący szepet ust jej bladych i drżących?

Podłością dla rozkoszy pastwienia się nad tym, kto bronić się nie jest w stanie, podobne przejawy ludzkiego okrucieństwa nazywał René Guyon w swej ponurej, pełnej wstrząsających obrazów książce (La cruauté). Nie o okrucieństwo tu jednak chodzi i nie o zdolność ludzi do prześcigania pod tym względem zwierząt. Nie, — chodzi o tragizm, o przeraźliwą mękę. Teodor Dostojewski — serce tak niezwykle czułe i wrażliwe na ból i cierpienie wszystkich poniższych, pokrzywdzonych, sponiewieranych — panią Dubarry nazywał „wielką grzesnicą” — wszystkie, najstraszniejsze nawet, grzechy, winny być jej odpuszczone na tę straszna, potworną, nieludzką mękę oczekiwaną na ostatnią chwilę. „Encore un moment, monsieur le bourreau!” — czyż w szloch tym, czy w beznadziejnym tem błaganu nie drga ból, nie dźwięczy przerażenie ponad miarę ludzką?

Powie mi ktoś — pocco tu pani Dubarry? Przecież życie jej — to śliczna łąka, usiana kwiatami powodzenia i uwielbienia, śmiechu i radości, bogactwa, zbytku i rozkosznego grzechu — tem trudniej więc jej było rozstawać się z tym światem. Uwaga to słuszna jednak częściowo tylko. Bo przed naturalną śmiercią broni się rozpaczliwie wszystko, co żyje. Widziałem kiedyś nędzara — życie jego upłynęło w śmierdzącym jakimś barłogu, los nie dał mu nic oprócz bezlitosnych szturchnięć i brutalnych kopnięć. A jednak — na chwilę przed egzekucją — gdy go ciągnęto do małego drewnianego słupka, chwytając się kurczowo i nieprzytomnie małych ździebeteł trawy, wyglądających z bruku więziennego podwórca. I krzyczał, nie! — raczej wyl. To nie był głos człowieka — to zwierz, ukryty w piersi, a dobijany bezlitośnie, rykiem swoim gardziel ludzką rozdierał...

Pamiętam — w południowym zakątku Francji spotkałem kiedyś oddział piechoty, z orkiestrą na czele. Lufy karabinów, basy, puzony, waltornie sypią skry, łamiąc na sobie snopy złotych promieni słońca. Nie słychać wcale gromotu szybkich, tęgich, twardej kroków żołnierskich. Bo toczy się po miejskim bruku, objaja się o białe domki, leci ku błękitowi żywy potok nieprzeartej ra-

dości — uniesienie, zapał, entuzjazm: „Aux armes citoyens! Formez vos bataillons!”... Za potężnym, zwartym wałem żołnierskim, polyskującym lufami karabinów, toczy się gawiedź: głowy wysoko podniesione, oczy błyszczące radością — gdzieś tam głęboko, głęboko w duszy burza się jakaś rodzi, rośnie z chwilą na chwilę; fala uczuć wezbranych uderza do piersi i ścisza gardło. Oto macie egzaltację wzruszenia, oto macie ów epidermiczny entuzjazm, o którym już zdaje się Mc. Dougall powiedział, że wytwarza nastawienie na rytm zbiorowy, przekreślający własną odrębność. Jakżeż łatwo można pchnąć tłum taki w kierunku najoczywistszego niebezpieczeństwa, jak łatwo można wykrzesać tu iskry bezprzykładnego bohaterstwa! Pójdą naprzód, rzucają się, jak burza, walczą będą, jak bohaterzy, i — jak bohaterzy — w uniesieniu, bez strachu będą umierać. Kto wie — może także dlatego, że gdzieś głęboko, u progu świadomości, pod grubą warstwą zapału i uniesienia — leżeć będzie nadzieja: zginąć może towarzysz z prawej czy też kolega z lewej strony, mnie nie stanie! Lecz wyrwijcie takiego żołnierza z szeregu, odczytajcie mu wyrok, powiedzcie mu, przekonajcie go, że za godzinę, za pół godziny, za dziesięć minut — musi umrzeć — a napewno cofnie się i spojrzy na was, jak na marę. Upadnie, bo upaść będzie musiał pod napływem szalonej fali dzikiego przerażenia. Będzie płakał, jak biedna pani Dubarry, będzie wyl, jak ów nędzarz rozstrzeliwany. Dostojewski, który sam przeżył moment egzekucji, twierdzi, że najodważniejszy żołnierz może w takiej chwili zwariować. Wola, doświadczenie, duma, ambicja pozwolą niejednemu zdobyć się na spokój zewnętrzny. Nie okazać strachu! Ukryć przed ciekawym spojrzeniem mękę i ból! Odmówić tłumowi największej satysfakcji! Spokój tylko zewnętrzny — bo ani na chwilę nie ustanie przeraźliwie chaotyczne kotłowanie w głowie, nie ucichnie w duszy przeciągły, nie- możliwie bolesny jęk, rozpacz, jak duży, wstrętny pojasek, nie przestanie wyciągać ku gardłu łap zakrzywionych...

Byli jednak — mimo wszystko — tacy, co to, jak pięknie powiedział kiedyś Żeromski, — „gestem, godnym bogów, zegnali ziemię i życie”. Byli mimo wszystko tacy, co „z golemi szycjami stali pod zorzą, patrząc w swe groby wykopane”, — a spokój mieli na twarzy, i spokój wielki był w ich sercu. Skądżeż ta „wspaniałość duszy”, skąd ta moc, skąd ta stanowczość i siła ducha, skąd to zwycięstwo nad śmiercią? Cóż mieli w sobie oprócz woli, dumy, ambicji, wchodząc na stopnie szubienicy w niespotykany majestacie? Mieli wiarę. Byli żywym wcieleniem wielkiej, promiennej idei. Śmierć nie istniała, nie mogła istnieć dla nich. Ginęli na szubienicy, nie przestawali jednak żyć w idei. Wyrósłi z niej, byli jej częścią i teraz, po zgonie, kładli się miazgą plodotwórczą dla niej...

Tylko wspomnieniem ich duszy, tylko pięknym spokojem ich wewnętrznego mierzyć można wielkość i wartość idei...

Myśl mimowoli cofa się o ćwierć wieku wstecz, w rewolucji r. 1905 szukając wymownych przykładów. Mimowoli też narzuca się tu porównanie ruchu polskiego z rosyjskim. Ograniczymy się jednak do pobieżnego tylko podkreślenia różnic. Wszystkie, zorganizowane w Rosji, zamachy połączone były zawsze z momentem samoofiary. Rewolucjonista szedł na akcję najczęściej sam jeden, rzucał bombę i albo ginął od niej, albo nie próbował nawet bronić się czy uciekać, choć wiedział, że napewno skazany zostanie na śmierć i stracony. Taki Kalajew np., dziecko warszawskiego bruku, wykonawca zamachu na wielkiego księcia Sergjusza w Moskwie, ranny lekko przy wybuchu bomby, nie korzysta wcale z powstałego zamieszania, nie usuwa się ludziom z oczu, przeciwnie — daje się schwytać, skrupować i ogranicza się jedynie do pełnych entuzjazmu okrzyków na cześć rewolucji. Z momentem jeszcze jaskrawszym spotykamy się w wypadku zamachu na Stołypina, w lecie r. 1906, w Petersburgu; tu trzech młodych rewolucjonistów, przygotowanych wewnętrznie

na śmierć, rzuca w przedpokój trzy bomby, silne na tyle, że znaczna część wili ulega zupełnemu zniszczeniu; giną przytem nie tylko przypadkowi świadkowie zdarzenia — giną przedewszystkiem sami rewolucjoniści.

W życiu polskim z podobnym zamachem spotykamy się raz jeden tylko. Tadeusz Dzierżbicki rzucił bombę sobie pod nogi w momencie aresztowania — zginęło wraz z nim sześciu policjantów. Podkreślić jednak należy, że było to raczej dziełem przypadku: ani towarzysze Dzierżbickiego, ani on sam, wychodząc z domu z bombą, przeznaczoną dla Maksymowicza, nie myślał o takim rozwiązaniu. Bo skłonność do samofiary jest zbyt obcą polskiemu duchowi. Poślak zdobyć się może na największe ryzyko, łatwo porwać się może na czyn, gdzie szans wyniesienia głowy calo jest mniej, niż mało, zawsze jednak i wszędzie, w każdej walce, chce być i wyjść z niej zwycięzcą. W warunkach niewolniczego życia pod caratem, drobny oddziałek bojowców, uzbrojonych w browningi, w najlepszym zaś razie — i to częściowo tylko w mazeru, wchodził zawsze w sferę działania regularnej siły zbrojnej przeciwnika, liczącej 10 i więcej tysięcy ludzi, rozrzuconych mniejszymi i większymi grupkami po całym okolicznym terenie; trzeba więc było walczyć i poruszać się wśród miażdżącej przewagi przeciwnika; w akcji zbrojnej, dokonywanej w takich warunkach, zwycięstwem być musiała ucieczka. To też — po zdobyciu celu — uciekano. W wypadku pościgu i osaczenia broniono się do ostatniego naboju w lufie — z zimnym uporem, z nieustępliwą zaciętością, z spokojną wytrwałością. Nie przerywano bynajmniej walki i w więzieniu — w czasie toczącego się śledztwa; każdy chyba siedział w „carcerze”, na więziennym tylko chlebie i wodzie i bez pościeli za okazane „nieposłuszeństwo”. „Znam śmierć na wylot — mówił w przededniu wykonania wyroku młody Sikorski. — Widziałem, jak inni umierali, a teraz przez trzy miesiące przyglądam się swojej własnej śmierci. Kruszej, jak piaskowiec. Jestem nawet niższy, niż byłem przed sprawą. Pragnąłbym tylko, kiedy będę tam — strzelił do tej zgrai i zabił chociażby jednego z nich... Ale to jest niemożliwe, i bezbronny — skończę”... Tak mówił, a nazajutrz — po wykonaniu wyroku, oburzeni żandarmi opowiadali, że Sikorski na chwilę przed egzekucją pluł na zgromadzonych Rosjan i zaśmiał się szyderczo. „Taką była — powiedział jego obrońca — ostatnia, żółcia nabita, kula umierającego”...

Nawet śmierć męczénka na szubienicy była dalszym ciągiem tej samej walki, była inną nieco formą wykonywania tego samego obowiązku. „Śmiercią swoją więcej zrobię, niż życiem” — mówił młody Okrzeja do obrońcy, proponującego ostrożnie i oględnie wniesienie prósy o ulaskawienie. „Z moją sprawą bynajmniej źle nie jest — pisał Montwill-Mirecki na pięć dni przed śmiercią. — Wam to się dziwnom wyda, ale ja twierdzę, że jeżeliby mnie nawet powiesili, to chociaż w tych czasach każda egzekucja budzi niesmak i zniechęcenie, jednak stryk, zarzucony na mą szyję, miałby swoje bardzo dodatnie znaczenie. W tem, co piszę, niema ani krzty zarozumiałości. Patrzę na to tak obiektywnie, jakby tu mowa była nie o mojej, lecz jakiejś trzeciej osobie. W społeczeństwie jest sporo ludzi, którzy gadają, że działacze pchają innych pod kule i na szubienicę, a sami chowają się za cudze plecy”...

Moment aresztowania i osadzenia w samotnej celi nie był więc momentem klęski. Walki bynajmniej nie przerywano. Ze względu na warunki przenoszono ją tylko na inną płaszczyznę — ze sfery materjalnej w dziedzinę ducha.

Oto Józef Montwill-Mirecki. Zachowanie się jego w sądzie uchodzić może słusznie za bezprzykładny wyraz męstwa, spokoju, dumy. Uważając się za wykonawcę woli najlepszej części narodu polskiego, w sądach widział przedewszystkiem wrogów, uzurpujących sobie prawo do decyzji o jego losach, dlatego też odmawiał wszelkich oznak. „Nie żelaju otwierać” — oto wszy-

stko, co mogli wydusić z niego. Do końca dni swoich, do samej śmierci, nie wyjawiał prawdziwego swego nazwiska i ostatecznie stracony został, jako „człowiek, mieniący się Józefem Montwillem albo Stanisławem Sawickim”. Jakżeż wymownym, jak pięknym, jak wzruszającym jest zeznanie jego przed sędzią śledczym: „Aresztowano mnie z paszportem, wydanym na imię Stanisława Sawickiego, ale nie jest to moje nazwisko. Ile, mam lat — powiedzieć sobie nie życzę. Na wszystkie pytania, dotyczące się mojej osoby, również nie życzę sobie dawać odpowiedzi. Nie życzę sobie także wskazywać przyczyn, dla których nie życzę sobie dawać jakichkolwiek wskazówek, odnoszących się do mojej osoby. Na pytanie, czy przyznaję się do winy, że w r. 1905 wstąpiłem do stowarzyszenia występnego, mianującego się Frakcją Rewolucyjną P. P. S., która postawiła sobie za wiadomy mi cel swej działalności — przy użyciu siły — zmianę ustanowionej w Rosji przez zasady nieprawoformy rządu na demokratyczną republikę, przyczem dla osiągnięcia występного celu tego stowarzyszenia ja, w charakterze jego członka, brałem udział w posiedzeniach stowarzyszenia, które odbywały się w Warszawie i Łodzi i mieszkalem nielegalnie pod cudzym nazwiskiem — odpowiadając sobie nie życzę i wogóle na wszystkie przedstawiane mi pytania odpowiedzi żadnej dawać nie będę”...

A w liście do towarzyszy, pisany na dwie doby przed egzekucją, dzielił się takimi myślami: „W ostatniej chwili nie będę chyba wznosił żadnego okrzyku, gdyż wrzasków nie lubię; gdybym jednak wznosił jakikolwiek okrzyk, to żaden inny, jak tylko: „niech żyje Polska Niepodległa! Idea niepodległości zawsze była przewodnią myślą mego życia i myśli tej nie zatraciłem nigdy”...

Oto Hipolit Kopiś, młody, dwudziestoletni stolarz z Parzewa. Z końcem lipca r. 1906 otrzymał on od partii polecenie usunięcia starszego strażnika Spirydenki, szpiega i znanego okrutnika. Po przypadkowej krwawej walce z innymi strażnikami — nie chciał, mimo widocznego niebezpieczeństwa, opuścić Lubartowa, nie spełniwszy rozkazu partii. A po aresztowaniu, gdy sprowadzono go do zarządu policyjnego w tłumie policjantów i strażników doszukał się oczami Spirydenki, i kilkoma strzałami z browningu, ukrytego zręcznie w białym, położył go trupem na miejscu. Z więzienia lubelskiego wysłał list: „Zegnam was, towarzysze, nadchodzi godzina mojej śmierci. Nie żałuję tego świata, bom spełnił swą powinność. Wiem, że umieram za ideę, walczyłem, dokąd mogłem, a żem siebie oddał katom, to tylko dlatego, żebym im w oczy kłół prawdę. Niech żyje wolność!”. Stawiony przed sądem warszawskim do wszystkich opisanych wyżej czynów się przyznał, na zapytanie zaś, czy należał do organizacji bojowej, — odpowiedział: „Naród polski uciemiężony w niewoli — wolności z dobrej woli nikt mu nie da, poszedłem więc ją zdobyć. Wstąpiłem do jedynej partii, która czynem walczy, do Polskiej Partii Socjalistycznej, do bojowej jej organizacji. Otrzymałem rozkaz usunięcia Spirydenki. Dwaj strażnicy chcieli mi w tem przeszkodzić, byłem zmuszony ich zabić. Po spełnieniu rozkazu względem Spirydenki do naczelnika straży i innych osób urzędowych nie strzelałem, bom miał do wykonania ścisły rozkaz, a życiem innych ludzi sam rozporządzać nie mogłem, nie wiedząc, czy są szkodliwi, czy nie. O jedną rzecz sądu proszę: byłem żołnierzem proletariatu polskiego, walczyłem jako żołnierz i dlatego żądam dla siebie żołnierskiej śmierci przez rozstrzelanie”...

Oto — dziewiętnastoletni Stefan Okrzeja, męczennik bohaterski, który w ciągu pięciu minut grozę śmierci przeżył dwukrotnie, za pierwszym razem bowiem sznur, wadliwie zgóry przymocowany, ośliznął się z haka pod ciężarem młodego ciała. Ciężko ranny — z przewiązaną głową, z obandażowanymi nogami, mówił, leżąc na tapczanie, do sędziego śledczego: „Nie powiem wam ani mojego imienia, ani zajęcia, ani pochodzenia... Kary żadnej się nie lękam — ani katonga, ani śmierci — bo nie przeraża”. Do obrońcy zaś, który przyszedł z wiadomością o wyroku śmierci, powiedział: „Ja na to byłem przygotowany, nie wierzyłem tylko, że sobie na taką bohaterską śmierć zasłużyłem, zwłaszcza, że od r. 1886 z wyroku sądu w war-

szawskiej cytadeli nie powieszono nikogo, a ci, którzy byli powieszeni ostatni, byli o całe niebo bardziej ode mnie zasłużeni. Nie śmiałem marzyć o tem, że dorosłem do męczeńskiego wieńca. Zadnej próby o ulaskawienie nie podam stanowczo i pana proszę, aby pan jej nie podał. Zresztą ja moją śmiercią zrobię więcej, niż mógłbym zrobić życiem”...

Oto — dziewiętnastoletni również Henryk Baron, dowódca piątki, która miała za sobą siedem zamachów. W każdym słowie, w każdym ruchu przebija tu poczucie odpowiedzialności za czyny oddziału. Zdrada jednego z podwładnych stała się źródłem głębokiej rozpacz — hańba pada na cały oddział, pada przedewszystkiem na dowódcę. Jak zmyć tę plamę na sumieniu, plamę tem czarniejszą, że zdradca, sympatją osobistą wiedziony, oszczędzał swego dowódcę. „Nie znasz mnie — wybuchnął nagle w chwili konfrontacji. Ty mnie nie znasz, swego dowódcy, „Smukłego” nie poznajesz? Oskarżałeś innych, o których nic nie wiesz, a myślisz mnie oszczędzać, o którym wiesz wszystko — czyż nie rozumiesz, jakie mnie strasznie skrzywdził? Cały oddział poharbił, a mnie najwięcej jako naczelnika! Zdeptałeś swą duszę i mój honor! Gdzieś podział te święte, składane sobie nawzajem przysięgi, że ani bicie, ani tortura, ani stryk — nic nie zmusi nas odstąpić od sprawy? Coś zrobił z tem wszystkiem, judaszu?” A w liście poeznalem do towarzyszy, w przedzgonnej już chwili, pisał: „I oto nadeszła ta chwila, w której mam sposobność rzucić naszym ciemięzdom prosto w oczy moją nienawiść i pogardę. Jest to chwila dla mnie ważna, lecz również i trochę przykra. Przykra, że nie zginąłem z bronią w ręku przy jakimś machu lub aresztowaniu po spełnieniu takowego, lecz ginę, aresztowany głupim trafunkiem, o czem już prawie chciałem zapomnieć. Lecz ginę pewny, że to, o co tak usilnie walczyliśmy i o co wy nadal walczyć będziecie, niedługo już się urzeczywistni. Pomimo, że (wiem, iż?), nie ujrzę was więcej, chciałbym bardzo być teraz pomiędzy wami, by móc wspólnie walczyć, by móc podnieść naszą organizację do dawnego szczytu (potęgi, i mam nadzieję, że zajmie ona w niedługim czasie pierwsze miejsce w bieżącej rewolucji i zgrupowała pod swój rewolucyjny sztandar cały polski proletariatus do dalszej decydującej walki o wolność”... Biedny chłopak, i on również dwukrotnie — inaczej niż Okrzeja — odbyć musiał swą ostatnią pielgrzymkę; dwa razy wyprowadzono go z celi pod szubienicę, dwa też razy spojrzeniem, z którego wyczytał spokojnie tylko i moc moralna, obejmował skupionych pod szubienicą Rosjan. Dwa razy ze stryczkiem na szyi krzychał: niech żyje Polska!...

Tak ginęli, tak umierali dziesiątkami, setkami niemal. Zajrzyj, czytelniku drogi, wgląd ich duszy promiennej, przyjrzyj się uważnie nieustraszonemu męstwu ich i bohaterstwu, zastanów się, pomyśl o tych najszlachetniejszych porywach, o próbie budowania nowego świata, o wstrząśnięciu posiadami olbrzymiego więzienia. Pomyśl, zastanów się. Czyż nie dostrzeżesz, czy nie przyznasz, że walka ich i śmierć w długim łańcuchu wydarzeń porozbiorowych była ogólnym, łączącym przeszłość naszą z przyszłością? Czyż nie widzisz, że przewija się tu ta sama złota nić, którą znasz już z insurekcji Kościuszkowskiej, z legionów Dąbrowskiego, z powstań listopadowego i styczniowego?

Jeśli plaga daltonizmu dotknięty nie jesteś — widzieć to musisz. Z tem większą więc przykrością, z tem głębszą goryczą pomyślisz i o tem, że i tu, w tych dziejach wzniosłych i szczytnych — nie brakuje smutnej karty, — karty, przynoszącej wstyd nie bojowcom oczywiście, lecz plemienu, z którego wyszli. Bo — widzisz — społeczeństwo nigdzie nie jest bryłą jednolitą. Wszędzie obok nielicznych orłów, jest cała masa plazów. U nas gorzej może niż gdzieś indziej, — bo treścią najistotniejszą duszy wielu z nas jest brudna zawiść i nienawiść. Myśl tę w formę nieco łagodniejszą ubrał kiedyś Stefan Żeromski: „okrutne jest plemię polskie, żaden mu inny naród na świecie w niewdzięczności nie sprosta... nie znosi człowiek nasz dla wielkości zachwytu”... Oto dlaczego olbrzymia w Polsce ilość ludzi małych odniosła się do nich nękczemnie i nieładzko. Małańkie „karły na krzywych nogach”, plugawe jakieś homunkulusy nie os-

mieszkali wytrząsnąć ze swych nędznych dusz całego brudu i gnoju; pluli dla samej przyjemności plucia; nienawidzili tamtych za to tylko, że byli wielcy i czysti. Żyły tu poza tem inne względy, odwieczne względy „narodowe” i „polityczne”. Gdy Skallon dziesiątkami podpisywał wyroki śmierci, gdy rudy kat Jegorka, któremu płacono po 25 rubli „od szyi”, przeliczał już dziesiąty czy dwunasty tysiąc, gdy policja, po wielu bezskutecznych próbach wymuszenia możliwie szczerych zeznań, wpadała na takie pomysły, jak wbijanie drzazgi za paznokcie — w Polsce powtarzała się stara historia „ludzi rozsądnych” i „ludzi szalonych”. Gdy jedni śmiało i dumnie kroczyli po stopniach szubienicy, inni potępiali i zwalczali, pluli, zlorzeczli, rzucali potwarze i oskarżenia, wykorzystując i licząc jednocześnie na nastroje i zamilowania karzeleków zapluty. Ktoś, gdzieś, kiedyś powiedział słusznie, że nic tak nie straszy naszych narodowych patriotów, jak czyn narodowy, nic ich reakcyjnego niedołęstwa bardziej nie upokarza, jak działanie patriotyczne. Tem więcej więc i tu wylać musieli jadu i nienawiści. Płynęły te potoki latami całami. Utopiono w nich najwspanialsze klejnoty szczerze polskiego uczucia i czynu. Wszczyły się natomiast w serca, wżarły się głęboko w mózgi „prawdy” — o „bandytach” i „mordach ekspropriacyjnych”.

Może za lat trzydzięci — marzyła w r. 1906 „Trybuna” — filister warszawski będzie klamał patos i entuzjazm, wspominając Okrzeję, Barona, Mireckiego i tysiące tych bezimiennych bohaterów, którzy w walce o wolność „na śmierć szli po kolci, jak kamienie przez Boga rzucane na szaniec”. Gdy zawierucha ustanie — przewidywała „Trybuna” — gdy gromy nie będą padały, gdy filister będzie „ładnie i porządnie” owoce męczeńskiej ich pracy spożywał — wtedy może uczi ich pamięć, może odda im sprawiedliwość... Minęło jednak trzydziście lat. Kości zbutwały już w mogiłach, bohaterka walka oddawna już jest tylko wspomnieniem. Ale filister dotąd nie raczy pozwolić na wprowadzenie tych duchów nieśmiertelnych do „narodowego pamiętek kościoła”. Bo filister korzy się w prochu tylko u stóp posągów. „Bandyta” zaś i jego „mordy” — cóż to za posąg!

Nie zna tych „ludzi szalonych” nauka polska. „Jakżeż jesteś uboga duchem, — wołał kiedyś Ignacy Daszyński — jakżeż jesteś uboga, skoro tych właśnie dziejów swej ojczyzny nie znasz i drugim do poznania podać nie umiesz!” Dla jednych dzieje te — to wypadki zbyt świeże, „powaga naukowa” nie pozwala zająć się niemi, wołać po spełniać nowe błędy w wędrówce po starszym cmentarzysku; dla innych — tak, jak dla filistrów — niema tu... posągów...

Literatura? „Tylko poezja polska nie opuści się, nie zdradzi i nie znieważy” — przysięgał kiedyś Żeromski. „Ona jedna nie złąknie się twoich snów i czynów... Ona ci wiarę dochowa. Ujrzy i spamięta dni twe i noc, mękę, wysiłek, trud i skon. Złoży ona twą głowę, stłuczona żołdackimi kolbami, na wezgielciu z najczudowniejszych wierszy, które dla ciebie jednego wyjmie po latach z przepychu przastarzej mowy”... Przysięgi tej dotąd właściwie nie dotrzymano. Żeromski, Daniłowski, Strug, Orkan w klejnotach, jakie dali, odzwierciadlili tylko fragmenty...

Co gorsza — nie znamy ich, nie pamiętamy o nich my, którzy jesteśmy dalszym ich ciągiem. Zapomnieliśmy o nich, chociaż „poległem ciałem” dali nam ów — mickiewiczowski — „szczepel do sławy grodu”. Męka ich, trud, wysiłek i skon odeszły dla nas na plan dalszy, stoją w cieniu głębokim szeregu innych, donioślejszych wydarzeń. W dniu 6 sierpnia rok rocznie staje na równi Polska, jak długa i szeroka, dwudziesta piąta zaś rocznica wyprawy bezdańskiej nie obudziła nigdzie żadnego, najsłabszego nawet echa...

Nie dziw się więc, czytelniku drogi, jeśli kiedyś — w rozplakany dzień listopadowym, w dniu święta umarłych, posłyszysz w podmuchach wiatru, w szeleście liści zwierzonych żalony jęk:

Kiedyż uniesiem głów ponad zbroczone wezgielce?

Kiedyż na ludu łonie spoczniemy w sławy koronie?

Któż nam odpowie?...

PAWEŁ VALÉRY

PIEŚŃ KOLUMN

Leonowi Pawłowi Fargue

Kolumny urodziwe,
Co czoła dniem wieńczycie,
Wy — zdobne w ptaki żywe
Mające zlot na szczycie,

Wy — pełne tak wesela,
Jak wrzecion stu kapela!
Drga wokół cisza lita,
Na tonów sto rozbita.

— Jakież to gnie was ciężar,
Promienne równieście?
— Tęsknota, co zwycięża,
Krasni nam czarem lice!

Tak śpiew nasz brzmi stokrotnie:
Niebo się po nas toczy!
O mądry, o samotny
Głosie, co śpiewasz oczom!

Proste są nasze hymny!
Spójrz: co za cud dźwięczności
Ład naszych torsów płynny
Dobrywa ze światłości!

Złoczone, mrozem skute,
Spałyśmy w swej pościeli.
Wyrwane z niej dziś dłutem,
Jesteśmy lilje w bieli!

Wezgielcia kryształowe
Ze snu odarto gwałtem;
Pazury metalowe
Zwarły nas jednym kształtem.

By księżyc, gwiazdy wszystkie
I słońce móc oszukać —
Pokryto nas połyskiem,
Niby paznokcie kciuka!

Służki co nie kłękają,
Uśmiechy my bez twarzy;
Kobieta, przy nas stając,
Kwitnie urodą z marzeń.

W kształt wkute jednakowy,
Z licem w opasce cienia,
Stroimy ciężkie głowy
W głuchego biel kamienia.

Oczy u świątyń progów
Oślepy już na wieki;
Wiedzie nas, choć bez bogów,
Boskości szlak daleki!

Wiecznej młodości technienia,
Uroki ciał, co chłodzą
Spokojem swego cienia,
Z zawiłych liczb się rodzą!

Ze złotych liczb my rodem,
Moc nasza — prawa boże.
Bóg barwy plastrów miodu
Wśród nas ma senne łoże:

Dzień. Rad on u nas gości,
A my go podajemy
Codzień na stół miłości,
Kiedy spoczywa, niemy.

Siostry niepokalane,
Wpół-chłodne, wpół-płonące,
Zaprosiłyśmy w tany
Wiatry i liście schnące,

Stulecia już minione
I ludy w przeszłość wryte,
To niegdyś — niezgłębione,
To niegdyś — wciąż niesyte!

Cięższe niż świat schylamy
W jarzmie miłości skronie;
Dni sobą przebijamy,
Jak gład przezjrzyste tonie!

W marszu swym czasu bramy
Ciał krzykiem rozwalamy;
Od naszej lekkiej stopy
W baśniach zostają tropy...

Przełożył Roman Koloniecki

TADEUSZ
KUDLIŃSKI

TEATRY PARYSKIE

Juliuszowi Osterwie

WIEŻA BABEL.

Paryż teatralny dostarczyć może obcemu przybyszowi niejednej atrakcji. Więc najpierw toby przeglądnął repertuar teatrów, rozciekawiby się ogromnie do nowości granych obecnie: oto *Towariszcz...*, *Mademoiselle...*, *Igraszki muzyczne...*, *Romans...*, *Ładna Historia*. Łatwo więc nad Sekwaną ujrzeć sztukę ograną już nad Wisłą, tem więcej, że francuskie brzmienie tytułów łatwo w błąd wprowadzi. I tak zlakoniłem się na przedstawienie w Vieux Colombiers p. t. „La polka des chaises”. Autor: Ronald Mackenzie — to mi zaczyna być podejrzane, czuję zdradę w powietrzu; puszczają film rysunkowy, objaśniający tytuł, jako popularną towarzyską zabawę zasadzającą się na tem, że tańczący szukają krzesel, gdy muzyka przestanie grać. Ktoś oczywiście zostaje bez miejsca, No tak, oczywiście, są to: *Musical Chairs* (tytuł oryginalny) u nas przłożone na „Igraszki muzyczne”. Podobnie, idąc na Ibsena „Maison de poupée”, — ze spisu osób, dowiedziałem się dopiero, że ujrzę: „Nora”.

Zmartwienia te są jednak przejściowe i mało ważne, jeśli się zważy, że Paryż ma 50 teatrów, nie licząc 4-ech t. zw. „narodowych” (Opéra, Opéra « comique, Comédie « française, L'Odéon) ani też music-hallów, kabaretów, chansonnier etc.

Każdego wieczora gra w Paryżu przeszło 40 teatrów; niektóre z nich, — małe — mieszczą po kilkadziesiąt osób, inne jak np. popularny teatr w Trocadéro, chyba do brych kilka tysięcy, — przypuściwszy więc średnią frekwencję 300 osób na teatr, obliczymy, że Paryż dostarcza co wieczór 12.000 widzów teatralnych! Mogłem się tu oczywiście pomylić, przyjmując dowolną cyfrę frekwencji — przecież — na pierwszy rzut oka widać, że ta liczba teatrów, stwarza zupełnie swoiste warunki pracy dla autora dramatycznego, dla aktora i każdego człowieka teatru. Warunki te — sądzę — są pierwszorzędne dla rozwoju sztuki dramatycznej i teatru. Gdy jednak z drugiej strony, — zanalizowałem sumiennie repertuar tego legendarnego eldorado teatralnego, stwierdziłem, że sztuki wartościowe znaleźć można tylko w kilkunastu zaledwie teatrach, podczas gdy olbrzymia większość (około 30-ty) wystawia: wodewil, lekką komedię, operetkę, comédie musicale i t. p. Wesola i trochę podkasana muza, ma się do poważnej, jak 3:1. Ten stosunek oczywiście ostudza znacznie entuzjazm początkowy dla tego olbrzymiego ośrodka teatralnego.

PRZEPRASZAM, TROCHĘ HISTORJI...

Teatr francuski przed wojną holdował wyłącznie dramatowi akcji, opartemu na zawikłaniach farsowych czy komedjowych w guście Flersa, Caillaveta, Bernarda — lub też melodramatycznych (Kistmaekers, Bernstein). Sztuka „z tezą” i t. zw. théâtre d'amour rozpoczęły rozwój dramatu ideowego. Dramat poetycki, formalny, reprezentowany przez Curela, Claudela był zupełnie niepopularny. Również autorzy jak Rolland, Gide, Peladan, Verhaeren i im podobni nie znajdowali ani teatrów, ani publiczności.

Jedyny przewrót powoduje ok. r. 1890 wystąpienie Antoine'a, P. Forta, Lugné-Poëgo, których hasła dramatu ideowego i poetyckiego usiłuje zrealizować w pierwszych latach wojny Copeau.

Po wojnie, pierwsze lata oznaczają zupełną niemal stagnację; dopiero wraz z pięknym rozwojem całej literatury, przynoszącej nowe zagadnienia, odkrywającej nieznanne tereny — zjawia się dramat ideowy, nowoczesny.

Nazwiska ludzi teatru, którzy ten nowy dramat realizują: to J. Copeau wslawiony w teatrze Vieux Colombiers, oraz następnie znany „Kartel” 4-ech dyrektorów teatrów artystycznych: Baty, Dullin, Jouvet i Pitowew. Do dziś dnia ludzie ci kierują teatrami: Montparnasse, Atelier (Montmartre), Comédie (i Studio) des Champs Elysées, oraz Vieux-Colombiers i to są teatry znaczące rozwój dramatu nowoczesnego we Francji.

Podobno Curel „Książę teatru francuskiego” i Claudel zyskują popularność. Po-

za nimi duża ilość nazwisk reprezentuje dziś dramat ideowy: Romains — satyryk z całą grupą „krewniaków”, — Lenormand — pesymista na czele swego klanu freudystów, Vildrac z obozem „intymistów”. Poetycki dramat reprezentują Mortier, Poisat (tragedje o klasycznych wątkach), Ghéon (dz. liturgiczny), Fort (historyczny), Cocteau (formalny) Surrealiści jak Apollinaire, Vitrac, nie zdobyli trwałego powodzenia. Potem następuje bardzo modny Bernstein, — w miarę jeszcze dyskretny ale w każdym razie pozostający na scenie koniecznie „krew, rozkosz i śmierć”, — jakby słup graniczny, na którym kończy się poważny teatr, dramat serio — a zaczyna się karta b. popularnych zresztą wyrobników, których jest legion, dzielący się jeszcze na lepsze i gorsze gatunki. To już pisarze, co jak Duvernois, czy Verneuil do spółki z jakimś kupcem w guście Willemetra, — piszą i libretta operetkowe, lub jak Guitry rewje do Foliés, więc różne Savoiry, Achardy, Zimmery, aż do Croisseta, Flersa — ulubieńców eleganckiego świata z Comédie-française. Farsa, komedia, melodramat, oscylacja do dawnego théâtre d'amour.

BATY—INTEGRALNY.

Z pośród 4 „kartelowych” teatrów, wydaje mi się teatr Gastona Baty: Montparnasse — a głównie on sam — najlepszą pozycją dziejszego teatru artystycznego w Paryżu, nawet wśród tych 4 sławnych mężów.

Baty objął ten teatr w r. 1930 już jako ukształtowana indywidualność artystyczna. Pisarz-teoretyk, deklamator, a głównie twórca i inscenizator, założyciel „Chimery” grupującej autorów, aktorów, malarzy, muzyków i ludzi teatru, zwartą grupę „compagnons de la Chimère”, holdującą zasadzie dramatu integralnego, opartego o miarę tragedji greckiej, misterjum średniowiecznego, teatru elżbietańskiego — miał już za sobą w chwili objęcia teatru Montparnasse, duży dorobek inscenizacyjny i dosyć urozmaiconą przeszłość, porozrzucaną po różnych teatrach paryskich.

Insceizował dotąd około 50 sztuk, 35 autorów, posiada doskonały zespół teatralny, prowadzi szkołę dykacji i gry aktorskiej, wydaje bibliotekę związaną z działalnością swego teatru i aktualnych zagadnień teatralnych p. t. Masques — gdzie często sam pisze.

Oprócz programu teoretycznego, obserwować można w teatrze Baty'ego — program: wytężonej pracy, co musi wzbudzać do niego zaufanie; wierzyć bowiem można tylko artyście, który talent swój umiał podmurować trwałym fundamentem wysiłku nieustannego. Ta świadomość, że prawdziwe dzieło sztuki powstaje dopiero po żmudnym wysiłku, że trzeba je w trudzie wielkim i w męskiej ciepliwości kształtować — przebija się z nast. ustępu jego pióra:

„Piękno dramatu jest jak błyskawica: wspaniałe i krótkie. Od dnia, gdy w pierwszym mózgu zakiełkuje płodne ziarno, aż do chwili podniesienia kurtyny — jakież namysły — szukania — wysiłki, i iluż ludzi?”

Nic nie pozostaje z tego. Smutek zakurzonych dekoracji, zwiędłych kostiumów, umarłych tekstów.

Tak więc — jak to drzewo, — rośnie dramat — z małego ziarna. Uparcie z miesiąca na miesiąc, zwraca coraz wyżej koronę ku słońcu, zapuszcza coraz głębiej korzenie ku wodom tajemnym.

Ma siłę wytrwania wśród żaru upałów, wśród burz jesiennych wśród śniegu i mrozu, poto — by wreszcie spełnić te posługę w naszym teatrze: ogrzać go i oświecić.

Już tańczy płomień! Z mocnego żaru wylania się płomienny świat, który zmusza ludzi do — marzeń.

Później wiatr rozproszy popioły.

Jednak — my, koledzy — musimy pomyśleć: kto wie, — gdybyśmy tego drzewa nie hodowali długo i ciepliwie, (w oczekiwaniu tych krótkich chwil) — kto wie — czyby jego płomień później zaignał?”

Oto jest bardzo poetycznie i pięknie napisana podstawa, zasada realizacji scenicznej baty'ego.

MONTPARNASSE.

Jeśli przeglądnijemy repertuar teatru Montparnasse pod rządami Baty'ego i jego kompanji (od r. 1930) stwierdzimy najpierw, że co roku wystawia się... Molièra, że mniej więcej ¼ repertuaru poświęca się pisarzom obcym (Brecht: Opera za trzy grosze, Anskiego: Dybuk, Pirandello, Dostojewski). Potatem przeszli przez ten teatr: Lenormand, czołowy pisarz grupy „freudystów” — z których grani byli jeszcze, Pellierin, Gantillon, (po kilka sztuk), potatem „intymista” Amiel, Desforges i i. Ostatecznie można powiedzieć, że wśród repertuaru prawie pięciu lat nie spotykamy ani jednego pisarza z „nizin” artystycznych. (Zimmer stanowią wyjątek). To właśnie wzbudza największy szacunek dla instynktu artystycznego Baty'ego, który najwidoczniej umie odróżnić prawdziwy dramat od imitacji i umiał uszczęścić się błędów, tak że repertuar jego, oceniany już z perspektywy ustalonych wartości — wykazuje tylko to, co uzyskało markę prawdziwej sztuki. Rzadko kto, może się takim rezultatem pochwalić.

Wspomnieć jeszcze należy o teatrze Montparnasse (otwartym w obecnym budynku w r. 1886), że gościł w nim ojciec naszego teatru, wówczas 26-letni Antoine, który w tym czasie założył swój Théâtre Libre, znany z wielkiego „przewrotu” w sztuce aktorskiej, przyjętego wówczas burzliwie. Walczył Antoine przeciwko krzykliwemu patosowi, przeciw szablonowi „czarnych” charakterów, i rutynie fałszywego liryzmu, żądając spokoju w grze, oszczędności gestu, gry „wewnętrznej” — słowem tego, o czem Wyspiański pisze w swym Hamlecie: „Nie sieć też za bardzo ręką powietrza, bądź raczej ruchów swoich panem; wśród największego bowiem... „wiru namiętności” trzeba ci zachować umiarkowanie, zdolne nadać wewnętrznej twojej burzy pozor spokoju”. W tej trupie Antoine'a występowała nasza Zapolska, ucząc się nowego teatru.

Antoine goszczący w Montparnasse co piątku, otworzył później (1897) swój teatr własny, następnie był dyrektorem Odeonu.

W Montparnasse, po Antoine, gościł Théâtre d'Art, Pawła Forta wslawiony inscenizacją: Cenci Shelley'a, — Fausta Marlow'a. Z teatrem tym związane są nazwiska Gide'a, Wilde'a, Louys'a.

Następnie teatr Montparnasse podupadł, wracając do starych szablonów, melodramatu i operetki, aż wreszcie odrodzenie przyszło z Baty'm i wydaje mi się ten teatr najlepszym obecnie w Paryżu.

Gra się tam obecnie „Crime et chatiment”, 20 obrazów, adaptowanych na scenę z powieści Dostojewskiego przez Baty'ego, w jego inscenizacji, w jego dekoracjach, z ilustracją muzyczną Cadou, w kostjumach Olgi Choumanskiej (zapewne Szumańskiej). Nie widziałem obecnej inscenizacji Teatru Polskiego tej przeróbki z Dostojewskiego, a ciekawem byłoby, te dwie realizacje porównać.

Dekoracje Baty'ego — syntetyczne, z doskonałym wyzyskaniem przestrzeni, technicznie znakomicie urządzone symultanicznie, tak że sceny następują bezpośrednio po sobie, bez żadnych przerw, z bezpośredniością niemal kinową — pozwalają epicki tok wydarzeń skondensować w stosunkowo krótkie i dramatycznie zwarte widowisko, klarowne w przebiegu akcji. Stylowe kostjomy, lekko stylizowane — dyskretna ilustracja muzyczna — wszystko to realizuje bardzo istotnie i styl Dostojewskiego i Rosję i duszną atmosferę dramatu. Wszystkie elementy przedstawienia stanowią zamkniętą i jednolitą całość.

Wykonanie aktorskie pierwszorzędne. Jak wszędzie w Paryżu: gna zespołowa, klasa aktorska wyrównana do najdrobniejszych ról. Jeden poziom, nikt się nie wybija. Precyzja wykonania, słowo i gest wyraźne, oszczędne, stonowane, rzadkie forte. Teatr integralny.

JOUVET I MASZYNA PIEKIELNA.

2-gim dyrektorem „kartelowym” jest Louis Jouvet, prowadzący: Comédie des Champs Elysées łącznie ze Studio tegoż na-

zwania. W repertuarze Comédie, — znajdziemy oczywiście także Molièra i Mérimée. Na 30 granych sztuk — jednego autora obcego (Gogola: Rewizor). Więcej już autorów mniej wartościowych jak Acharda (m. i. grany u nas Jean de la lune), Savoira, Zimera i in. Jednak z wyraźną przewagą repertuaru prawdziwie artystycznego. Z czołowych pisarzy Jouvet forsował w swym teatrze Romainsa, (6 sztuk), grał Vildraca, z dobrych autorów: Cromelyncka, Sarmenta, Giraudoux (Siegfried), Drieu la Rochelle, Martin du Gard.

Gra się tam obecnie Jana Cocteau: La machine infernale, w doskonale uproszczonych dekoracjach (o kolorach pastelowych lub obojętnych, z którymi doskonale kontrastują kostjomy, o żywych barwach) Bérarda.

Mydliby się więc, który po tytule sądząc — spodziewałby się prawdziwej „maszyny piekielnej” na scenie. Cocteau daje tu bowiem drugą po Antygonie — trawestację tematu klasycznego, a mianowicie: Edypa. Dziwaczny trochę tytuł usprawiedliwia autor, tak tłumacząc istotę tragicznego przeznaczenia, jako właściwego wątku tragedji:

„Spójrz widzu, oto jedna z najdoskonalszych maszyn piekielnych, odnowiona gruntownie, nakręcona w piekle tak, że sprężyna odwiją się wolno poprzez cały bieg ludzkiego żywota; straszna w swym spokoju, — w skrytości dokładna, zbudowana przez bogów o kamiennem sercu dla zniszczenia istoty ludzkiej — z matematyczną precyzją”.

To trochę zbyt patetyczne objaśnienie podkreśla istotę tej tragedji: okrucieństwo przeznaczenia, ku któremu bezwolnie a nieuchronnie zdąża Edyp pełen dziecinnej radości życia. Rozwiązanie zagadki Sfinksa (mitologiczne symbole, scenicznie świetnie rozwiązane) wyraźnie podane jest nie jako jego triumf. Szyderczo odnosi się autor do radości z tego zwycięstwa. Przecież Edyp musiał rozwiązać tę zagadkę, by w nagrodę za to uzyskać rękę własnej matki, by przetrwać potem tragedję odkrycia, śmierć żony-matki, by z wydartymi oczami — rozpocząć wędrowkę w niewiadome, w towarzysztwie małej Antygony. To więc szydercze okrucieństwo wyakcentowane jest mocno w sztuce Cocteau, gorzki uśmiech nad szamotaniami się człowieka, wśród kolei losu, wyznaczonych z góry przez bogów o kamiennem sercu. Mimowoli przypomina się objaśnienie Hamleta przez Wyspiańskiego, gdzie też motyw predystynacji odgrywa swą rolę. W rozumieniu Wyspiańskiego, Hamlet nie jest jednak ślepy na koleje przeznaczenia; on widzi i rozumie poczyną wolno w dramacie swoim — „urastając” ku tym bożym wyrokom, jakie będą jego życia koleje. Rozumem swym i wolą dźwiga się ku zrozumieniu, że takie powinny być jego losy i w tem zrozumieniu dochodzi do afirmacji przeznaczenia, do zgody z niem. Niewątpliwie, jest to w porównaniu z koncepcją ślepego losu — koncepcją chrześcijańska — jak tamta pogańska. Takie podejście do Edypa byłoby oczywiście ciekawsze, choć niezgodne z tradycją — jednak współczesne.

Niemniej sztuka Cocteau jest doskonale napisana.

Małutkie — na kilkadziesiąt widzów obliczone — Studio des Champs Elysées, gra teraz zupełnie beznadziejną „La joueuse”, pani Madeleine Jacques de Zogheb, rzecz kameralną na 4 osoby, traktującą o przeżyciach „współczesnej” kobiety. Coś w guście „prepuberchowej” „metafizyki” miłości — (oczywiście bez talentu Witkacego), gadana ramota, niesocniczna, zfreudyzowany dawny „trójkąt” małżeński — powiększony do czworokąta (postępl), przyciem wśród 3-ech mężczyzn jeden jest murzynem.

Szkoda doprawdy na to sztuczdyło doskonałej aktorki jaką jest Sybilla Binder, i czarnego, pełnego ekspresji aktora Habiba Benglię. Warto natomiast przemęczyć się na tych 3 „kobiecych” aktach, by ujrzeć w temże Studio: cacko, jednoaktówkę Jewreimowa p. t. francuskim Stopic et Mania, dialog o kapitalnym norwie dramatycznym, — dwójga starszuchów, otrzymujących list od córki, chcące opuścić męża. List ten staje się powodem wyznań o popełnionych grzechach małżeńskich. Starszuchowie czynią sobie te

wyznania śmiało z perspektywy przeżytych w małżeństwie lat. Wadzą, że to nie są rzeczy zbyt ważne. (Teraz!) Poblazliwie oceniają swe występki. Odradzają córce porzucenia męża, dla innego mężczyzny. Wierzą w wartość i trwałość instytucji małżeństwa.

Rzecz ta zagrana koncertowo przez parę rosyjskich aktorów (nazwiska zniekształcone w afiszu) w portretowo-stylowej, miniaturowej wystawie — (określonej jako „une photo romantique d'antan”) — dała próbkę prawdziwego teatru.

Wspomnieć należy, że Chiména Gastona Baty gościła w studio przez pewien czas, przed usadowieniem się w teatrze Montparnasse.

U PITOJEWĄ.

Trzeci teatr „kartelowy” to *Vieux-Colombiers*, uświetniony z przeszłości nazwiskiem Coypeau, obecnie pod dyrekcją doskonałego aktora i człowieka teatru **Jerzego Pitojewa**, grającego tu z żoną a równie świetną aktorką Ludmiłą Pitojew. Odmienne niż w pozostałych 3 teatrach kartelowych daje się tu zauważyć gra aktorska nie zespołowa, a raczej gra „gwiazd” t. j. obojga Pitojewów. Nie mając potrzebnego materiału, nie umiem zorientować się w ogólnej linii repertuarowej Pitojewa. Gra się tam obecnie *Musical chairs* Mackenziego, a potem 2 sztuki Ibsena: *Nora* i *Dzika kaczkę*. W *Norze* podziwiać można Ludmiłę Pitojew o stylu gry niezmiernie opanowanym, subtelnym i dyskretnym, o nieskazitelnym dykcji i wyrazistym a oszczędnym głosie — oraz inscenizację i dekoracje pełne smaku artystycznego, poczucia barwy i kształtu, — samego Pitojewa, markującego nieznacznie każdym szczegółem, sens i linię dramatu. Tak np. *Nora* (która po katastrofie poznaje, że mąż traktował ją jako miłą zabawkę) od początku akcentuje pewien infantylizm, siada w małych, dziecięcych fotelikach, otacza się zabawkami, chrupie cukierki itd.

Swoją drogą problem emancypacji kobiety — przedstawiony tak przez Ibsena traci myślną i wywołuje uśmiech niedowierzania w ostatniej akcie. *Nora* ożyna wyrzuty mężowi, że ją uważał za lalkę. Gdy on pyta najsluszniej w świecie: czy nie byłaś jednak szczęśliwa? — odpowiada nasza emancypantka: to mi się tylko wydawało, teraz chcę być człowiekiem — poczem opuszcza kochającego męża i kochane dzieci, by rozpocząć nowe życie. To już jest typ sufrażystki angielskiej. Nie wierzymy jej.

Niemniej — jak zauważył słusznie jeden z polskich aktorów, Ibsena, trochę zaktualizowanego, trzeba wprowadzić do teatru. Zawsze to przecież jest pierwszorzędny teatr.

Pitojew jako aktor uprawia grę pełną temperamentu i swobody „na codzień” — niema cienia patosu, czy koturnu, przytem posiada tajemnicę podobania się.

Rasowy aktor.

Zespół w reżyserji silnie zróżnicowany w typach i przez odpowiedni dobór i przez charakteryzację.

MONTMARTRE — DULLIN'A.

Ostatni kartelowy dyrektor to **Charles Dullin** z trupą *L'atelier* w teatrze Montmartre, ma za sobą już 12 lat pracy — i ponad 60 sztuk. W rozwoju tego teatru pierwsze lata wypełnia w dużej mierze teatr tradycyjny. Spotykamy poza francuskimi autorami, jak Molière, Mérimé, Musset itd. — teatr hiszpański reprezentowany przez Cervantesa, Calderona, Ruedę — dalej włoski — Goldoniego.

Potem obserwować można wielką ilość adaptacji scenicznych; tu wystawiono z klasycznych Amtygów — Cocteau, tu Arystofanesa: *Ptaki* (przeróbka Zimmera) i *Pokój* (Perché); z renesansu angielskiego: *Ben Jonsona* (*Volpone* przez Zweiga i Romaina), *Szekspira* (*Ryszarda III* (w adaptacji Obeya), wreszcie obecnie *Johna Forda*.

Z obcych autorów grano w okresie mody, Pirandella, Jewreinowa, Katajewa, Asza, hiszpańskich autorów.

Dosyć pozatem repertuaru drugorzędnego; z głośniejszych nazwisk spotykam tylko Romaina. Jak z powyższego wynika, *L'atelier* odmienną ma linię repertuarową. Główny nacisk wydaje się być położony na teatr klasyczny i obcy (naturalnie — wzorowy).

Obecnie gra się tam krótką komedię *3-aktową Kleina* pt. *Les Coqs*, dosyć słabą rzecz

o nauczycielce w internacie chłopców, którzy się w niej podkochują i dla męskiej ambicji idą na wielką wojnę, gdzie giną — oraz brutalny i gwałtowny dramat autora epoki elżbietańskiej **Johna Forda** pt.: *Dommage qu'elle soit une prostituée* w inscenizacji Dullina. Realizacja tej 5-0 aktowej sztuki o dużej ilości scen — z charakterystyczną dla tego teatru nieustanną zmianą miejsca akcji — jest bardzo ciekawa. Odbывается się w dekoracji jednolitej, przedstawiającej dom bohaterki, przyczem przez odsłanianie dalszych planów, zyskuje się inne miejsca akcji, przyczem obszernie proscenium wyzyskano dla akcji odbywającej się pod gołym niebem. Kosztowny bajeczny *Jana Hugo* (wykonane dla *Romea* i *Julji*) a przytem bardzo pomysłowe, gdyż bogactwo formy i koloru renesansowego kostjumu uzyskano przez **malowanie** na materji i wzorów, i obfitych falców, koronek, wszelkich ozdób. Styl gny obmyślano dla dramatu: przywitywnie gwałtowny. Podziw brał, gdy słyszano się od pierwszej do ostatniej sceny nieustanne fortissimo głosu i ruchu. Zapewne styl ten dostosowany był do treści, w której gwałtowne namiętności przerywają wszelkie zapoty. Miłość, nienawiść, zazdrość i śmierć. Postacie poszczególne równie mocno obrysowane, wyrażone silnie, indywidualizowane i wyodrębnione silnie między sobą, przez dobór osób, charakteryzację i kostjum. Treścią sztuki jest szalona miłość (ziemską) między nożem i dzieckiem. Ona spodziewając się dziecka, musi wyjść za mąż. Mąż zazdrosny o ojca tego dziecka, brat zazdrosny o męża, stwarzają tę strasznie napiętą atmosferę, w której nieustannie słychać grzmoty i wyladowania tłumionych namiętności. Duża ilość drugoplanowych ról zamieszanych w to piekło, powiększa grozę krótkich spieć.

TEATR STARY.

Te cztery teatry wyczerpują nowy teatr francuski: artystyczny. Osobną grupę stanowią teatry, które właściwie powinny stać na czele a m. t. zw. teatry narodowe (tj. oprócz *Opéry* i *Opéry Komicznej*) *Komedja* francuska i *Odeon*. Nic wyróżniającego nie można o tych teatrach powiedzieć, jak to, że kształcą świetny materiał aktorski i wyławiają tęgi aktorów o wielkich zdolnościach naturalnych. *Vidalin*, np. czy *Dorival*, których słyszałem recytujących poezję, zdumieni mnie poprostu. Nie słyszałem jeszcze podobnej potęgi głosu, takiej modulacji, takiej dykcji, takiej żywości ekspresji, takiej harmonji w całości interpretacji. Trudno określić stopień tej doskonałości. Jest to chyba już szczyt sztuki aktorskiej (oczywiście: sztuki a nie tylko talentu). Niestety nie mogłem zobaczyć tych aktorów w dramacie, a dziwnym zbiegiem okoliczności zespoły, które widziałem — były zapewne bardzo dobre, nawet znakomite, nie wywierały jednak tej magicznej sugestji, wręcz oszalamiającej słuchacza.

Co do *Komedji* francuskiej — złośliwością będzie może, jeśli przytoczę tu charakterystyczną mem zdaniem dla publiczności okoliczność: w programach widać ogłoszenie dykcji, że dla osób przyglądnych wydaje kasa i bileterzy na żądanie i bezpłatnie specjalne przyrządy wzmacniające słuch. Można to urządzenie wiązać z wielkością sali, można i... z wiekiem publiczności.

Gra się tu *Szekspira* (*Konjolan*), gra się *Raynala* i *Sarmenta*, ale także *Bernsteina* i pomniejszych. Oczywiście *Corneille* i *Molière* mają swoje miejsce.

I nie dobór repertuaru jest tu zacośaniem, ale rutyna reżyserska, okropny szablon dekoracyjny (malowana perspektywa). Widziałem w *Komedji* beznadziejny melodramat *Kistmaeckersa* pt. *L'embuscade* (młody człowiek w domu bogatej rodziny przemysłowej, który okazuje się przedślubnym synem pani domu) zresztą dobitny jeszcze przez historyczną interpretację — oraz uroczysty spektakl w 150 rocznicę premjery: *Wesela Figara*, dosyć przyzwoicie zagrany. Imponuje tu tylko wielkość sceny i uroczyste stukanie (zamiast gongu) jakąś wielką pałą w podłogę, na znak podniesienia kurtyny.

Odeon podobny utrzymuje repertuar. Widziałem bardzo ładnie i stylowo zagraną *Louison Musseta*, oraz dosyć łyche misterjum (współczesne) o św. Franciszku z Assyżu (*Le pauvre d'Assise, Rivolleta*). Znow beznadziejne dekoracje: nibyto fronton rzymskiej katedry ze stopniami, z przeraźliwie naturalistycznymi przystawkami i perspektywami

wzami w miarę potrzeby. Nieznośnie jęczący liryzm gadany, wszystkie zdarzenia (kazanie do ptaków itp.) odbywają się za sceną, — słowem rozpacz w 5 epizodach, ratowanych rzadkim rodzynkiem realistycznych scen — humorystycznych. Publiczność, składająca się ze starszych panów i pań, uważała za obowiązek gorąco okłaskiwać te bzdury — bo to przecież sztuka religijna. A to był lichi odpust.

Z innych teatrów wypada jeszcze wspomnieć *Théâtre Sarah-Bernhardt*, gdzie widziałem *Cyrana de Bergerac*, bardzo ładnie zagranego przez *Romualda Joubé* — oraz bardzo modny aktualnie *Théâtre du Gymnase* — gdzie grają z wielkim powodzeniem *Bernsteina* — *Le messager* w interpretacji świetnej pary aktorów *Gaby Morlay* i *Victora Francena*. Treść? Kolonje, mąż kochający swą żonę zwierza się młodemu towarzyszo wi ze swych uczuć. Ten wczesniej wraca do kraju i staje się kochankiem żony. Wraca mąż, widzi co się dzieje, porzuca żonę. Ta błaga o przebaczenie, niema ani krzty uczucia dla niedawnego kochanka, który zresztą między 3-cim a 4-tym aktem zastrzelił się wspaniałomyślnie. Dość przeciętna to sztuka, ale wyciągnięta niezrównaną grą, dobrą reżyserją, elegancką dekoracją.

Ciekawym okazem jest teatr popularny w pałacu *Trocadero*. Jest to olbrzymia sala, największa ohyba, jaką widziałem. Dostępny ten teatr dla wszystkich, bo według różnych tarf miejsc kosztuje od 1—14 franków, co jest na paryskie stosunki fantastycznie tanio. Przedstawienia są najróżniejszego typu, od kina i poranków poetyckich do sztuk i oper dawanych w wykonaniu artystów *Komedji*, *Odeonu*, *Opéry*. Pozatem daje się rowje o dosyć swoistym programie: obok clownów, skeczów, monologów, parodji, doskonałych chansonnierów, występują artyści *opery* w pojedynczych aktach z *oper* i *arjach*, artyści *komedji* z recytacjami, starami francuskimi piosenkami (doskonała *Marquet* itd).

MUZA COKOLWIEK PODKASANA.

Cóż gra się w innych teatrach? W *Ambassadeurs* — *Savoir* i *Passeur*, *Palais Royal* — *Verneuil* (od r. 1916 grano dotąd 40 jego sztuk, a więc po kilka sztuk na rok, często naraz w kilku teatrach) — ci więc wszyscy ulubieńcy publiczności, w doskonałym wykonaniu aktorskim. Wszystko to ma już charakter uroczy cośkolwiek podkasanej, dosyć uroczo zresztą i wdzięcznie. *Fansa*, *wodewil*, *lekka komedja*, *sytuacja*, *dowcip* zupełnie nie przebijający w środkach, śmiech, *zabawa*.

Tu więc trzeba też zaliczyć *operetkę*, gdzie gra się *Wesoła wdówka*, *Córke* *pani Angot*, *Ptasznika z Tyrolu*, *Księcia Luksemburg* — albo *Nietoperza* w inscenizacji *Reinhardta*. *Operetka* zwie się po francusku: *théâtre lyrique*. Tak dziwną koleją — klasyczne określenie *poezji lirycznej* — jako mówionej przy wtórze liry — przeszło na tą lekką muzę. Chodzą do *operetki* — dzieci i bardzo starzy ludzie. Gra się te zlagierki po 300 i 400 razy z ulubieńcami publiczności, grającymi już i w kinie jak *Bach* lub *Dranem*, o beznadziejnych librettach panów *Duvernois*, *T. Bernarda*, *Devala* itp.

Atrakcję stwarza się albo przez gwiazdora w lichej budzie (*H. Garat* w *Ambigu*) albo przez fantastyczną wystawę jak *Nietoperz* insc. przez *Reinhardta* (w *T. Pigalle*) *) z nowym librettem i w nowej adaptacji muzycznej, *feerja* b. zresztą stylowa i w dużym formacie. Typowa jest t. zw. *oprette à grand spectacle*, — w kilkunastu obrazach. Używa się dziecinnych efektów, złud i igraszek perspektywicznych, pokazuje się żywe konie i osły, deszcz i fontanny, miasta, góry i rzeki, pałace, ogrody, parki — cuda ruchome, nieprawdopodobne ilości kostjumów (w *opretce* *Rose de France* w teatrze *Châtelet* — 700 nowych kostjumów) fantastycznie bogatych i kolorowych. Zwyczajnie też najwięk-

sze brawa idą po podniesieniu kurtyny — na widok tych bajecznych dekoracji i kostjumów, tego przepychu barw, światła i blasku.

W tej wystawie biorą górę oczywiście wielkie *music-halle* jak *Folies Bergere* (gdzie króluje ciągle *Mistinguet*), jak *Casino* (*Cécile Sorel* kreuje „*Królewskie faworyty*” w historycznej „*ewolucji*”, by skończyć jako *Marianne*), oczywiście z dodatkiem doskonałych *jazzów* i tych *internacjonalnych blues girls*, *oxford-boys*, *vingt jeunes filles nues*, *stars*, *beauties*, ilustrujących wystawiane z przepychem fantastycznym owe: *le bain de Nausicaa*, *Henri IV et sa cour d'amour*, *une nuit de Casanova*, całą tę *pornografię*, której się nikt nie dziwi, a która podana jest pięknie, artystycznie — nazbyt. Trzecia gwiazda *Lucienne Boyer* interpretuje piosenki z dużą ekspresją i wdziękiem, *Hanka Ordonówna* może śmiało z nią rywalizować.

I COŻ WAM POWIEM?

Ujrzeć możecie na paryskiej scenie wszystko: Od św. Franciszka — przez Ibsena i *Szekspira* — do gołych dziewcząt. Dla autorów — Paryż to chyba raj. Ale zdaje się trzeba być *Verneulem*.

Reasumując co się widziało: Teatr i ludzie teatru integralni. *Baty* czy *Pitojew*, tłomaczą sztuki, adaptują, grają, projektują dekoracje, inscenizują, piszą i coretyzują. Pełni ludzie, skończona dzieła. To jest piękne.

Kierunki repertuarowe? Najpierw tradycja, własna — i **conajlepszych** form europejskiego teatru, od *klasyków greckich* do ostatnich czasów. *Niema zalewu tandet* obca, (co u nas *nagminne*). Na swoją, mogą sobie pozwolić przy tej ilości teatrów. *Bilans sztuk*, które widziałem w „*kartelu*” teatralnym? *Ciekawy*: *Dostojewski*, *Ibsen*, *Ford* (*renesans angielski*) i *trawestacja Edypa*. *Zaluję* trochę, że *dziwnym trafem* nie grano... coś francuskiego.

Na polski teatr nie gładzić. Co ma pościć z repertuarem *jedon*, *jedyny* teatr np. w *Krakowie* wobec tej ilości typów przedstawień i zainteresowań? *Współczesny*, *ważny* *dramat*, *nigdzie* *niema* *łatwego* *życia*. *Ani* w *Paryżu*.

Zupełnie nie widać w teatrze paryskim aktualnych zagadnień społecznych i politycznych. *Przyszłość historyczna* nie istnieje. *Oczy zamknięte*. *Szkoda*.

Jeśli widzę, że *francuscy autorzy* piszą *tragedje* *klasyczne* i *adaptują* *wzorowe* *pozycje* *teatru*, *przypominam* *sobie* *u* *nas* *Zegadłowicza*: *z* *jego* *Alcestą* i *adaptacją Turandot*.

Aktorzy? *I* *lepiej* *i* *gorzej*. *Zasada* *zespółowa*. *Niema* *podrzędnych* *aktorów*. *Na* *sejro* *niema*. *Niema* *potknięć* *czy* „*martwych*” *chwil* *w* *czasie* *spektaklu*. *Wszystko* *równie* *idzie*, *gładko*, *wyrównane*. *Alte* *też* *niema* — *gwiazd* (*na* *codzień*). *Dykcja* *nieskazitelna*. *Mechanika* *głosu*, *najswobodniejsze* *operowanie* *głosem* *w* *wszystkich* *rejestrach*.

O polski aktorze! *Jakbym* *pragnął* — *a* *niestety* *jest* *inaczej*. *Tam* *uzdolnienie* *to* *raz*, — (*chyba* *niema* *protekcji*) — *inteligencja* *to* *dwa*, — *żelazna* *praca* *i* *ćwiczenie* *to* *trzy*.

Dekoracje? *Twórcze*, — *syntetyczne* *i* *u* *proszczone*; *nie* *malowidło*, *nie* *muzeum* *tylko* *część* *dramatu*. *Zmiana* *nie* *może* *trwać* *dłużej* *jak* *pół* *minuty*. „*Horyzontu*” *niema*.

Z światłem jest gorzej. U nas więcej się tem wyczynia *dobrych* *efektów*.

Baty — *pierwszy* *człowiek* *teatru*.

Cóż na końcu? *nie* *talent*, *nie* *natchnienie* *najważniejsze*.

Rozum *i* *praca*. *Inteligencja*, *wysiłek*, *koordynacja* (*integralny* *dramat*).

Zdawałoby *się*, *że* *coś* — *a* *to* *stary* *truzizm*. *Każdy* *wie*. *Cóż?*

Tylko, że *nie* *każdy* *potrafi*.

Nakładem „*Drogi*” ukazało się drugie wydanie książki

ADAMA SKWARCZYŃSKIEGO

MYŚLI O NOWEJ POLSCE

Cena zł. 4.—

(Dla Prenumeratorów „*Drogi*” zł. 2.50)

Książka jest do nabycia w Administracji „*Drogi*” (Warszawa, Chmielna 33 m. 5, tel. 2.75-34. Konto P. K. O. 0.518) i w księgarniach stołecznych i prowincjonalnych.

J. E. SKIWSKI

O TYP WSPÓŁCZESNEJ KULTURY POLSKIEJ

DWIE DROGI

Zagadnienia kultury dyskutuje się u nas z dwójakiego stanowiska. Albo ściśle naukowego, albo czysto uczuciowego. Albo gruntowna i często zajmująca rozprawa na temat np. pojęcia elity; albo publicystyka, pełna inwektyw, zawiści, bądź romantycznej wybujałości uczucia. Oba stanowiska pomijają w tem zagadnieniu to, co jest w niem najżywniejsze.

Praca naukowa — co wynika z charakteru samej nauki — klasyfikuje, bada, tłumaczy. Wyjaśnia to, co jest. Zajmuje się tylko tem, co jest. Nauka nie wybiega w przyszłość, nie wpływa na nią, nie kształtuje jej. Nie zna zakazów, nie objawia swojej woli. Tam, gdzie się mówi: „powinno być”, „chcę aby było” — tam zeszło się już z gruntu naukowego. To już publicystyka. Ale wola, która nie w niej ujawnia, nie może być dowolnością, nie może czerpać siły z bodźców doświadczeń, uczuciowych, nie poddawanych kontroli obserwacji i rozważań — pod groźbą wpadnięcia w ślepią ulicę.

Jeśli dziś piszę o typie współczesnej kultury polskiej, to w przeświadczeniu, że zarówno pierwsze jak drugie stanowisko jest niedostateczne. Pierwsze pozostaje ważne w swoim zakresie, ale nie daje odpowiedzi na pytania praktyczne; drugie operuje nieodpowiedzialną sugestją.

STWIERDZENIE ZASADNICZE

Kiedy ktoś zapytuje, jaki powinien być typ kultury Polski współczesnej, to odpowiedź, którą nasuwa najprostszym zmysłem obserwacji jest ta, że nie mamy wyboru. Nie mamy paru typów kultur, spośród których możemy wybierać. Polska nie ma ani wielkiej kultury mieszczańskiej, ani „kultury proletariackiej” — ma tylko resztki kultury szlacheckiej. Przeszkodą — nie jedyną zresztą — do wytworzenia kultury mieszczańskiej był „pusty” u nas kulturalnie wiek dziewiętnasty. Kultura zaś „proletariacka”, jeśli ją rozumieć jako kulturę kolektywną w przeciwieństwie do kultury indywidualistycznej, — nie ma w Polsce poza dość mętłym frazesem innego przedstawiciela.

Ale równocześnie, jakkolwiek w Polsce nie ma ani kultury mieszczańskiej ani proletariackiej, to jednak zachodziły i zachodzą procesy umieszczania się szlachty i, z drugiej strony, proletaryzacji inteligencji; proletaryzacji nie tylko w sensie zubożenia, ale i w sensie zbliżenia się inteligencji do mas pracujących, przejęcia się zagadnieniami ich życia. Jest to proces podobny do tego, jaki zachodzi np. w domu obudzonym ze snu jakimiś alarmem; mieszkańcy schodzą się na najbliższą klatkę schodową, aby jedni drugich pytać, co się stało. Każdy zjawia się w swoim stroju, każdy nosi na sobie znamię swego środowiska, swej indywidualności. Zeszedli się, przypatrują się sobie, gawędzą, radzą.

Podobnie umieszczanie się szlachty i proletaryzacja inteligencji były takim oglądaniem sąsiada sprzeciwka, takim wychyleniem głowy przez lufcik, na widok zamieszania na podwórku. Szlachcic przyjeżdża do miasta, nie przestawał być szlachcicem. Obraża się, kiedy go nazwać mieszczuchem, w swoich poczuciach, w sposobie patrzenia na życie, w codziennych reakcjach życiowych jest tem, czem był, panem na Psiej Wólce. Jego przyjazd do miasta był przypadkiem, najczęściej skutkiem katastrofy, zubożenia, potrzeby oparcia domowego budżetu na nowych podstawach. Zjeżdżając do miasta, nie przeobrażał się. Nie przyjeżdżał tu ani poto, aby narzucić miastu swoją szlachecką kulturę, ani by przyjąć nową, mieszczańską. Nowy układ stosunków, w który się dostał nie pobudzał go do rewizjonizmu kulturalnego. Ze swej strony mieszczaństwo nie narzucało mu nic, prócz tajonej zawiści wobec człowieka ze sfery „uprzywilejowanej”, tego mieszanego uczucia zazdrości i lekceważenia. Nie narzucało mu nowych pojęć, nowej ideologii. Życie popychało ich razem; wywoływało w ich sposobie myślenia zmiany mechaniczne, najpo-

trzebniejsze. Kaczej szlachcic, nie chcąc tego i nie myśląc o tem, narzucał mieszczaństwu swoje pojęcia, swój obyczaj. W ten sposób żywali się, a raczej trwali obok siebie. Równoległe z apatią, z brakiem wszelkiej agresywności, chęci narzucenia komukolwiek swojego stosunku do świata, płynęły pod skórnym nurtem niechęć i pogarda. Zewnątrznie, nie było walki, tylko stopniowe przystosowywanie się. Zato w „zaciszu domowym”, w „swojem kółku” wyrastał chiński mur zawiści i uprzedzeń. Zamiast walki poglądów, walki ideałów — podjazdowa walka głębokich uraz, maskowanych zewnętrznym egalitaryzmem. Zamiast wielkiej rozgrywki kulturalnej — tysięcy drobnych rozgrywek, na tysiącach podwórek. Walka o nowy ład, o nowy ideał rozbiła się na zajądlą partyzantkę, maskowaną deklamacją równościową. Udało nam się to, co nie udało się nikomu: wielki proces przeobrażeń kulturalnych zamknęliśmy do słoika i postawiliśmy za parawanem. Fermentował sobie, w domowym cieple, jak spleśniałe konfitury.

PRECZ Z ROZRÓŻNIENIAMI!

Hasło to jest w Polsce jedynym hasłem naprawdę popularnym. Wiedzie swój rodowód z tradycji szlacheckiej. Nie mówię, że równość szlachecka była tylko nieporozumieniem. Mimo ogromnej skali odcieni w narodzie szlacheckim, zawierającym całą gamę ustopniowań kulturalnych, było jednak coś, co tę różnorodność jednoczyło. Był pewien ideał życiowy. Była etyka, bodaj wyznawana idealnie. Szlachcic karmazyn i szlachcic w łapiach, żyli jednak w jednym świecie pojęć. Mieli poczucie przynależności wprowadzić nie do jednego środowiska towarzyskiego, ale do jednego świata idealnego. Mieli wspólny niepisany kodeks etyczny, wspólne reakcje pochwały i odrazy. To samo było dla nich cnotą, to samo brzoznądą. Wewnątrz świata szlacheckiego hasło równości, tak skrupulatnie przestrzegane przez ubogich, odpowiadało, mimo wszystkie, nieraz humorystyczne odchylenia, jakimś prawdzie.

Proces demokratyzacji we właściwym znaczeniu, to znaczy realizacja równości stanów, był pro prostu rozciągnięciem na cały naród hasła równości szlacheckiej. Równość stanów w polskim słowniku znaczyła (i znać do dziś) tyle, co uszlachcenie całego narodu. Za hasłem równości ciągnie się przez dzieje gęsta smuga frazesu. U nas jednak ta smuga wyczerpywała całą treść hasła. Równość znaczyła mniej więcej tyle, co zapomnienie o istniejących różnicach społecznych. Nie towarzyszył jej żaden wybuch nowej energii, nie zaznaczyła swego wejścia w świat (3 maj) żadnym aktem, że tak powiem, światopoglądowym, — było to tylko podarcie starych rachunków. W przeciwieństwie do okresu tryumfu, „równości” francuskiej, która nie była niczem innym jak apoteozą panowania kultury mieszczańskiej, propagującej ideał nowego człowieka.

Mówiąc, że chłop jest równy szlachcicom, polski demokrat nie ma na myśli tego, że obaj, każdy na swój sposób i wedle własnych, określonych dziedzicznością dziejową wartości, wnosi coś swojego do budującej się kultury, ale raczej to, że obaj należą do jakiegoś jednorodnego, bliżej nieokreślonego ciała społecznego, które zgubiło swoje dawne artykulacje, a nie narobiło nowych, do jakiejś bezosobowej „kultury wogóle”.

Wątpliwości nie ulega, że stan niewoli politycznej przyczynił się wielce do utrzymania się w społeczeństwie tego poglądu. Niebezpieczeństwo wynarodowienia i dążenie do odzyskania wolności, tak dalece odsunęły na dalszy plan, jako zagadnienia „luskusowe”, dociekania nad fizjognomią kultury polskiej, że stały się one nawet w oczach wielu jakby wyrazem zubożenia na niedolę narodową i braku patriotyzmu. (Wiele pierwszorzędných obserwacji w tych materjach wnosi doskonały cykl powieściowy M. Dąbnowskiej „Noce i dnie”). W obliczu niebezpieczeństw, na które byli-

śmy wystawieni jako naród, jedyne hasło, które mogło się utrzymać, było to, żeśmy wszyscy Polacy — i tyle. Chęć narzucenia narodowi kultury określonego (broń Boże, klasowego) typu była zgóry wyłączona. Tymczasem pozytywiści pisali i mówili o równości rzeczy bardzo pięknie; uważali się za mieszczan, wyrzekali się tytułu szlacheckiego, równocześnie pracując „dla ludu”, to znaczy pracując nad tem, by człowiek z ludu stał się takim, jak oni, nie uznającym szlachectwa szlachcicem. Wysilek szedł wciąż w kierunku zamazywania różnic, w kierunku ideału bezklasowej i bezosobowej kultury. Nie tworzono nowych cnót, nowego ideału człowieka, nowego obyczaju — milczano o tych sprawach i był to, do dziś trwający, okres kultury milczenia.

To, co było z jednej strony dziedzictwem równości szlacheckiej, a z drugiej wynikiem niewoli politycznej, przetrwało wszystkie kataklizmy dziejowe. Ten wstręt do rozróżnień i upór w nazywaniu tem samem rzeczy różnych wystąpił znowu z całą jaskrawością w czasie największego wpływu partii chłopskich i endecji w okresie t. zw. sejmowładztwa. Niedawni „koniokradzi” stają się ni stąd ni zowąd panami — braćmi endecków. Stronictwo, rzekomo stojące na straży kultury tradycyjnej, liczące w swoim gronie znaczny zastęp inteligencji szlacheckiej pochodzenia, z trybu życia mieszczańskiej, ale szanującej swoje tradycje, wreszcie nie miały odsetek szlachty ziemiańskiej oraz magnatów, dziedziców świętych tradycji rodowych — to właśnie stronictwa odgrywa rolę politykierską komedję braterstwa i demokracji, podszytą oportunistycznym, nieszczerością i graną z widocznym wstrętem do świeżych „braci” politycznych; komedję, której właściwym motywem była walka ze „wspólnym wrogiem politycznym”. Nigdy endecja nie skompromitowała się obrzydliwiej, niż w tej nieudolnej komedji demokracji. Okazało się jak na dłoni, że nie ma odwagi bronić swoich ideałów. O ile hasło równości szlacheckiej miało — na tle epoki — pewne momenty idealistyczne, o ile demokracizm lat niewoli, z jego chłopomanją i kilimową świerzbiczką „ludowości” był przy swojej naiwnej romantyczności podszyty, bądź co bądź, szlachetnymi uczuciami, o tyle tutaj nie widać nic poza nieudolną, tchórzliwą i płaską grą, bezsilnością i brakiem wiary we własne ideały kulturalne, których się nie ma śmiałości nazwać po imieniu. Stary egzaltowany egalitaryzm zastąpiono obłudą społeczną, podniesioną do godności ideału kulturalnego.

KULTURA ZROBI SIĘ SAMA.

Odzyskaliśmy niepodległość, mamy mocną państwowość, odnosimy wielkie sukcesy w polityce zagranicznej, nasza technika czyni może niezbyt szybkie ale istotne postępy — słowem — mimo ogólnej sytuacji „kryzysowej” — znaleźliśmy się najwidoczniej na drodze wzniosłej. Ale w tem mocno „podciągniętem” społeczeństwie pokutuje dalej fałszywy egalitaryzm w zakresie spraw kultury. Dzisiejszy inteligent — egalitarysta broni swego stanowiska takim mniej więcej rozumowaniem.

Skoro jest wszystko co składa się na „kulturę”, to temsamem jest kultura. Skoro rozwija się szkolnictwo, nauka, technika, literatura i t. d. to czegoż chcieć więcej? Przecież kultura to jest suma tych czynników. Wystarczy dbać o to, aby im zapewnić swobodny rozwój. I czy to nie jest czysta scholastyka — powiedzą — zajmować się w obliczu zdobywczego pochodzenia życia zagadnieniem, czy ta kultura, która jest, ma być nazwana mieszczańską, szlachecką czy proletariacką? — Jest to stanowisko krańcowego praktycyzmu, noszące w sobie duże niebezpieczeństwo.

BRAK WIĄZADŁA.

Sądzę, że nietrudno nikomu zgodzić się na następujące rozróżnienie: co innego jest posiadana wiedza, a co innego umiejętność ob-

chodzenia się z nią. Składają się na to czynniki nie mając nic wspólnego z nauką „czystą” lub sztuką „czystą”. Czynniki, które występują dopiero w kulturach mających solidną podszewkę tradycji.

Jeśli widzę człowieka, dla którego takie pojęcie jak „wykaz opadów atmosferycznych” są rodzajem tabu i bezapelacyjnym regulatorem przy rozwiązywaniu jakiejś ważnej sprawy, powiedzmy pedagogicznej, w ten czy inny sposób wiążącej się z owym „wykazem opadów”, to mówię, że taki człowiek nie ma kultury naukowej i rozumiem przez to, że brak mu tego niezbędnego krytycyzmu i poczucia względności, bez którego nie można inteligentnie stosować rezultatów naukowych w praktyce życiowej. To poczucie względności, ta umiejętność obracania się wśród zdobyczy nauki, to zrozumienie dystansu, który dzieli teorię od skomplikowanego spłotu czynników, składających się na t. zw. rzeczywistość wymagają zupełnie innej uprawy intelektualnej, niż t. zw. przygotowanie fachowe. Wymagają umiejętności głębszego zastanawiania się nad rzeczywistością, umiejętności, której — niestety — nie nabywa człowiek w zakładach naukowych, którą zdobywa jako owoc długich doświadczeń, ciągłych się przez całe pokolenia.

Jest np. coś niepokojącego w tem, że przeciętny uczonej polski patrzy na powieść lub tom poezji, jako na pewnego rodzaju błazeństwo.

Kiedy profesor uniwersytetu, uczonej przyrodnik, mówi o swych kolegach-humanistach, że ich wiedza to nie jest wogóle żadna wiedza, a cała humanistyka to zwykłe zawracanie głowy; albo kiedy profesor gramatyki porównawczej uważa swego kolegę przyrodnika za rodzaj przybłądy w świecie „prawdziwej” nauki, którą naturalnie jest tylko filologia, to trudno takich panów słuchać bez wstrętu. Widzi się w nich raczej robotów nauki niż ludzi nauki. Pojęcie kultury kontrastuje z nimi w sposób przykry.

Podaję tu dwa przykłady autentyczne, a niezmiernie, zdaniem mojem, charakterystyczne.

Na to, aby poza wiedzą, była kultura wiedzy, potrzebne są środowiska dyskusyjne, niepodobne zupełnie do istniejących u nas, gdzie to profesorzy, gwałtując sobie o tem, co ostatnio napisał Piotrowski i z czego habilitował się Stanisławski. Musiałoby istnieć ośrodki wymiany myśli, nie mające nic wspólnego z profesorskimi kółkami, gdzie drowsiani ludzie opowiadają sobie anegdoty od siedmiu boleści, przy których już ziewały nasze nianki. Potrzebny tu jest pewien sybarytizm intelektualny, gustowanie w myśleniu jako kunszcie, rozumienie patosu myśli, jej niebezpieczeństw, podstępów, obosieczności. Wreszcie potrzebne jest inteligentne środowisko dyletantów, lubiących produkty myśli, znających się na niej, środowisko dobrych inteligentnych konsumentów. Istnienie tego pierścienia, otaczającego myśl, pracującą w laboratoriach i przy biurkach, jest bardzo ważne. W tej zonie pogranicznej życie niejako przemierza naukę, asymiluje ją, siebie wzbogacając jej zdobyczami, a ją swym zmysłem praktycznym. Tam gdzie to wiązadło jest mocne — jak we Francji — tam dopiero istnieje obok nauki jako sumy zdobytych pozycji — kultura naukowa, wynosząca życie narodu na wyższy szczebel hierarchii.

A gdzież są u nas te pierwiastki, skąd je wziąć? — Aby na to odpowiedzieć, trzeba sobie uprzytomnić, że poza kulturą szlachecką nie ma u nas innej kultury, któraby przeciwstawiła się jej pozytywnie; że jeżeli gdzie są załamki tych wszystkich czynników, o których była mowa — to jednak tylko w obrębie kultury szlacheckiej, a nie w odbarwionej i bezosobowej „kulturze wogóle”. Darmoby szukać tych pierwiastków wśród młodzieży „garnącej się do wiedzy”, gdzie cała energia idzie w kierunku chłonności, upajania się haszyszem nowości i rojenia o perspektywach, które nauka człowiekowi otwiera. Pomiędzy kulturą i entuzjazmem istnieje stosunek raczej odwrotnie proporcjonalny. Pęd do nauki, żądza wie-

KRZYŻE Z PAPIERU TRZECIA PŁEĆ

dzy — to są czynniki bardzo cenne, ale gdy ich nie równoważy kultura dojrzałej mądrości, stają się zarodkami najpłytszego scientyzmu.

Zdaje sobie sprawę, jak łatwo być złe a raczej wcale nie zrozumianym, kiedy się mówi o pozytywnej roli kultury szlacheckiej; jeśli darują zrazut taki jak np. „apoteozowanie pańszczyzny”, albo „wskrzeszanie kultu wielkich rodów” — to nie przepuszczają przypomniał o patetycznym procesie, który Brzozowski wytoczył właśnie kulturze szlacheckiej. Ale atak Brzozowski go na kulturę szlachecką, to był przedewszystkiem atak na polaniecczyznę, na ugody, na opasłość, nieruchawość myślenia, marazm, zastój. W tych czasach i w tych warunkach wystrzał z pepesowskiego brauninga mógł być cembem w rodzaju objawienia. Nie pyta no co z sobą niesie, jak będzie wyglądała Polska którą wywołuje. Był to okres, kiedy kultura szlachecka ukazywała się ze swej najlepszej strony. Atak na szlachecczyznę był atakiem na gnuśność narodową.

Inaczej jest dzisiaj. Dziś upajać się frazesem o „rozkładzie” kultury szlacheckiej i wygrywać jej niewątpliwie zresztą wady i grzechy historyczne w obliczu widma kultury-roboty — to wyrwać naród z jego naturalnej ciągłości historycznej, nie dając mu jednak tego, co narodom przy takich operacjach zwykło się dawać: nowej kultury.

Mieszczanin francuski podrwiwiający z ańcien regim'e'u jest w swoim prawie. Nie zgodzi się z nim p. Maurras ani p. Daudet, ale on zawsze może o sobie powiedzieć: nie chcę was, bo sam wynalazłem coś lepszego. Można się z nim kłócić, czy to „lepsze” jest lepsze, ale to są spory o idee, które mają dość siły, aby się zderzyć i walczyć. Ani w pierwszej ani w dziesiątej utarcze nie legną zmiażdżone na placu. Życie mają zapewnione na zawsze, spór może iść tylko o miejsce, o zna-czenie, drogę.

U nas nie było żadnej rewolucji, ani małej ani wielkiej. Była tylko raz oszczercza, to znów namaszczona i płomienna publicystyka antyszlachecka, to podminowana nieważnością i pieniactwem, to znów abstrakcyjnym choć szlachetnym egalitaryzmem.

Kompromitować jedyną kulturę, którą mamy — znaczy to robić z nas naród pastuchów.

Wszystko co tu napisałem, zmierza do konkretnego wniosku: do wykazania, że akcja kompromitacyjna wobec kultury szlacheckiej utożsamianej ze „szlachecczyzną”, sprowadzonej do paru szablonów demagogicznych — jest akcją dziś zdecydowanie zagnębną, jest cofaniem narodu do barbarzyństwa.

Nie chodzi tu, rzecz jasna, o zachowanie bodaj cienia „przywileju szlacheckiego”, ani o ponizanie młodszych warstw narodu, wchodzących w życie kulturalne. Chodzi tylko o wzbudzenie samopoczucia, że nie można mówić „przeciwstawiam” tam, gdzie się nic nie przeciwstawia, ani „zwalczam” tam, gdzie się tylko wyrzeka i szkaluje.

Albo się ma kartę, którą można grę wygrać, a w takim razie trzeba tą kartą zagrać, albo trzeba wstać od stolika. Wszystko inne jest niegodnym bluffem.

Wreszcie parę słów w odpowiedzi panno-szczemu się u nas „frazesowi pocieszenia”. Mówi się: mamy tradycję równości, a więc jesteśmy niejako z natury solidarystami. W ten sposób ma się bardzo ładny profil na tle Europy, objętej falą dyktatur.

Nie lekceważ tego wyjątkowego faktu, że Polska jest krajem, może jedynym na świecie, gdzie nierówność uchodzi poprostu za nieprzyzwoitość, o której się nie mówi; krajem opierającym się wszelkiej hierarchji, prócz tej, która wynika z konieczności zewnętrznych, organizacyjnych. Może to jest nawet bardzo piękne. Ale skoro nasza formuła ma brzmieć: żyjemy poprostu zawierając się instynktom i zdrowemu rozsądkowi, idąc wzdłuż wytycznych, które nam daje samorzutny bieg dziejów, bez doktryny, bez mitu, bez twardych ram ustrojowych; jeżeli tak wielką mamy ufność do naturalnej logiki życia, której nie trzeba poprawiać doktryną — to tem większej nabiera ostrości sprawa gatunku tego życia, jego głębi, struktury, wytrzymałości, jego „klasy”. Tam, gdzie działa mit — tam siła jego ciężenia przeobraża wszystko na jego modłę. Tam, gdzie się ufa naturalnej logice życia — tam o wszystkim decyduje czujność i dobra uprawa. Naród żyjący bez doktryny i bez zmysłu kultury — jest narodem barbarzyńców.

Nowa książka Szelburg Zarembiny składa się z różnorodnego materiału literackiego. Wchodzi tu drobne nowele o wybitnie artystycznej wartości, dalej utwory nowelistyczne o wyraźnie dydaktycznym charakterze, wreszcie rzeczy publicystyczne w formie reportaży. Mimo jednak różnorodności gatunków pisarskich — we wszystkich utworach dostrzec można wspólny ton uczuciowy, krystalizujący się mniej lub więcej wyraźnie w określonej postawie ideowej.

Mówiąc o postawie ideowej, właściwie wyrażam się nieściśle. Autorka nie wyopowiada — ani w beletryście ani w publicystyce — żadnego zdecydowanego światopoglądu. Utwory jej narzucają co najwyżej pewien kierunek uczuć, nie pojęć. Gdyby chodziło o zawodowego publicystę, stanowisko jego w ramach tej książki daloby się za-wrzyć — sprostą mówiąc — w tendencji liberalistycznej. Rzecz jednak nabiera innego oblicza gdy chodzi o wypowiedź artystki. Co dla społecznika jest głównym tematem pisarskiego wystąpienia, dla literata jest przedmiotem podniecających wyobrażeń, pretekstem wrzesań. Zapewne, i w tym wypadku musi istnieć pewna korelacja między naturą, usposobieniem, kierunkiem emocyj a ich życiowym ogniskiem. Jednak czynnikiem decydującym staje się tu przeżycie wewnętrzne, proces psychiczny, który ze zjawisk indywidualnych wydobywa kontur społeczny a sprawy społeczne ożywia indywidualnym odczuciem.

„Krzyże z papieru” *) Szelburg Zarembiny należą do tego drugiego rodzaju.

Wrażliwość pisarki wyjątkowo czuła jest na fakty niedoli, krzywdy, niesprawiedliwości. Nie należy przecie sądzić, że reakcja na te objawy jest prostolinijna i bezpośrednia. Byłoby to: przeciwne naturze artystycznego stosunku do życia. Nawet w reportażach, których celem jest przecie wywoływanie do-różnego, „dziennikarskiego” efektu w przedstawianiu palącej sprawy, Zarembina umie zachować pełen ambicji literackiej dystans wobec własnych wrzesań, lub „życiowych” poglądów. Tem większą rezerwę dostrzegamy w beletrystycznych fragmentach jej książki. Sztuka wykonawcza tych drobnych obrazków osiąga znakomitą wprost klasę. Ekspresja ich jest owocem pełnego harmonji związku między plastyką charakterową a zwięzłością przebiegu zdarzeń, zwięzłością dochodzącą do symbolicznego niemal znaczenia. Autorka operuje tu, znaną nam z innych jej książek, metodą sugestji, wymownych niedomówień, wciągając czytelnika w koło wyrafinowanych, literackich domysłów, prowokując poziom i akustykę jego wyobraźni. Prostota środków świadczy o poziomie dojrzałości stylistycznej, co znów wynika z opanowania i głębi doznanego przeżycia.

Cykl tych nowelek nosi ogólny tytuł „Sielskie — anielskie”, tytuł wyraźnie ironiczny. Opis przegdy kilkuletniej Reni nie posiada nic z konwencjonalnej sielanki lub szablonowego anielsstwa. Autorka wprowadza swoją małą bohaterkę w krąg groźnych przeżyć, których zadaniem jest sprokowanie nie cech tajemniczej „dojrzałości” dziecięcej. Środek ten — posiłkowanie się duszą dziecka jako medjum dla demonstracji zagadnień, absorbujących autorkę — mógłby budzić obawę nadużycia psychologicznego. Byłoby tak, gdyby nie czujny wzgląd na prawdę wewnętrzną dziecka. Tej prawdy strzeże Zarembina nie tylko z poczucia miary i taktu, a więc troski estetycznej aby nie zdeformować psychiki dziecka ciężarem własnych koncepcyj, lecz bardziej jeszcze sposobu twórczego wejścia w etyczne życie dziecka. Tu jesteśmy u źródła idei artystycznej wspomnianych nowel. Postawa moralna Reni, postawa oparta całkowicie na impulsach uczuciowych i myślowych, staje się zwierciadłem, miernikiem a nawet osądem rozsianego w świecie dobra i zła, piękna i brzydoty. Instynkt dziecka reaguje na te objawy najczulszą struną sumienia. Nie należy jednak sądzić, że reaguje prymitywnie.

Nadawczy i odbiorczy charakter przeżyć małej Reni dochodzi do dużego wyrafinowania, tam zwłaszcza, gdzie staje ona w obliczu zagadkowych spraw życia. Uczucie dzieciznykmi zdumiewa nas celnością intui-

cyjnego rozwiązywania wszelakich zawilosci, które nas, ludzi dorosłych, oddają we władzę zwątpienia, tłumiąc wolę i decyzję.

Zdumienie budzi właśnie tajemniczość prostoty, mądrość instynktu, od którego od-szliśmy mądrością czy tylko przemądrzałością naszej myśli.

Nie ulega bowiem wątpliwości, że w miarę rosnącej kultury, duchowość nasza oddala się od współczucia otaczającej nas rzeczywistości, staje się instrumentem poznania... „samym w sobie”, zdolnym już tylko do oceny naszego stosunku do rzeczy i ludzi a nie samych rzeczy i ludzi. Dziecko natomiast właśnie związane jest bezpośrednio ze światem, który je otacza, nosi go w sobie, czuje się dotykana niemal jego treścią. Częstokroć więc uczucie grozy, które budzi w nas słowo, ruch, gest dziecka, wynika z wrażenia, jakoby owa niedostępna dla nas rzecz „sama w sobie” przemówiła nagle i objawiła na chwilę swoją treść najgłębszą.

W nowelach Zarembiny występuje to wtedy, gdy Renia złoty krzyżyk, najdroższą relikwję, kładzie na ciele zmarłego cyganiatka, aby przerwać hańbiący targ o trumienkę między cyganką a stolarzem; gdy rzuca kamieniem na oprawców biedaka, który musiał ukraść; gdy prosi matkę o przyjęcie dziecka, które było dzieckiem ojca i t. p.

W tych i innych wypadkach dziecko przynosi najprostsze rozstrzygnięcie — jakże często nie do przyjęcia w skomplikowanych stosunkach naszej egzystencji.

Echem dawnych mistycznych skłonności Zarembiny jest „Opowieść Salusi”. Rzecz, wykonana z dużym nakładem wewnętrznego uniesienia, znacznie jest słabsza od cyklu „Sielskie — anielskie”. Brak w tym obrazku konturu, sprawy ziemskie zlewają się z zaświatowami bez logicznego kościca zdarzeń, bez zrozumiałej potrzeby poruszania „wyższych potęg” dla uwydatnienia potęgi ludzkiej niedoli.

Sporą część książki, jak wspomniałem, zajmują reportaże. Dotyczą one takich spraw, jak przebieg dnia i nocy obrony przeciwgazowej proces kobryński, obserwacje na temat dzieci ulicy, więzienie Mokotowskiej, i in. W pracach tych występuje na plan pierwszy przeżycie osobiste autorki, akcenty miłosierdzia, które mi okrasza ona opis krzywdy ludzkiej, wreszcie sentymentalizm, zamaskowany ironją romantyczną. Mimo szlachetności napięć uczuciowych i niemalej poetyczności w wydobywaniu kontrastów między aktorami i widzami różnych dramatów życiowych, stosunek autorki do tematu niezbyt wykracza poza cierpiętniczy ton. W ujęciu przedmiotu jest dużo subtelności, doprowadzonej aż do obiektywizowania własnych wrzesań. Należy to stwierdzić na dobro autorki. Mimo to opisy nie-szczęść, niebezpieczeństwa śmierci, wiecznych konfliktów między winą a karą, sędziami i oskarżonymi, wolnymi i uwięzionymi — oddane są przeważnie wrażeńiowo.

Poddana emocji, Zarembina szuka raczej wyrazu dla tych przeżyć, niż dla realnych faktów dramatu. Jest w tem chlubna dążność do przewyciężenia surowych form modnej i jałowej faktografji, ale od pisarki tego co Zarembina poziomu mielibyśmy prawo wymagać czegoś więcej, niż ulegania urazom osobistego poczucia ludzkości, a więc liry-zowania twardych zdarzeń. Chciałoby się podnieść wysiłek autorki ku opanowaniu tych oddzielnych tragedj w płaszczyźnie ludzkiej tragedji wogóle, żeby osobiste porażnienia stały się nie źródłem okolicznościowych wystąpień, lecz realną zdobyczą sztuki, a więc zagadnieniem artystycznej odpowiedzialności wobec etycznych konfliktów życia. Kultura pisarska i społeczna Szelburg Zarembiny każe jej wprawdzie unikać takich frazeologicznych liczmanów jak do-brodusze propagowanie pacyfizmu, bez-względnej równości, powszechnego aniels-twa, — zwłaszcza gdy się samemu bytuje poza obrębem niebezpieczeństwa i nie bierze czynnego udziału w walce o pokonanie krzywdy i bezprawia, — nie zmienia to jednak faktu, że dramatyzowane reportaże autorki są raczej estetyczną ucieczką od dramatów życia, niż dowodem ich opanowania.

Kiedy pisarz stawia sobie w powieści jakiś zagadnienie społeczne do rozwiązania to temsamem skupia na niem jaknajwięcej swych środków i racyj artystycznych, aby zależnie od tego czy się owemu zagadnieniu przeciwstawia czy je przeprowadza, zasugerować czytelnikowi niechęć lub potwierdzenie. Jedynym warunkiem jaki autorowi stawiany jest odpowiednio wysoki poziom artystyczny, on też albo grzebie albo wynosi na forum publiczne rozpatrywane w powieści założenia ideowe i społeczne. Tak się już szczęśliwie zwykle składa, że wiara czy poprostu pasja autora większej miary pozwala mu na odnalezienie, dla przeprowadzanych idei czy zagadnień, odpowiedniego wyrazu artystycznego — jest to instynkt talentu. Wtedy zagadnienie społeczne staje się środkiem, drabiną przystawioną do owocowego drzewa w publicznym sadzie. Pisarz taki wybiera te zagadnienia, które w danym okresie nurtują ogół, czy są modne i udaje, że stara się je zgłębić i powiązać.

Do takich powieści należy nowa książka Dołęgi Mostowicza „Trzecia płeć” *). Trzecia płeć to nowoczesna kobieta, rywalizująca dzisiaj niemal we wszystkich dziedzinach pracy z mężczyzną. Kobieta samodzielna, pracownik tańszy od mężczyzny, przeto chętnie przez chiwego pracodawcę przyjmowany, staje się jednym z ważniejszych czynników, powodujących głód na rynku pracy. Będąc niebezpiecznym rywalem mężczyzny kobieta narażona jest jednocześnie, już z natury rzeczy, na poważny konflikt zachodzący między obowiązkami jakie nakłada na nią rodzina a pracą zarobkową. Takie jest w grubszych zarysach meritum zagadnienia postawionego w tej powieści. Główną osobą w książce jest dwudziestoosmioletnia Anna Leszczowa, na której skórze usiłuje autor dowieść bankructwa samodzielności kobiet. Aby swój punkt widzenia narzucić i uwypuklić chwytta się Mostowicz sposobów najłatwiejszych, najbardziej prymitywnych w rodzaju przeciwstawień takich: ponieważ Anna jako postać programowa ma być silna (dopóki nie zostanie pokonana w imię przekonań autora) więc nie trudząc się łączyć ją autor z dwoma mężczyznami: szubrawym leniwcem i niedołągłym mężem i flakowatym mazgajem kochankiem, który nadobitkę jest częściowo impotentem dotkniętym jakąś (ze zbytniej inteligencji) „histerją intelektualną”. Stosując tego rodzaju metodę można bez trudu ze spokojnego sklepikarza zrobić (dla dobra sprawy) Cezara i Napoleona w jednej osobie, ale na szczęście to nie jest przekonywujące. Owa „silna” osoba w walce o „urzędniczy” byt, przynięcioną w dodatku ciężkimi przejściami osobistymi, musi w końcu ulec. Nieszczęśliwa i zmęczona znajduje bohaterka pocieszenie, spokój i ciepło codzienne w domu pp. Kostaneckich. Rodzina ta ma wyobrazić ów ideał, który ofiarowuje Mostowicz kobietom wziamian za niezależność. O tym idealnym domu wiemy tylko tyle: że wszyscy się tu kochają, zbierają się na „wspólne posiłki”, są zawsze zadowoleni, mają pieniądze. Nadto mama Kostanecka wozem przedwojennych mam stale jest zatroskana: „czy dobrze się spalo?” „czy smakowało?” a papo powtarza często i bez potrzeby „kuchassju”, co ma oznaczać dobroduszość i wogóle wszystkie staropolskie cnoty. Jak dwie krople wody podobny jest do niego krewniak Oskierko, też taki „staropolski” — jego to gospodarstwo staje się dla Anny „cichą przystanią”... Do programowych postaci należy posągowy automat Grażyna Jelska-Szermanowa — działaczka. Zajęta od młodych lat sprawami społecznymi, starsza ta pani, nie miała czasu na wychowanie dzieci — wyrosły same: kretyn Kubuś i ekscentryczna historyczka Wanda Szczedroniowa. Kiedy pani Grażyna ciężko zachorowała, zachowują te eksdiecei, źle ukrywaną obojętność (Przeostroga dla matek społecznic!). Najciekawszą, jedynie żywą i plastyczną postacią jest apostołka płci Wanda Szczedroniowa. Snobistyczne ekstrawagancje tej baby parodują bardzo udanie dziełałność jednej z literatek warszawskich. Z dużym zacięciem satyrycznym (widać, że autor jest tu w swoim żywiole) przedstawione są pewne koła literackie stolicy. To trochę ożywia tę nudną powieść, w której się mało dzieje a dużo za to się gada.

T. Makarewicz.

*) Wyd. „Rój”, Warszawa, 1934.

NA SCENACH STOLICY

„Rozkoszna dziewczyna” — komedia muzyczna w trzech aktach Ralfa Benatzky'ego w przeróbce Juliana Tuwima na scenie Teatru Polskiego. Inscenizacja i reżyseria Janusza Warneckiego. Dekoracje Władysława Daszewskiego. Choreografia Eugenjusza Koszutskiego. Kostjumy Ireny Lorentowicz Karwowskiej.

Wzorem lat ubiegłych, i obecny sezon kanikularny w Teatrze Polskim rozpoczął się pod znakiem sztuki rozrywkowej. Można mieć, na uparte, pewne zastrzeżenia czy właśnie na tej scenie należało rozbijać wakacyjny obóz teatralny. Zapewne w roku przyszłym, gdy dyrekcja T. K. K. T. będzie rozporządzała pięcioma teatrami, znajdzie się odpowiedniejsza scena dla tego typu sztuk. Nie chcę przez to czynić aluzji krytycznych co do wartości ozwarcowej premjery w Teatrze Polskim. „Rozkoszna dziewczyna”, jako groteska muzyczna, jest przedstawieniem rozkosznym, smakowicie przyrządzonym i prawdziwie zabawnym. Zachowując wszelkie proporcje i uwzględniając maksimum okoliczności łagodzących, jak upały, atmosferę wakacyjno-wypoczynkową, niechęć do wysiłków umysłowych i t. p., nie można się jednak obronić szczyście melancholijnej refleksji, że żadna ze sztuk wielkiego repertuaru w ciągu bieżącego sezonu nie budziła takiego „szalu entuzjazmu”, jak właśnie ta operetka...

Głównym sprawcą tej wesołości był warszawski współtwórca tej komedijki — Julian Tuwim. Do każdego fragmentu trzyaktowego skeczu dołożył swoje dowcipne „trzy grosze” i rozbijał naiwny tekst „szampańskim” humorem. Sztuka od początku do

końca mieniła się od komicznych powiedzonek, brawurowo preparowanych aktualizacji, budząc nieustanny śmiech widowni. Ale nie byłoby i połowy tego efektu, gdyby nie sztuka wykonawcza, sztuka serwowania tych śmieszności.

Bohaterem przedstawienia był Dymśa. Niema chyba w Polsce zabawniejszego aktora, i bardziej zindywidualizowanego stylu w podawaniu groteski, niż forma, w jakiej nasz boski Adolf „bytuje” na scenie. Każdemu jego słowu, gestowi, ruchowi towarzyszyła huczna radość publiczności. Można by powiedzieć, że nietylko wywoływał wesołość, ale poprostu budził jej potrzebę. A do tego — cóż za pokłady utajonego tenora! Aż grzmiało!

Miłą niespodzianką sprawiła Romanówna. Jestto zdaje się debiut jej rewjowo-piosenkarskich uzdolnień. Głosik niewielki, ale wdzięczny i wyszkolony, przytem swoboda i swoiste tempo rozgrywek wodewilowych — bez zarzutu.

Zabawnie odegrała rolę pokojówki p. Niwińska; znacznie słabiej wypadły interpretacje pań Orskiej i Kołpikówny. Pięknie wyglądał i uwodzicielsko droczył się z miłością p. Igo Sym; doskonały typ biurokraty — tycznej bestji stworzył p. Małkowski, pozatem z drobniejszych ról wymienić należy pp. Fabisiąka, Koozanowicza, Mileckiego, Piłchelskiego.

Muzyka b. melodyjna; wyróżnili się wstawki kapelmistrza p. Müllera. Dekoracje p. Daszewskiego pełne smaku i dowcipu.

Nad całością — doskonale zmontowaną — znać było artystyczną opiekę J. Warneckiego. L. P.

Z WYSTAW WARSZAWSKICH

Doroczne Wystawy w Warszawskich Uczelniach Artystycznych

Doroczne pokazy prac uczniów warsz. Akademii Szt. Pięknych — budziły zawsze wśród widzów należyty respekt. Czasami nawet zbyt wielki respekt, bo przedwczesna dojrzałość wychowanków tej uczelni zmuszała krytykę do daleko idących na ów temat zastrzeżeń: czy, aby nie zawcześnie? Czy nie zawcześnie wprowadza się tych młodocianych artystów na wyższe piętra plastycznej orientacji i czy nie należałoby raczej hamować ich przedwczesny rozwój i nie narzucać im zbyt wczesnej zdecydowanej myśli kierunkowej? Te i tym podobne obiekty przychodziły mi zawsze na myśl, kiedy corocznie przy końcu czerwca przekraczałem próg uczelni na Wybrzeżu Kościuszkowskim.

W tym roku jednak, wystawa prac w Akademii była dla mnie niespodzianką. Z kursu malarskiego prof. Pruszkowskiego znikły, zdaje się nazawsze, te wielkie, pretenjonalne płachty, o ciemnych, tajemniczych tłach brunatnych i czarnych, imitujące muzealnych Holendrów i Flamandów. Na ich miejsce, na miejsce tego muzealnego panoptikum — przyszły krajobrazy — dużo krajobrazów malowanych bez sztucznej pozycji, nieco wprawdzie rozbielonych — ale w kolorach jasnych i o dużej bezpośredniości w stosunku do przyrody. Jest rzeczą niewątpliwą, że do tego odmłodzenia kursu Pruszkowskiego walenie przyczyniła się krytyka artystyczna, ta jej część zwłaszcza — której czcigodny rektor Akademii nie bardzo uznaje. Pan Bóg łaskaw na Mazury!

Kurs prof. Kowarskiego w tym roku nieco słabszy — posiada jednak wiele zalet w planowym i celowym wprowadzaniu młodocianych adeptów na coraz wyższy poziom „malarstwa dla malarstwa”. Kurs grafiki ś. p. prof. Skoczylasa, jak zawsze solidnie i celowo prowadzony — odwraca się coraz to widoczniej od dekoracyjnej stylizacji i budowy symetrycznej. Jest rzeczą znamioną, że Skoczylas przy końcu swych dni, doskonale

sobie zdawał sprawę z ujemnych stron koncepcji architektonicznej w budowie malowideł. Dlatego też jego ostatnia teka graficzna, „Stare Miasto” — usiłuje rozwiązać to zagadnienie na drodze zrównoważenia mas kompozycyjnych o różnorodnym charakterze.

Rzeźba na kursie prof. Breyera ma mocną pozycję. Zdała od akademickiego klasycyzmu — rozwija się na tym kursie racjonalne kształtowanie rzeźbiarskiej bryły, stosownie do jej ciężaru i właściwości materiału. Malarstwo dekoracyjne na kursie prof. Pękalskiego i Tichego — może się poszczycić kilkunastoma interesującymi pracami swych uczniów, podobnie jak kurs grafiki użytkowej prof. Bartłomiejczyka oraz malarstwo i dekoracja wnętrz prof. Jastrzębowski.

Działalność pedagogiczna prof. Jastrzębowski w dziedzinie sztuki stosowanej i przemysłu artystycznego — stanowiła dla mnie zawsze atrakcję wyższego rzędu. Nie ze względu na jakieś epokowe w tej sferze odkrycia i wynalazki tego pedagoga — ale jedynie z racji jego upartego dążenia do własnego stylu i własnego podejścia do założeń modernistycznych swej epoki. Ten upór Jastrzębowski — to oznaka siły, nie słabości. Czy sprzęty i meble, które on tworzy, są wygodne, czy są piękne i wytworne — o to mniejsza. Tutaj bowiem chodzi o co innego. Tutaj chodzi o przeciwstawienie się złe rozumianej tradycji, o odważne zakwestjonowanie dawnych przyzwyczajzeń, dawnej, tuzinkowej, drobnomieszczańskiej elegancji zbanalizowanych dziś doszczętnie wnętrz mieszkaniowych.

W Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej (ul. Chmielna 52) — gdzie kierownikiem kursów jest prof. Jastrzębowski — otwarto również wystawę prac uczniowskich pod znakiem sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego. Tutaj główną pointę są projekty wystaw sklepowych w stylu nowocze-

snym, dalej grafika użytkowa (prof. Podolski i Gardowska), afisze itp.

W zasadzie nie odbiega kierownictwo tych kursów od założeń plastycznych, stanowiących podstawę nauczania w Akademii Szt. P. Ale tu i ówdzie przebijają się jakaś nowa myśl, jakieś odważniejsze posunięcie na własną rękę — gdzie do najnowszego, całkiem modernistycznego traktowania tych założeń, już niedaleka wiedzie droga. Od kształtu fantastycznego i zdobionego — do kształtu organicznego, nierozprawnie związanego z materiałem — to wprawdzie zbyt

Polska i jej lud w malarstwie XIX i XX-go w.

Impreza wystawowa, którą w czasie wakacyjnym urządziła Zachęta — może z góry liczyć na powodzenie — bo tych kilkanaście, czy kilkadziesiąt świetnych prac koryfeów polskiego krajobrazu z ubiegłego i z początków bież. stulecia — z nawiązką wynagradza niemiły przymus oglądania współczesnej miernoty malarskiej, którą Zachęta zawsze przy sposobności przemycić usiłuje. Tem gorzej dla niej, bo nawet najbardziej zjadliwa krytyka nie jest w stanie tak dokumentnie „wykończyć” lichoty malarskiej — jak bliskie sąsiedztwo doskonałego obrazu. W tem przeciwstawieniu — przeciętność malarskiej szmiry wychodzi szczególnie jaskrawo. Dla tego też jestem przeciwny urządzaniu wystaw „tematowych”. Zawsze tam ktoś wlezie, kogo się najmniej spodziewamy — czując się sam zresztą w tem wytwornem towarzystwie artystycznej „nobilności”, najniżej jak pies w kregielni.

Ale wystawy o charakterze retrospektywnym mają zawsze jedną dobrą stronę. Pozwalają nam one bowiem od czasu do czasu rzucić okiem wstecz poza siebie — dając nam wciąż nowy materiał porównawczy i korygując nasz stosunek do przeszłości. W sztuce bowiem nie ma kryterjów stałych, pozaczasowych. Dziś tak, jutro inaczej. Ale sprawdziany te z biegiem czasu zawsze zyskują na precyzji, sublimują się, niezależnie od przeróżnych subiektywizmów i dyscyplin estetycznych. Nasza modernistyczna krytyka artystyczna wydobyla na światło dzienne Piotra Michałowskiego, Rodakowskiego, Kotsisa, Maurycyego Gottlieba — kwestjonując równocześnie wiele uznanych dawniej a przecenianych zazwyczaj wielkości. Kiedy się obecnie w Zachęcie dobrze Kostisowi przyjrzałem — odrazu pojąłem na czem polega ów związek intymny między sztuką tego znakomitego, aczkolwiek z pozoru skromnego malarza, a dzisiejszą estetyką moderną. Bo dzisiejszy radykalizm malarski doskonale orientuje się w tendencjach twórczych minionej epoki, odróżniając w sposób nieomylny ziarno czystej nauki, od plew wszystkich nieistotnych zainteresowań i pojęciowych dywagacji — od których aż się noi w estetyce ub. wieku. Podobne, jak u Kotsisa, problemy malarskie, widzimy u Rodakowskiego, reprezentowanego na wystawie jednym, niewielkim obrazkiem („Chłopi na jarmarku”), gdzie głębia plastycznego wyrazu idzie w parze z dyskretną dawką uczuciowości w dobrym bądźco bądź gatunku. Obok Kotsisa i Rodakowskiego — Gersoni, ten mocny filar malarstwa warszawskiego — bujny i rozrosły jak stuletnie drzewo. Jego kilka górskich krajobrazów z Tatr — daje dobre pojęcie o przewadze elementu malarskiego w jego sztuce nad narracyjnością tematu i uczuciowością jego epoki. A zaczątki tego malarstwa krajobrazowego — Breslauer i jego szkoła: Szermentowski i Małecki, obaj kultuwujący dobre wzory realistyczne niemieckiego pochodzenia. A dalej Brodowski, Kostrzewski, Loeffler, Masłowski, Piechowski, St. Witkiewicz i kilku innych — wszyscy w swych krajobrazach i scenach z życia ludu polskiego — poważni i autentyczni.

Okres polskiego impresjonizmu i naturalizmu, reprezentujący Podkowski, Tetmajer, Chelmoński, Stanisławski, Falat a dalej Wyspiański i Słewiński. Ten ostatni o wiedzy i fakturze na najwyższym poziomie europejskim — daje w swej „Modlitwie” pewien kompleks nowych, postimpresjonistycznych rozwiązań kolorystycznych. Szkoda, że temu świetnemu malarzowi urwistych brzegów Bretonii, nie daly losy odtwarzać polskiego morza. Jakąż atrakcją byłyby jego malowidła na śpąkach w talenty wystawach naszych malarzystów. „Marynista” — jakież obrzydliwe termin. Zawsze mi on przypomina laskowanie kilku pseudoartystów po kątkach polskiego wybrzeża od Gdyni aż po Hel, gdzie za obiady w pensjonatach płaci się kiczami gorszego gatunku, które z czarującym uśmiechem wręcza pani domu ów nadmorski dandy.

A w końcu sztuka współczesna. Sztuka „współczesna” — ale bez modernistów — tak, jakgdyby ów wyklęty przez Zachętę gatunek — wyprany był całkowicie, jak robot, z wszelkiej uczuciowości i sentymentu. Ta z matematyczną dokładnością malująca maszyna — posiada jednak duszę, znacznie ciękawszą i bogatszą w przeżycia od pospolitych handlarzy pseudonarodowych dewocjo-

nałjy. Ale nieobecność malarstwa nowoczesnego ma tutaj jednak swoją mocną rację. Cały bowiem charakter wystawy, stosunek uczuciowy tego malarstwa do rzeczywistości, usprawiedliwiający jego pierwiastek tematowy — tworzą poniekąd pewną zamkniętą w sobie całość o posmaku muzealnym — jako wyraz plastycznego światopoglądu minionej epoki. Wrażenia tego bynajmniej nie psuje tych kilka wybitnych nazwisk artystów żyjących — którzy jak prof. Wyczółkowski, Axentowicz, Kędziński, Mehoffer, Ruszczyk — reprezentują bądźco bądź pewien odrębny typ malarstwa przejściowego, gdzie rzeczywistość malarska nie przestała być jeszcze synonimem codziennej rzeczywistości o subiektywnym zabarwieniu.

Wystawa w Zachęcie ma więc poczęści znaczenie symboliczne. Zamyka ona poniekąd pewien okres, pewien system — gdzie dokonana została selekcja elementów więdzialnych w związku z postawą intelektualną i uczuciową wczorajszej epoki.

K. Winkler.

Książki nadesłane do Redakcji

HISTORIA LITERATURY, KRYTYKA

Dr. S. Brenner — Humor Prusa, jego istota i wyraz. Rochatyn — Lwów. Nakładem Księgarni J. Szkolnika.

Henryk Zyczyński — Mickiewicz w Odessie. Uwagi w związku z dyskusją, zapoczątkowaną przez D. Filosofowa. Lublin, 1934.

Dr. Henryk Zyczyński — Lalka Prusa. Studium syntetyczno-porównawcze. Lublin, 1934.

DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ

Hurtownia

dla księgarzy i wydawców, Sp. Akc. w Warszawie Plac Trzech Krzyży 8

Przyjmuje na skład główny wszelkie wydawnictwa polskie: księgarskie, rządowe i prywatne i rozsyła je księgarzom w całej Polsce do komisowej sprzedaży. Udziela wskazówek technicznych autorom i osobom, wydającym książki własnym nakładem.

WYDAJE PISMO REKLAMOWE DLA KSIĘGARZY P. T.

„KURJER KSIĘGARSKI”.

Redakcja: Warszawa, Aleja Róż 2, tel. 9.24-00; czynna poniedziałki, środy i soboty od godz. 18-19.

Administracja: Warszawa, Aleja Róż 2, tel. 8.21-44; czynna codziennie.

Prenumerata w kraju: mies. 2 zł., kwart. 5 zł.; zagranicą: mies. 3 zł., kwart. 8 zł.

Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty—60 groszy za tekstem; 80 groszy w tekście. Konto. P. K. O. Nr. 18.590.

Redaktor: Tadeusz Świącicki

Wydawca: za Tow. Kultury i Oświaty Julian Zielski