

PION

CENA 50 GR

ROK VII NR 16 (289)

WARSZAWA

23 KWIETNIA

1939 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

MIECZYŚLAW OSTROWSKI — „TO NOSTRADAMA RĘKA WŁASNA”
TADEUSZ BREZA — ROZWAŻANIA O ESEJU
JÓZEF CZECHOWICZ — JAMA (II)
KONRAD WINKLER — OBRAZY WACŁAWA WĄSOWICZA
STEFAN LICHAŃSKI — NOWE POEZJE

WILAM HORZYCA

NAJPIĘKNIEJSZY STAN SŁUŻBY

Gdyby istniały słowa z żelaza, jak te, którymi ongi pisały legiony rzymskie swe imię na krańcach świata, to takimi słowami należałoby pisać o męstwie i pracach najniezlomniejszego z niezłomnych: Walerego Sławka. I trzeba by chyba szukać rytmów pokrewnych rytmom starofrancuskiej pieśni o nieustraszonym paladynie Karolowym, by o tym Komendantowym paladynie, któremu nie było dane zginąć w obliczu wroga, mówić właściwą miarą, będącą miarą kroku rycerzy. Świat dzisiejszy nie stworzył ani takich słów, ani takich rytmów: może ich nie potrzebuje, może mniej żyje wyobraźnią, a może tylko stał się skromniejszy. Boć przecież jeśli zechcemy dzieło Sławkowe uczynić bliskim sercu, żywemu sercu dzisiejszej społeczności, jeśli zechcemy obrazem jego męstwa zapalić wyobraźnię, starczy tylko otworzyć karty stanu służby — stanu służby Walerego Sławka. Zaczyna się on tak:

- 1902 Centralny Komitet Robotniczy.
- 1903 Więzienie rosyjskie i ucieczka.
- 1905 Kierownictwo Organizacji Bojowej.
- 1905 X Pawilon Warszawskiej Cytadeli.
- 1906 Budowa Organizacji Bojowej.
- 1906 Rany od bomby w Milanówku; X Pawilon.
- 1908 Związek Walki Czynnej.
- 1908 Zamach w Bezdanych.
- 1910 Związek Strzelecki.
- 1910 Zawiazki Polskiej Siły Zbrojnej.
- 1910 Więzienie austriackie.
- 1912 Konfederacja Stronnictw Niepodległościowych.
- 1914 I Brygada Legionów Polskich.
- 1916 P. O. W.
- 1917 Więzienie niemieckie; X Pawilon; Szczypiorna.
- 1918 Więzienie w twierdzy Modlin.
- 1918 Armia Wolnej Polski.

Oto szesnaście lat tego najpiękniejszego stanu służby, w którym każde słowo i rok nie jest nawet symbolem, a zaledwie jakimś nie znaczącym napomknięciem, poza którym kryje się nieprzebrane mnóstwo prac i walk, zmagani i klęsk, czynów do szaleństwa zuchwałych i ucieczek w mroki podziemnej walki, gdzie mężne serce i niezawodne ramię nabierało sił do nowych szturmów przeciwko — zdawało się — nieprzemierzonym losom.

A i Polska Niepodległa nie była mu wezwaniem, na którym złożyłby — jak miał prawo — swą utrudzoną głowę. Był jednym z tych nielicznych Polaków, który umiał być w heroicznym tego słowa znaczeniu posłusznym: w posłuszeństwie nie upatrywał umniejszenia swej indywidualności, a widział w nim wyższą cnotę żołnierza i bojownika. W posłuszeństwie dla swego Wodza i Mistrza spełniał i zawsze gotów był spełnić każdą pracę. A z prac nie wybierał tylko tych, od których chodził się potem w aureoli: nie! raczej te brał na siebie, które ściągają na wykonawcę spojrzenia złe, nie-

nawistne, nawet pogardliwe. Gdy przyszedł dni zdarzeń brzeskich i gdy w całej Polsce słyhać było trzask łamiących się w rozwojeniu dusz, on, który musiał wówczas wystąpić przeciwko niejednemu ze swych starych i bliskich towarzyszy walk, przyjął na siebie odpowiedzialność za to „złamanie prawa“, pozwolił, aby o jego pierś rozbila się wzniesiona fala indygnacji ludzi zawsze nieposzlakowanych i doskonałych. Ze spokojem i nieporuszoną twarzą słuchał obelg i wyzwisk, jak ze spokojną na pewno i nieporuszoną twarzą zadał sobie śmierć. A co się tam działo pod pancerzem spokoju, o tym nigdy nie mówił i o to nikt go pytać nie śmiał.

Był organizacją duchową na wskroś arystokratyczną i arystokratyzm był jego wia-

ra życiową. Arystokratyzm, wycucie najwyższych wartości człowieka, zaprowadził go do izby robotniczej i postawił wśród szeregów walczących robotników, tylko tam bowiem znajdował to wysokie męstwo, które było żywiołem jego duszy. Męstwo zbratało tego „syna szlacheckiego“, którego wydała daleka ziemia dawnych kresów, z człowiekiem bezdomnym, co jeśli ginął od kul moskiewskiego najeźdźcy czy na moskiewskiej szubienicy, to nie dlatego że miał „interesy“, których musiał bronić, ale dlatego, że tak mu kazały duma i honor na przekór losowi wolnego człowieka. W tym sercu nieustraszonym ukraińskiego ziemianina odbyło się stopienie w jeden dziwny aliaz najszlachetniejszej próby: cnot dawnej szlachty, ileż razy wspaniałej w swym męstwie i

natchnieniach, z cnotami polskiego ludu, pełnego zawsze tego wewnętrznego ognia, którego „sto lat nie wyziębi“. I ta świadomość, że królów nie zawsze znajduje się pomiędzy koronowanymi, że — mówiąc językiem romantyków — „pod siermięgą“ czy bluzą robotniczą biją nieraz bardziej królewskie serca, niż pod materialną czy przenośną purpurą, była fundamentem i zrebem elitaryzmu i tej szczególnej, arystokratycznej demokracji, jaką Sławek wyznawał namiętnie i bezkompromisowo. Można by powiedzieć, że ten „karmazyn“ — a legenda rzeczywiście czyniła go karmazynem — do końca swego życia myślał kategoriami bojowej piątki robotniczej i tylko tu, w szczupłym gronie elity, czuł się jak równy z równymi, za nie siebie mając wrzask „zorganizowanych“ tłumów i pretensje „szerokich mas“, które zostały przecież stworzone nie po to, by rządziły, ale by były rządzone. Modne kultury „zbiorowości“ nigdy nie były kultami, dla których ten człowiek, który tyle lat pracował u dna polskiej zbiorowości, miał przyjazne spojrzenie, a już mierziło go do ena wszystko, co było łatwizną, tandetą, uproszczeniem, artykułem powszechnego zbytu, co zatrącało cnotami wszelakiego kramarstwa i drobnomieszczaństwa, głoszącego dziś z taką pewnością siebie triumf swych masowych zapotrzebowań. W tym rozumieniu był on istotą najzupełniej „społeczną“, przeżartą tak wyklinanym dziś indywidualizmem, osobnikami nie rozumiejącym „ducha czasu“ i rytmu nieco wrzaskliwych „nowych dni“, brzemiennych podobno szczęściem ludzkości, ale dziwnie jakoś nie mogących tego szczęścia urodzić. Sławek nigdy nie był apostołem takiej tłumnej szczęśliwości, gdyż jego arystokratyczna skromność i wstydlivość nie byłyby mu nigdy pozwoliły, by mu się takie słowa przez usta przemknęły. Wierzył w konkretnego człowieka, a nie w abstrakcyjną ludzkość, i dlatego człowieka a nie ludzkości szukał wśród ludzi.

Nie ma już Walerego Sławka, a z jego odejściem ręka czasu odwróciła jeszcze jedną kartę epoki wspaniałej i w dziejach naszych nie mającej sobie równej, epoki Piłsudskiego. Powoli, powoli wrosło to bujne i heroiczne życie — w legendę. Odchodzi jeden po drugim ci, którzy tej legendy byli sprawcami, żołnierzami, bohaterami. Los to nieuchronny każdego istnienia. Ale myślą się ci, co sądzą że legenda — to forma śmierci. Nie! to forma życia. Życia, które w ten kształt zakłęte, nie jest bynajmniej tak bezbronne, jakby się zdawało. Ma ono swoje tajemnicze przewagi, choć są to pozornie przewagi nie z tego świata. Sławek, poprzez śmierć sprzymierzony z legendą, pozostanie zawsze żywy, choć już nigdy nie zobaczymy tej twarzy podartej wybuchem bomby, tej okrutnie poranionej ręki i tych spokojnych, siwych i dobrych oczu.

WILAM HORZYCA

ZBIGNIEW POLANOWSKI

POŻEGNANIE GUSTAWA

PAMIĘCI WALEREGO SŁAWKA

*W śnie gorący i groźny, jak prorocze usta,
W pożar, co wzdął czerwienią idące sztandary,
Wywędrowałeś ongi, samozwańczy Gustaw —
Człowiek wielki i wieczny, a więc człowiek szary.*

*Że nie z martwych powstałeś, powstałeś najraniej:
Nikły włosami płaczu omotane gwiazdy.
Nie byłeś późną porą w zacisznej plebanii,
Jako duch na pokucie, tknięty skruchą Każdy:*

*Nie wspominałeś wianka z róż, tymianków, lilii,
Wesela za oknami przybranych kirem,
Aniś po cyprysową gałąź się nie schylił
W parku, co — kiedyś, kiedyś! — niósł się głosem syren:*

*Nie drżał w tobie kochanek, bogoburca żaden,
Nie zmierziłeś imienia w bazylińskiej celi —
Pozostałeś Gustawem, choć byłeś Konradem,
Gdy cię w grubych kajdanach młodego widzieli.*

*I Twój oręż widzieli i mózół podziemny,
W Wielkiej Matki wezwowie jak w opokę wkuty.
Tam, gdzie krople krwi krzepły w drogocenne gemmy,
Zostały uszędzie ślady Twojej znoej marszruty.*

*Życie trwa trzy godziny. Każda z nich się znaczy
Strasznym ciosem w pierś żywą, nie w zimną pierś Cienia.
Tyś swoje dwie godziny: miłości, rozpacz,
Zmienił w godziny władzy i osamotnienia.*

*Dzień Twój gał wraz ze słońcem i błąd nadzieją,
Gdyś samotny w twarz patrzył tętniącej Warszawie.
Czy to pociągi świszczą, czy koguty pieją?...
Zegar bije dwunastą. — Dobranoc, Gustawie.*

*Błądną duszą — mgły smugą wiatr wiosenny miota,
Jeszcze jedna mogiła wyrasta wśród mogił.
Jak ostatnia godzina Twojego żywota,
Niema mogiła mówi słowami przestrogi.*

*Czyliż mają umilknąć, jakbyś nigdy nie żył,
Jakby nie było Ciebie w tym milczeniu wcale?
Nie — cała Polska stoi nad Twym grobem świeżym,
Niby w dzień Wielkiejnocy przy konfesjonale.*

*W niebo ptaki wróżebne oblokiem się wzbily,
Ponad serca przejęte wyrzutem i wstydem...
Ta śmierć — to znak widomy, gest przemożnej siły!
Gustaw umarł z rozpacz. Jednoczmy się z Cydem.*

do obrywistych krawędzi ogarnęła Kiryka tak ostro, że przytulił się znów do śpiącego i przerzucił mu chudą rękę przez pierś. Drobne palce skubały płótno, głaskały je, usiłując znaleźć wspomnienie. Drobne palce natrafiły na rozcięcie koszuli i z wahaniem, niepewnie, wsunęły się w nie. A tam była blizna świeżej rany. Obmacywał ją Kiryk, podobnie jak niedawno obmacywał i badał na sobie samym ślad ciosu.

Zołnierz poruszył się, stęknął. Dłoń chłopca zastygła nieruchomo na jego piersi, choć palce trafiły w kroplę wilgoci. Krew — pomyślał Kiryk i wzdrygnął się, wspomniawszy czerwień w kąciakach ust Sławczyka, chwycającego się na rufie łodzi.

Srebro księżycy nabierało bieli w miarę jak sierp unosił się ponad kwiatem. Niósł się słup blasku w mroku izby, przesuwając krzyżki ramy okiennej i cień badyła, z obrazów — niżej, do wiadra z wodą, potem do stołeczka pod piecem, aż załśnił w gołej szablach na podłodze. Skrzywiona klinga zważyła do siebie oczy dziecka, napelnione rozpaczą i zamętem.

Wydawało się, że nie ma już izby, światła i mroku, tylko pustka biała, czeza, ssąca. Kiryk przelazł przez śpiącego, wstąpił w strugę światłości. Jeszcze nie wiedział co

zrobi, czuł tylko, że go porywa szal jakiś i że jest ostatnia chwila, aby się szaleństwu nie poddać. Jednak żale i wszystko, nawet cichy blask księżycy pchały go ku szablach.

A gdy już ją schwytał w dłonie oburącz, zaczął bić dokola, po śpiącym, po ławie, po stole, po wiadrze i szybach, objęty jakimś wichrem zniszczenia, obłokiem nienawiści, co z nawiązką odpłacała mu słabość i strach, podlizywanie się Sławczykowi, groźby Hnata. Równocześnie niewyraźnie puszyło się w chłopcu coś jak wstyd, jak przypomnienie Naści, śpiącej z dłonią Hnata na okrągłej piersi.

Ocknął się, usiadł na podłodze, pośród sprzętów poszczerbionych jego ciosami, a wtedy uderzyła go cisza w izbie. Chrapania nie było slychać, ani westchnień uspiętego. Kapalo tylko coś w ciemności, tam, pod ławą, gdzie nie dochodziła biel bijąca z okienka...

Od tego nasłuchiwanie do błyskawicy uświadomienia: zabiłem — daleka była droga i długi czas. Kiedy się to wreszcie stało, drobne dłonie same podniosły się do oczu i znów popłynęły łzy, okrzyki, chlipania dziecka:

— Babciu! Babciu! Babuniu!

Hnat przestąpił próg. Popatrzył na Kiryka, tonącego w histerycznym łkaniu, co tworzyło dokola niego atmosferę nieprzenikliwą dla spraw spoza obrębu jego ciała, popatrzył na ławę pod oknem i zwoił czujnym słuchem kapanie. W rozpaczach chłopca siedzącego na podłodze, w poświęcie księżycy, były bowiem przyciszenia a wtedy ta straszna rytmika była dosłyszalna.

— Przystań holosić! — powiedział Hnat i postąpił krok naprzód.

Kiryk płakał i zanosił się jękami po dawnemu, nie wiedząc, co się dzieje. Kulejąc podszedł Hnat do ławy, dotknął szybkim ruchem głowy leżącego i otrząsnął palce z krwi:

— Oho — mruknął.

Nachylił się nad nieruchomym człowiekiem, położył mu rękę na sercu, a gdy to robił, kosmyk włosów zwił mu z czoła bielszy w księżycu niż za dnia, blawy, puszysty. Po chwili dłoń Hnata zaczęła błądzić po kieszeniach zabitego. Brzęknęły pieniądze. Jeden krążek potoczył się po podłodze do Kiryka.

— Nie rycz! — uspokajał go wyrostek. Przykucnął przy chłopcu, podniósł pieniążek i pogłaskał Kiryka po kolanie.

— Nie rycz, nie rycz, głupstwo to wszystko...

Ale rozpacze małego nieszczęśliwca nie chciały się uśmierzyć. Bezradny, chyba po raz pierwszy w życiu, usiadł Hnat na podłodze, otulił chłopaka ramieniem i tak myślał, długo, bardzo długo. Gdy cień nasunął się na nich, na płaczącego i milczącego, wyraźniejsze się stało kapanie kropel.

— Chodź, dzieciątko — powiedział Hnat, a głos miał dobry, niemal słodki. Widząc, że Kiryk nie słyszy go, powstał i wziął go z podłogi na ręce, bezwładnego, wyczerpanego aż do kresu. Dźwignął wiotkie i lekkie ciało chłopca. Objęcie Hnata suche, wiejskie, pachnące lnianą koszulą jak baba Iwa, wydało się Kirykowi echem raj. Przycichł od wewnątrz, ale oczy nieutulone plakały dalej rzewnie. Dal się nieść i widział przez strugi łez kołyszące się przy nierównym chodzie Hnata gwiazdy, wierzchołki sosen, olszyn, kity trzciny, potem latarnie miasteczka.

U krańca tej wędrowki był świt i rampa kolejowa, a na rampie długi pociąg z czerwonymi krzyżami na drzwiach wagonów.

JÓZEF CZECHOWICZ

KONRAD WINKLER

OBRAZY WACŁAWA WĄSOWICZA

Wszystkim prawie wiadomo, jaką pozycję w naszym malarstwie zajmuje Wacław Wąsowicz. Jego działalność z okresu formizmu, jak i następne etapy twórczości tego artysty — były zawsze przedmiotem szeregów zainteresowania na warszawskiej krytyce. Zarzucano mu wprawdzie „bluszczołatość” i łatwe przystosowywanie się do panujących w danej chwili prądów i kierunków, ale sugestie te wpływały raczej korzystnie na sztukę tego malarza, pobudzając jego wyobraźnię i rozszerzając skalę jego plastycznego widzenia i odczuwania świata. W malarstwie bowiem nie tyle decyduje rodzaj czy charakter artystycznych podmiotów, ile raczej metoda realizacji wizji na płótnie i jej gatunek. Nie jest więc ważne to, skąd artysta „bierze”, skąd czerpie swój twórczy materiał — lecz wyłącznie to, czy i w jaki sposób do pośrednictwa owego „materiału” do swej wizji dochodzi.

Zaszedł jednak fakt, który może poważnie nadwyrężyć opinię o samodzielności linii rozwojowej Wąsowicza. Jego wystawa zbiorowa w r. 1934 w I. P. S., wystawa wprost rewelacyjna dla smakoszy dobrego malowania, była w naszym światku artystycznym wydarzeniem pierwszorzędnej wagi. Podziwialiśmy zwarty system jego formalnej i barwnej problematyki, podziwialiśmy nieskazitelną logikę jego konstrukcji, a nade wszystko owe przedziwne akordy i fugi kolorystyczne, wywołane niezwykle dyskretną procedurą w traktowaniu barwnej powierzchni obrazu. Była ta wystawa ważnym dokumentem w życiu artysty — była jego samostwierdzeniem się w granicach naprawdę poważnej i autentycznej sztuki.

Po tym świetnym pokazie przychodzi jednak całkowita przemiana impulsów, a ciągłość pracy malarzkiej Wąsowicza nie da się już pochwycić. Zniechęcony (Bóg wie z ja-

kich powodów) do swej pracy artysta rozpoczyna na nowo poszukiwania. Na miejsce założeń malarskich, zbliżonych nieco do sztuki Tadeusza Makowskiego (a może raczej Gromaire'a?), wkracza do płócien Wąsowicza estetyka postimpresjonistycznej powierzchni barwnej (być może pod wpływem późniejszej wystawy Z. Waliszewskiego). Okres ten trwa jednak dość krótko. Niebawem, porzuciwszy te sugestie, Wąsowicz poddaje rewizji swój stosunek do konwencji plastycznych ze znanego repertuaru Ecole de Paris, aby w całkowitym uniezależnieniu się od obcej wizji malarskiej i od cudzej estetyki poszukiwać samego siebie. Tak przynajmniej zrozumiałem intencje Wąsowicza w ostatnim etapie jego twórczej działalności.

I tutaj dopiero wychodzą na jaw słabe pozycje w sztuce tego utalentowanego artysty. Oderwany od podmiotów intelektualnych, których mu dostarczała sztuka nowoczesna — zapragnął czerpać u źródła, nie w studni. Zdaje się, że źródłem tym stała się dlań sztuka Cézanne'a. Wybór doskonały — ale czyż Wąsowicz nie przeszedł już i tej sfery wpływów od strony formalnej w okresie formizmu i czy nie pojmował ich wówczas bardziej bezinteresownie, bardziej głęboko i esencjonalnie? Genialne dzieło Cézanne'a nie zostało dotąd należycie zrozumiane jako całość. Dzieło to parceluje się na różne sposoby już od trzydziestu z górą lat i nie znamy takiego artysty, dla którego stanowiłoby ono jakiś jeden nierozdzielny kompleks estetycznych wartości, jakiś jeden trzon ideowy, służący za oparcie i punkt wyjścia dla równie genialnej w swej kosmicznej jedności wizji malarskiej. Ktoś słusznie powiedział, że nie Cézanne'a należy naśladować, ale jego skrupuły w obliczu natury. W owym „skrupule” mieści się



WACŁAW WĄSOWICZ

Akt

również kwestia odpowiedzialności artysty za swe dzieło, jako probierz czystości intencji i moralności w sztuce. Czy artysta jest odpowiedzialny za swą twórczość i w jakiej mierze, a przede wszystkim: czy zdobyta przezeń opinia nie nakłada na niego jakichś specjalnych obowiązków, od których łatwiej się wykupić artystom mniej faworyzowanym przez publiczność i krytykę? Owo poczucie odpowiedzialności jest nie tylko kwestią artystycznego sumienia malarza, lecz także sprawą jego smaku i samokrytycyzmu w sztuce. Ono chroni go przed pokusami łatwej, bombastycznej pseudosztuki; ono też nie dopuszcza do głosu tendencyjnych sugestii z zakresu innych dziedzin niezgodnych z istotą malarstwa i ono kieruje krokami twórczego artysty w jego samotnej wspinaczce na wyższe regiony plastycznego myślenia.

Z przykrością stwierdzić muszę, że tak wysublimowanego poczucia odpowiedzialności trudno doszukać się w ostatnich pracach Wąsowicza. Nawet w swych najlepszych płótnach z ostatniego okresu nie wyszedł on poza majsterską konwencjonalność, gdzie nabyte z biegiem lat wiedza malarska i doświadczenie dają w ogólnej sumie pewne wartości w obrazie — o ileż jednak

mniej istotne i pociągające od malowideł z okresu 1932—1934 r. Odnoszę wrażenie, iż ów anemiczny nawrót do jakiegoś pseudoimpresjonizmu o niewyraźnej kondycji i niepewnym rodowodzie nie godzi się z temperamentem i naturą malarską Wąsowicza. Po zużytych abstrakcjach i sztywnej geometrii powrót do natury — do prostego, „popularnego” widzenia rzeczywistości — nie może się odbywać pod znakiem owego *juste milieu*, tego mało ważnego, drobno-mieszkańskiego pretekstu regulującego rzekomo stosunek producenta do konsumenta w sztuce. Tu nie wchodzi bynajmniej w grę mniejsze lub większe podobieństwo do natury, lecz jedynie szczerze i bezpośrednio malarskie przeżycie i autentyczność wizji; te właśnie zalety, mimo wszelakich analogii i obcych wpływów, dominowały w poprzednim okresie Wąsowicza. W sumie: ani jego dzisiejsza problematyka malarska ani cały ładunek intelektualny i uczuciowy w tych nowych pracach nie świadczą o postępie i o normalnym rozwoju artysty. Są to utwory znacznie lżejszego kalibru, niegodne wyrobionej renomy i osobistej tradycji tego malarza.

KONRAD WINKLER



WACŁAW WĄSOWICZ

Uliczka w La Brée

NOWA NAGRODA „MŁODYCH”

W związku z rocznicą śmierci Władysława Skoczylasa została ufundowana doroczna nagroda jego imienia, przeznaczona dla autora najlepszego drzeworytu wystawionego w danym roku. Nagroda nie może być dzielona; przyznawana będzie jedynie grafikom, którzy nie ukończyli jeszcze 30-go

roku życia. A zatem — obok nagrody Polskiej Akademii Literatury — mamy już drugą nagrodę artystyczną dla „młodych”. Tylko nadal budzi wątpliwości ta granica wieku — niezbyt umotywowana jeśli idzie o pisarzy, a zdaje się że i o grafików...

MIECZYŚLAW OSTROWSKI

„TO NOSTRADAMA RĘKA WŁASNA”

Nie ma żadnej gorętszej chwili w Europie, by jak złowrózna gwiazda nie pojawiła się na horyzoncie to niesamowite nazwisko: Nostradamus. Sceptycy i naiwni, wierzący i niewierzący, wszyscy oni w osobliwych godzinach dziejów, jaką jest może i obecna, więcej lub mniej chętnie dają posłuch temu, co głoszą tajemnicze Centurie prowansalskiego wieszczka, dając tym dowód, jak głęboko zakorzeniona jest w duszy ludzkiej wiara w możliwość odkrycia biegu zdarzeń. Jeśli zaś o filozoficzne podstawy tej wiary chodzi, to kto wie, czy w Europie chrześcijańskiej miała ona kiedykolwiek mocniejsze podstawy niż właśnie dziś. Właśnie dziś, gdy pojęcie czasu straciło swój dawny walor całkowitej odrębności, gdy niejako widzi się w nim tylko czwarty wymiar, nie zaś odrębną kategorię, łatwiej niż kiedykolwiek wyobrazić sobie, iż zdarzenia dziejowe istnieją — rzecz by można — obok siebie, a nie kolejno po sobie. Nie też dziwnego, że autor przed kilku laty wydanej książki *The Story of Prophecy*, Henry James Forman, zaczyna swe rozważania na temat prorocstwa od zapoznania czytelnika z ideami filozoficznymi uczonego i inżyniera lotniczego J. W. Dunne'a, którego dzieło *An Experiment with Time* wzbudziło takie uznanie u angielskiej publiczności¹. Na tych zresztą założeniach oparte są też dramaty „czasowe” J. B. Priestley'a, jak np. *I have been here before*, co jest dowodem, do jakiego stopnia nowoczesne pojęcie czasu zdołało się już spopularyzować. Nie więc dziwnego, że i na prorocstwo czy choćby wróżbiarstwo innym dziś patrzymy okiem niż za czasów młodości H. G. Wellsa, tej młodości bogów. Mówić o Nostradamie na serio, to dziś już nie jest równoznaczne z „wstecznictwem”, a ostatnich kilkanaście lat przyniosło sporo poważnych publikacji na jego temat, w tym także i polską monografię K. Chodkiewicza, wydrukowaną w jednym z czasopism (*Lotos*). „Najostatniejszą” z nich jest niewątpliwie wydana świeżo popularna biografia Nostradama, pióra M. Amiaux pt. *Nostradamus, l'homme qui au XVI-e siècle avait prévu Napoléon* (Paris 1939), która jest też punktem wyjścia dla niniejszego artykułu.

Postać Nostradama (którego nazwisko pochodzi od dzielnicy Notre Dame w St. Remy, gdzie mieszkali jego ojcowie), to postać tajemnicza, otulona w mroki, otoczona zagadkami. Całe życie wieszczka z Salon pełne było niedomówień, bynajmniej nie najbardziej niesamowitych wówczas, gdy występował zdecydowanie jako „nekromanta”, astrolog, wieszczbiarz. Najbardziej tajemnicze było jego powszednie życie, to jego długie włóczęgi po południowej Francji, po Włoszech, a nawet ten osiadły już pobyt w Salon, gdzie uważany był za istotę nie z tego świata, choć nie robił tam niczego, co by nie mieściło się w granicach życia salońskiego mieszczucha: pełnił zawód lekarski, a wybranym — co prawda, królom i diukom — ukazywał przyszłe losy, co zresztą robiła cała rzesza ówczesnych wróżbitów i astrologów. Był dobry, uczynny, życzliwy, tysiącom uratował życie w czasie zaraz dziesiątkujących ludność, trzymał się z dala od wszystkich, nie narzucał się nikomu, od nikogo niczego nie żądał — żył jakby w innym świecie. A jednak, gdyby nie jego słowa, nie stosunki z dworem królewskim i liczne odwiedziny możnych tego świata, na czym salończycy nieźle zresztą zarabiali — kto wie, czy nie zginąłby na stosie za czarodziejstwo. Ale stało się inaczej. Syt sławy, o którą nie zabiegał, zmarł w 63 roku życia, tak jak zapowiedział w wydanej dopiero po śmierci kwatrenie:

*W dom wróciwszy, dar królewski złożę,
Skończone dzieło, do Ciebie idę Boże,
Zejdź się druhy, bracia domu mego:
Na ławie przy mym łożu znajdź mnie
martwego².*

Na ławie też, kolo łoża znaleziono go. Cichy i tajemniczy był ten zgon, jak ciche i tajemnicze było to bogate życie. Bo że było ono bogate, o tym świadczy nawet książeczka Amiaux, opowiadająca ułatwionym sposobem o wywołaniu w zamku Chaumont dla Katarzyny Medicej cieniów przyszłych królów francuskich, o ukłęknięciu przed młodym zakonikiem nazwiskiem Pe-

retti, któremu Nostradamus przepowiedział, że będzie papieżem (przyobłęł potem taurę jako Sykstus V). Wszystko to były rzeczy niezwykle, ale najniezwyklejszy był sam ich sprawca, jakby daleki wszystkiemu co ziemskie, nie zglębiony, niepojęty. Gdy umarł, nie chciano w Salon uwierzyć, że umarł rzeczywistość: tak inną mierzyli miarą jego, potomka dwóch starych rodów ży-



NOSTRADAMUS

dowskich, a w pierwszym pokoleniu chrześcijanina, który nie zatracił jakichś tajemniczych kontaktów z przodkami i z ich zjadrośnią jakoby krytą wiedzą tajemną. „Kto wie, może to był sam... Żyd Wieczny Tułacz?” — powiada o nim prozaik niemiecki, Fr. v. Gager.

Kimkolwiek był Nostradamus, jedno nie ulega wątpliwości: był poetą. Wystarczy rzucić okiem na pierwszą kwatrenę otwierającą dzieło:

*W tajemnej wiedzy pogrążony, siedzę
Nocą, sam jeden, na stolcu ze spiżem...*

by zrozumieć, jak to co robił bliskie było temu, co w paręset lat potem mówił i czynił goethowski Faust. Jak poeta opierał Nostradamus swe widzenia na „objawionych inspiracjach”, aczkolwiek nie przestawał na nich, gdyż, jak sam powiada, wróżby swe „obliczał według biegu niebieskiego, w połączeniu z występującym w pewnych godzinach podnieceniem, puścizną po ojcach”, umiał więc łączyć natchnienia z kalkulacją. Może właśnie ta poetycka „postawa” obywatela niezmiernie ojczyzny tworzyła ten przedział pomiędzy Nostradamem i współczesnymi, może to *noli me tangere* „objawionych inspiracji” czyniło mu tylu wrogów, nie tylko wśród „konkurentów”, ale i wśród prowansalskich epizjerów, że kiedy w r. 1555 ukazały się w Lionie pierwsze centurie, chór głosów oburzenia i nienawiści podniósł się w całej Francji. Nawet poeta Jodelle napisał przeciwko niemu ów znany dystych:

*Nostra damus cum falsa damus, nam fallere
nonstrum est
et cum falsa damus, nil nisi nostra damus.*

Prawdę mówiąc, Przepowiednie Nostradama mogły wzbudzić pewną nieufność, autor bowiem świadomie i różnorodnie zaciemniał ich treść. Układał je pierwotnie prozą, potem tłumaczył je na łacinę lub grekę, a dopiero potem na szczególny język francuski, posługujący się często słowami łacińskimi we francuskiej transkrypcji. Gdy się doda, że Nostradamus często używał symbolów i anagramów, jak najszerzej pojętej gry słów i że wreszcie celowo pomieszał swe kwatreny, by zatracić chronologię zdarzeń przepowiadanych (niemiecki uczonec C. Loog twierdzi, że znalazł klucz do układu kwatren), to staje się zrozumiałe, dlaczego

dzieło Nostradama zostało przyjęte z różnym zaciekawieniem, co niedowierzaniem. (Kemmerich twierdzi zresztą, że kwatreny mogą być zrozumiane dopiero wówczas, gdy się prorocstwo spełni, nie prędzej). Zaciemnienie było jednak koniecznością. Wszak klasyczny komentator i wydawca Nostradama, Le Pelletier, wydając w r. 1867 swe dzieło o centuriach, musiał przemilczeć nie-

sprawuje”. Z innych kwatren uznanych za spełnione wymienić należy kwatrenę o powrocie króla Ludwika XVI po Varennes (IX/34), która to miejscowość jest wymieniona także w związku ze znanym zdarzeniem w innej kwatrenie (20) tejże centurii. Wreszcie z dziejów polsko-francuskich uważa się za spełnioną kwatrenę 35-tą z 7-ej centurii, odnoszącą się do Henryka Walezego:

*La Grande Pesche³ żali się i skarży,
Że wybrała mylnie co do wieku,
Za nic nie chce u nich gospodarzyć:
Z ziomek rąk śmierć spotka cię, człowieku.*

Nostradamowa nazwa Polski *La Grande Pesche* pochodzi — cytując według Chodkiewicza — od greckiego słowa *peissikos* lub *peessutikos*, oznaczającego kostkę do gry. Jest to więc odpowiednik *La Grande Joueuse*, „Wielka Graczką”, co podobno miało być aluzją do wyboru królów, wielkiej gry politycznej. Poza tym o Polsce znajdujemy w Centuriach stosunkowo mało. I tak np. kwatrena 51-sza piątej centurii głosi, że „Dacja i Anglia, Czechy oraz Polska zwiążą się razem mocnymi węzłami, aby prześcignąć (?) słupy Herkulesa. Barcia i Tuscia zły plan w myśli mają”. Wygląda to całkiem jak aluzja do chwili dzisiejszej, do kwestii hiszpańskiej i stanowiska Włoch.

Przechodząc od przepowiedni „spełnionych” do tych, które się spełnić mają, warto zacytować ostatnią kwatrenę 10-ej centurii, mającą za temat Anglię:

*Anglia wśród wielkich imperiów zasiądzie,
Wszelkadziwstwo dziejąc przez lat z górą trzystu,
Potężne wojska na morzu i lądzie,
Lecz Luzytańczyk na tym nie skorzysta.*

Ch. Nicoulaud, komentując tę kwatrenę w swej książce o Nostradamie, liczy tych trzysta lat nie od rozbitcia Wielkiej Armady, ale od r. 1651, t. j. od wydania Aktu Nawigacyjnego, który stał się podstawą morskiej potęgi Anglii. Wobec tego zbliżałby się już okres schyłkowy Albionu, a nawet słówko „z górą” niewiele by pomogło. „*We shall see*” (zobaczymy) — powiada na to cytowany Forman.

Jeśli o przyszłość idzie, to zdaje się że przytoczona opinia Kemmericha jest zupełnie słuszną: trafność kwatreny można ocenić dopiero po spełnieniu się przepowiedni. Któż bowiem mógłby się domyślić, że słynne słowa odnoszące się do egzekucji ks. Henryka Montmorency, a kończące 18-tą kwatrenę IX centurii: *delivré à clere peyne*, zawierają nazwisko żołnierza, który stracił delikwenta i zwał się Clerepeyne? A jednak jest w zwrotkach Nostradama sporo wcale przejrzystych aluzji do losów krajów i miast, w szczególności Paryża, aluzji osłabionych tym, że pisarz Centurii celowo unikał datowania, mimo że — jak twierdzi — mógłby każdą kwatrenę określić czasowo. Jedną z nielicznych dat Nostradama, rok 1792, podana została w liście do Henryka II, poprzedzającym wydane później 3 ostatnie centurie, i jest wręcz zdumiewająco trafna, ale według wszelkiego prawdopodobieństwa wziął ją on od żyjącego przed nim sto lat z górą kardynała Piotra d'Ailly, jak brał i od innych, np. Abu Massara. Ale nawet i w zasadniczo nie datowanych kwatrenach zwraca to uwagę, iż Paryżowi, zwanemu *La Grande Cité* (lub *Rapis*), wielokrotnie przepowiedziane jest zniszczenie, i to kilkakrotnie. Ponieważ Paryż dotychczas nigdy nie zniszczono, przepowiednia odnosi się niewątpliwie do lat przyszłych. Forman twierdzi, że w Centuriach jest 35 aluzji do zniszczenia Babilonu (i tak też zwie go Nostradamus). I tak np. w centurii X kwatrenie 72 znajdujemy takie słowa: „W roku 1999 miesiącu 7-ym, z nieba (*du ciel*) przybędzie król wielki i straszliwy”. Odnosić się to może do inwazji lotniczej, ale także i do Włoch, gdyż w słowniku Nostradama *Le Ciel* oznacza Włochy. Innym razem mówi, że najeźdźcami będą ludzie mówiący obcym, nie łacińskim językiem. Będą oni mieli nie tylko straszną broń, ale także reny! Wskazywałoby to, że będzie to inwazja Azjatów, o czym zresztą wyraźnie mówi 82 kwatrena IV centurii, zwąc Azję — Sklawonią. W tej to kwatrenie wspomina Nostradamus, że „wielki płomień (pożar) nie będzie mógł zgasnąć”, co Forman odnosi słusznie i do Paryża. Inna kwatrena (III/84) mówi iż „Zniszczone będzie do cna wielkie miasto, Z mieszkańców jego nie zostanie

³ Polska.¹ Reportaż ze świeżo wydanej książki Dunne'a *The new Immortality* ogłoszony zostanie niebawem w *Pionie*.² Większość wierszowanych przekładów kwatren wzięto z monografii Kaz. Chodkiewicza.

WIECZORY TEATRALNE

TEATR POLSKI: *Hamlet*, tragedia w 5-ciu aktach Williama Szekspira. Przełożył Jarosław Iwaszkiewicz. Inscenizacja i reżyseria: Aleksander Węgieńko. Dekoracje i kostiumy: Władysław Daszewski. Ilustracja muzyczna: Michał Kondracki.

Realizacja sceniczna takiego arcydzieła wieków, jakim jest i pozostanie *Hamlet*, wkracza w obręb najświętszych imponderabiliów teatralnych. Na wszystkich współtwórcach każdej świeżej konkretyzacji tej wspaniałej tragedii — od inscenizatora począwszy aż do ostatniego z komparsów — ciąży niezwykle odpowiedzialność. Ich jednostkowe wysiłki i osiągnięcia automatycznie zestawia się z tym, co nam przekazała tradycja, i z tym, co ostatnimi czasy w nas i w otaczającej nas rzeczywistości narosło. Osobliwy jest żywot wieczny Hamleta: można by powiedzieć, że każda epoka, każdy naród, każdy teatr widzi jedynie, sobie tylko odkrytą twarz nieszczęsnego królewicza duńskiego; a twarzy tych jest wiele — wszystkie równie prawdziwe i równie tajemnicze. Losy Hamleta są tym zawilsze, im zawilsze stają się dzieje świata. Wystawić *Hamleta* — to znaczy sprostać duchowo tym wszystkim skłębionym we wnętrzu szekspirowskiego utworu i we wnętrzu duszy Hamleta komplikacjom.

Teatr Polski, rozsnuwając przed oczami widzów swą drugą z kolei wizję *Hamleta*, oddzieloną od pierwszej upływem kilkunastu brzemennych w przemiany lat — dał dowód górnych ambicji i niewyczerpanego zapалу twórczego. Jeżeli osiągnięte wyniki artystyczne stoją w rażącej dysproporcji z tym nakładem pracy, jakiego realizacja *Hamleta* wymaga — błąd musi tkwić gdzieś w samym mechanizmie pracy, lecz przede wszystkim w orientacji inscenizatora, który ma obowiązek ogarnąć całość dzieła i jej aspekty wszystkim pozostałym wykonawcom arbitralnie narzucić. *Hamlet* może się narodzić na scenie tylko wtedy, gdy reżyser obejmie władzę dyktatorską; ale ten dyktator musi mieć — własną koncepcję, własną wizję, spreeczowaną aż do najdalszych szczegółów. Rutyną techniczną i stereotypowo pojętą analizą tekstu nie się tutaj nie wskóra. Przedstawienie w Teatrze Polskim znajduje się istotnie pod znakiem totalizmu reżyserskiego p. Węgieńki, który jednak własnej koncepcji *Hamleta* — *Hamleta* — dzieła i Hamleta-osobowości — wyprowadzić przekonywująco nie potrafił.

P. Węgieńko zawiódł nie tylko jako inscenizator, ale także jako wykonawca roli tytułowej. Jego widzenie *Hamleta* świadczy, że poznał on przedtem dokładnie perypetie sceniczne wiekopomnego dzieła, że



„HAMLET“ W TEATRZE POLSKIM: Pogrzeb Ofelii

metlowego tragizmu. Sprawa pomszczenia ojca ma w *Hamlecie* barwę określonego czasu; nie fabuła, nie akcja, nie fakty są tutaj ważne, lecz to co się dzieje poza linearyzmem tła fabularnego, na peryferiach akcji, między faktami. Ważne są stany wewnętrzne i refleksje Hamleta, jego maniackie porwy rezonera, przeraźliwie głęboka a gorzka mądrość jego wynurzeń. P. Węgieńko upodobił to rezonerstwo Hamleta do rezonerstwa Figara; ze słynnego monologu „Być albo nie być” zrobił pustą deklamację, wygłaszając go przed kotarą — a przecież ów monolog jest w *Hamlecie* jądrem, ogniskiem perypetii tragicznych! Trudno tu w charakterze przykładów wliczać wszystkie błędy reżyserskie i aktorskie p. Węgieńki; błędów tych zebraloby się sporo.

Nieudane także — i w pomysłach i w szczegółowym rozplanowaniu — były dekoracje Daszewskiego. Może się wydać dziwne, że w utworze składającym się z 30-tu odrębnych scen nie wyzyskano sceny obrotowej, stosując dekorację syntetyczną. Wskutek tego wspaniałe średniowieczne komnaty i dziedzińce Elsynoru wyglądają w pewnych scenach jak prowizoryczne namioty i rusztowania. Kulminacyjne sceny tragedii: pantomina i pojedynek Hamleta z Laertesem, pełne były nieporozumień nie

frazami, nie uwzględniając zupełnie rytmicznych zespołów słów. Z przekonaniem pochwalić można kreacje pp. Buszyńskiego, Panciewicz-Leszczyńskiej, Kreczmara, Zeleńskiego, Pichelskiego i Sochy. P. Kurnakowicz (Poloniusz) był pogodnym i raczej miłym starym kabotynem, zamiast być tragicznie głupim demagogiem i intrygantem. P. Barszczewska gra Ofelię bardzo prymitywnie; aktorce tej — ma się wrażenie — nie przybywa wcale dojrzałości: doprawdy, będzie to klęska, jeśli nie wyrośnie ona nigdy z dziewczęcych lat Tessy.

TEATR NARODOWY: *Popielaty welon*, komedia w 4-ach aktach Marii Jasnorzewskiej. Reżyseria: Aleksander Zelwerowicz. Dekoracje: Stanisław Jarocki.

Płodność scenopisarska Jasnorzewskiej jest, jak na nasze stosunki, zupełnie wyjątkowa. Za granicą tacy autorzy, jak Sacha Guitry czy Noel Coward, zakładają teatry, których repertuar zasilają w lwiej części własnymi sztukami; Jasnorzewska mogłaby zaryzykować podobny eksperyment u nas. W ostatnich sezonach autorka *Powrotu mamy* jest bodaj najczęstszym gościem na scenach warszawskich; nie minęły jeszcze dwa tygodnie od premiery *Popielatego welonu*, a już zapowiadają wystawienie nowego jej utworu pt. *Baba-dziwo*. Koledzy Jasnorzewskiej z Z. A. D. (jeśli należy ona do tej czcigodnej organizacji) mogą jej pozazdrościć łask dyrektorskich. Ale jej samej łaski te raczej szkodzą: *Popielaty welon* jest dziełem na ogół nieudanym, mimo że autorka wróciła w nim do staroświeckiej konstrukcji czteroktowej, i świadczy chyba o ciemnych stronach i zbyt pośpiesznym tempie tego swoistego dumpingu komediopisarskiego. Szczególnie miła aura owiewa postaci, znane nam z *Dowodu osobistego*, wtrącone tutaj dość przypadkowo w akcję i nie dopowiedziane ani jednym rysem kalkowicie nowym. Błażej Zebrzydowiecki w wykonaniu p. Ciecierskiego — to najciekawsza figura w sztuce.

Pojedyńcze epizody *Popielatego welonu* mają nawet świeży, nieklamany urok; jak się zdaje, w planie komedii odgrywały one znacznie większą rolę, niż ta która im przypadła w ostatecznej redakcji. Tak np. teo-

ria doktoreśy Annaktorii o popielatym welonie zawiera pełnię potencji poetyckiej, stanowi rzut subtelnej koncepcji komediowej — niestety, nie wykorzystany. Opowieść pani Naryskiej o Don Juanie, kryjąca jadowity moral pod adresem Tytusa Wawilskiego, jest jak gdyby reasumpcją sztuki, ale są w niej akcenty, które w sztuce zabrzmiały ledwie *mezza voce*. Ten Wawilski, jakiego oglądamy, nie przedstawia typu nieudolnego Don Juana, demona domowego chowu — ot, jest ponętny, po prostu w myśl przysłowia: na bezrybiu i rak ryba. W jego sylwetkę wciela się satyra na prowincjonalną miłość. Pasja satyryczna Jasnorzewskiej zwraca się także przeciw dzisiejszemu ziemiaństwu, przeciw jego anachronicznym ideom socjalnym i podupadłej kulturze obyczajowej.

Reżyseria oddałaby przysługę Jasnorzewskiej, wydobywając na wierzch całą substancję poetycką jej sztuki, te motywy ledwie widoczne, jak lekko zabarwione mgielki; p. Zelwerowicz potraktował jednak utwór jako mięsistą komedię obyczajową, wskutek czego wszystkie półtony i ćwierćtony znikły, a momenty i tak zbyt jaskrawe zyskały jeszcze na sile. Aktorzy poddali się tej koncepcji reżyserskiej; jedynie p. Gorczyńska zachowała trochę aromatu poetyckiego Annaktorii. Tyrały doktoreśy miłości przy końcu II i III aktu wypadły chyba wbrew intencjom autorki, która chciała pół żartem, pół-serio wzniość bohaterski monolog komedii klasycznej. Obie te tyrały obciążała p. Gorczyńska nadmiarem przesadnej ekspresji realistycznej. Dekoracje p. Jarockiego — pozbawione inwencji, tuzinkowe — stanowiły nieważne tło, zamiast być integralnym składnikiem określonej atmosfery komediowej.

TEATR ATENEUM: *Cyrulik sewilski*, komedia w 4-ach aktach Beaumarchais'go. Przełożył Tadeusz Boy-Żeleński. Reżyseria: Stanisław Perzanowski. Dekoracje i kostiumy: Władysław Daszewski. Muzyka: Roman Palester.

Beaumarchais miał rzadkie szczęście do... muzyki; obie jego komedie tak przypadły do gustu wielkim kompozytorom, że się nimi zgodnie podzielili — Rossini zrobił operę z *Cyrułiką*, Mozart zaś z *Wesela Figara*. Libreściści także dopisali w obu wypadkach. Nie wiadomo tylko: czy dlatego że libretto *Cyrułika* było lepsze, czy może właśnie dlatego że było gorsze — dzieło Rossiniego tak się spopularyzowało, że w cień usunęło komedię która była jego natchnieniem. Odtąd *Cyrułik* niezmiernie rzadko pojawia się na deskach teatrów dramatycznych; gdy warszawskie komunikaty prasowe zapowiedziały ostatnio jego wystawienie, każdy w pierwszej chwili dziwił się odruchowo, że to będzie w Ateneum a nie w Teatrze Wielkim. Pojedynek, który w ciągu dwóch wieków toczyli ze sobą Rossini i Beaumarchais, zakończył się zwycięstwem genialnego Włocha.

Realizacja *Cyrułika*, niezwykle starannie przygotowanego przez p. Perzanowską, jeszcze raz dowiodła, że utwór ten posiada wszystkie walory znakomitej opery buffo, że styl i charakter figur Beaumarchais'go bez reszty oddać może tylko język dowcipnej muzyki. Niektóre sceny komedii — bez interwencji autora *Wilhelma Tella* — byłyby martwymi wstawkami, opartymi na schematach dawnej farsy francuskiej. W zrecznie skompiłowaną oprawę muzyczną wyposażył *Cyrułika* Roman Palester; był on w Ateneum poniekąd adwokatem Beaumarchais'go, spychając Rossiniego na drugi plan, hamując przez skrót i adaptacje wi-

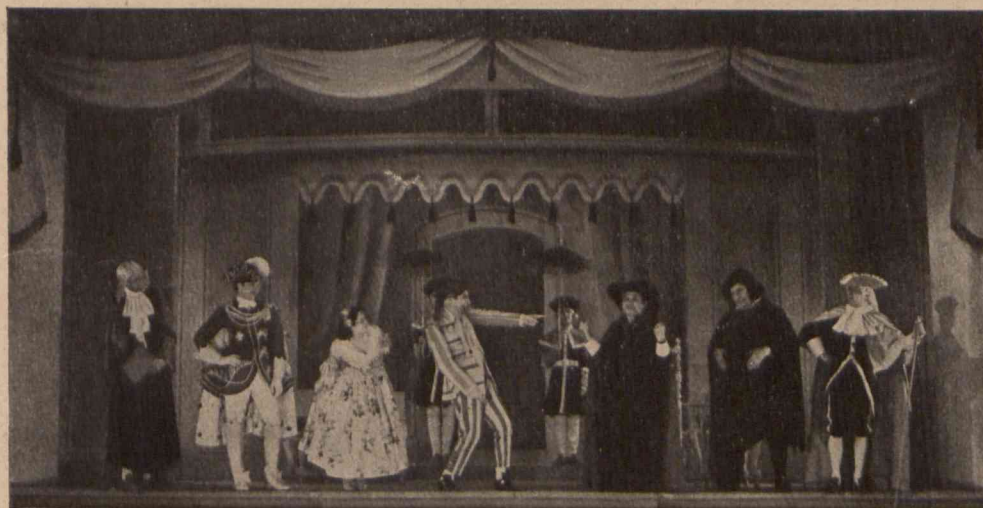


„POPIELATY WELON“ W TEATRZE NARODOWYM (Akt I)
pp. Wasiutyńska, Gorczyńska, Śliwiński i Kajzerówna

nie lekcewał jego zawilej struktury ideowej i problematyki psychologicznej. Widać tu próby nowego ujęcia niektórych scen, nowej interpretacji „hamletyzmu” — jednak na ogół wszystkie trudy reżysera okazały się trudami nad siły. Jako odtwórca głównej roli, p. Węgieńko uczynił Hamleta monotonnym, usztwył go duchowo, zracjonalizował jego odruchy i gesty; logikę zdarzeń próbował umotywić wewnętrzną logiką działań bohatera — podczas gdy właśnie brak tej logiki wewnętrznej, namiętne przerzuty z jednej fatalnej krańcowości w drugą stanowią sens istotny Ha-

tylko z winy reżysera, lecz także p. Daszewskiego: bogaty sztafaż detali i planów architektonicznych, iście holbeinowska barwność kostiumów odrywa uwagę widza od wewnętrznej treści dziejących się spraw, kierując ją wyłącznie ku malowniczościom sceny i akcesoriów.

Wysiłki aktorów osiągały na ogół zamierzone cele, choć i na ich kreacjach odbiły się grzechy reżysera. Żaden z aktorów nie wyglądał poprawnie wiersza, do którego przykład Iwaszkiewicz, poetycko bogaty i płynny, wprowadził mnóstwo kunsztownych *enjambements*: aktorzy mówili logicznymi



„CYRULIK SEWILSKI“ W TEATRZE ATENEUM (Akt IV)
pp. Żelski, Rakowiecki, Nobisówna, Maszyński, Jaracz, Chmielewski i Luszczewski

