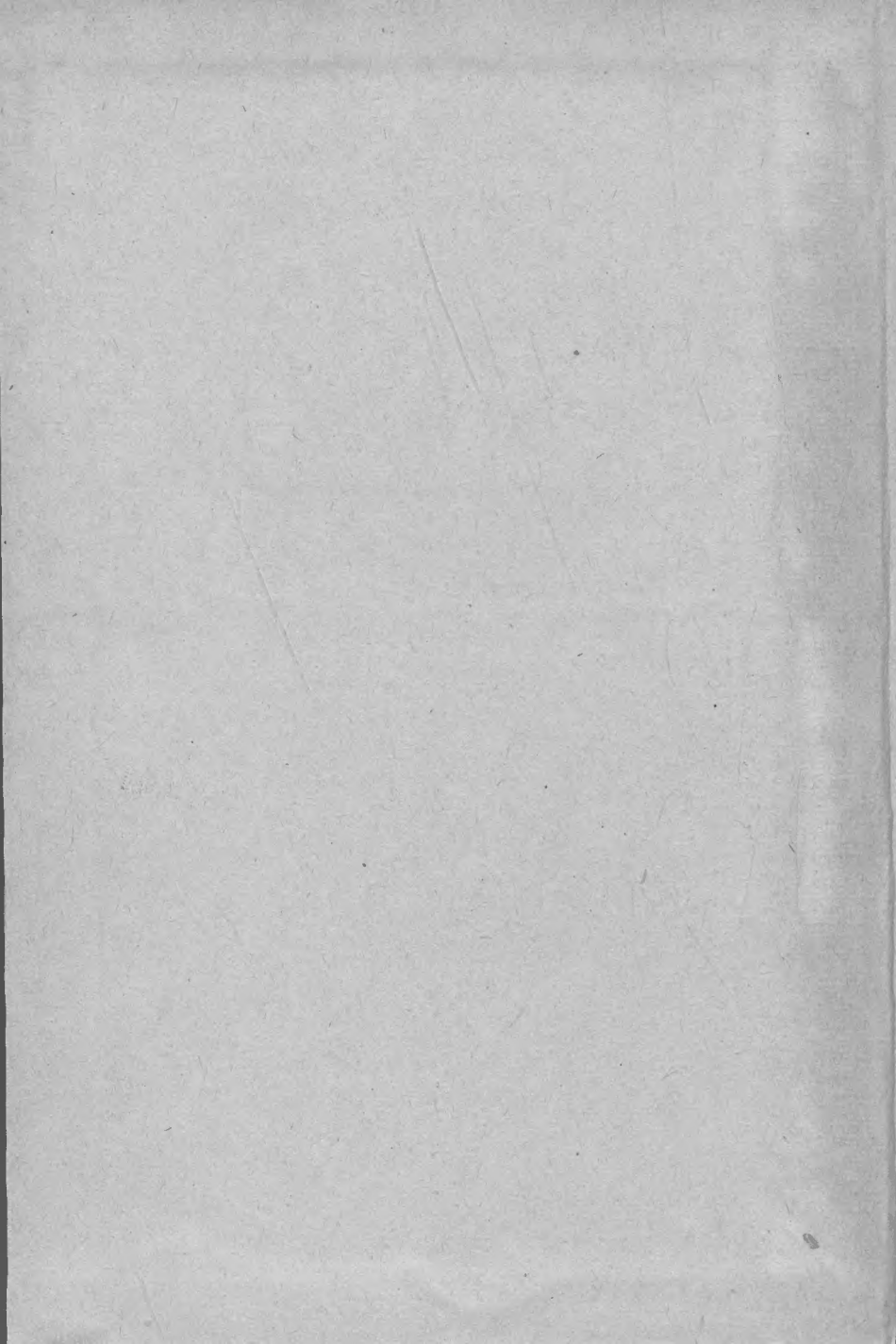


GABRIELA
ZAPOLSKA

SZKICE
TEATRALNE



I 678.470

GABRIELA ZAPOLSKA
SZKICE TEATRALNE

Gabriela Zapolska

DZIEŁA WYBRANE

TOM XVI



WYDAWNICTWO
LITERACKIE
KRAKÓW

Gabriela Zapolska

SZKICE TEATRALNE



WYDAWNICTWO
LITERACKIE
KRAKÓW

GABRIELA ZAPOLSKA — DZIEŁA WYBRANE
WYBÓR I REDAKCJA: J. SKÓRNICKI I T. WEISS

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001018610923



I. 679.470.



1958 eo 7944/
5 //

PRZEZ MOJE OKNO...

...na falach powietrza od dni kilku płyną przez moje okno — magiczne, jak czar zaklęcia, dla mnie słowa —

Teatr — scena!

I czuję, że tam, o ulic kilka, budzi się znowu życie, że sztuka dramatyczna polska stoi u wrót nowego przybytku, kołaczę w nie i wrota te lada chwila przed nią się otworzą.

I zapłonie gmach cały powodzią światła, a ze sceny popłynie kaskada pieśni — poezji — muzyki.

Dawniej w tym świecie, w tej powodzi światła byłam autorem-aktorką. Mówiłam słowami innych i słuchałam, jak inni moje słowa mówili. Dziś danym mi jest zamilknąć jako aktorce, zamilknąć jako autorowi, lecz natomiast przyjął na siebie obowiązek chłonać w siebie całą gamę uplastycznionych myśli ludzkich i wrażeniami, jakie one wywierają na mnie będą, dzielić się z czytającym mnie ogółem.

I jest to zadanie tak wielkie, odpowiedzialność tak ciężka, iż ręce mi opadają, a lęk ogarnia mnie wielki. Sąd każdy wydaje mi się uzurpacją, — a sąd nad tym, co duch ludzki wydał ze siebie i stworzył, jest jeszcze cięższym. I przez okna mych oczów, i przez okno mej duszy ma wpaść w umysł mój zrozumienie tej ilości piękna, jaką chciał dać twórca swemu dziełu. Czy pojmem, czy odczuję, a zwłaszcza, czy odczuję nastrój jego duszy, czy okno mego duchowego wzroku będzie równie szeroko i jasno otwarte, jak było otwarte okno jego wzroku? Wszak piękność ma tyle znaczeń, ile człowiek ma nastrójów. Czy nie uniosę się czasem swoim artyzmem i nie nadam jakiemuś dziełu dopełnienia, które spaczy przewodnią myśl i rodzaj piękna? — Czy zdołam patrzeć spokojnie i oczami widzów na to, co dla mnie mieć będzie zawsze szwy i nitki

widoczne, i czy będę mogła dać się porwać dreszczom, przenikającym naiwniejszą istotę wobec scenicznych iluzyj?

A jednak — sędzę — że tak. Pomimo iż znam scenę i jestem „zza kulis“, wobec prawdziwego piękna odczuwam ów dreszcz niezwykły. Czułam go patrząc na *Maleka* Brzozowskiego, czułam słuchając *Fossiles* Curela, drżałam cała wpatrzona w scenę podczas *Tkaczów* Hauptmanna, doznawałam nieokreślonego uczucia grozy i tragicznego wrażenia podczas *Warszawianki* Wyspiańskiego lub *Axela* Villiers de l'Isle Adama. To nie był teatr, nie było kinkietów — nie było budki suflera. Tam, z tej jamy obramowanej czerwono pomalowanym płótnem, szła jakaś mistyczna potęga, która działała na mnie odurzająco. Nerwowe podrażnienie ujawnia się u kobiet w łzach. I okna mego wzroku zasłoniła mglista pomroka, a dusza cała rwała się po prostu przez me oczy do tego ducha, którego twórcza wizja snuła się przede mną z siłą tak wielką. I wtedy czułam, że mimo znajomości technicznych środków, jakimi wrażenie to wywołane zostało — istota moja jest wrażliwą na piękno i odczuć je potrafi.

Mam więc być... krytykiem.

To słowo mieści w sobie tyle obowiązków, tyle trudności, że wahałam się długo, zanim je napisać zdołałam. Być krytykiem teatralnym we Francji, w Niemczech — gdziekolwiek, gdzie teatru piętrzą się na teatrach, jest zadaniem dość łatwym. Jeśli skutek jakiejś krytyki upadnie dzieło sceniczne — inna natychmiast podtrzyma sławę sztuki — jeśli artysta „ścięty“ przez krytyka zachwieje się chwilowo na stanowisku w jednym teatrze — dziesiątki innych propozycji ułatwi mu dalszą karierę. Ale u nas, gdzie zaledwie dwa teatry we Lwowie i Krakowie funkcjonują (warszawski skutek szablonu i pleśń przestał się liczyć) — jakże nad każdym słowem zastanawiać się trzeba. Autorów dramatycznych tak mało! tak mało!

Artyści walczą z najtrudniejszymi warunkami materialnymi i cudów dokazują — cudów, w których tracą zdrowie, siły, młodość. I ciężką jest dola tych, którzy polskiej

sztuce służą. Wyrobnicy to raczej, nie wolne orły, które bujać mogą i śmiało patrzeć w słońce. I gdy się było samemu takim wyrobnikiem, który nieraz jęcząc, upadał pod nawalem przeciwności i często widział zamiast jasności czarny pas zawodów pod stopami — toć każde słowo krytyki powinno przejść przez pryzmat wielkiej sprawiedliwości i bezstronnej oceny — aby nie zabiło tam, gdzie dopomóc do rozwoju mogło.

Kraj jest tak biedny — tyle ofiar po prostu składa się na te cegły, wśród których przez pół wieku ma żyć i rozwijać się słowo i pieśń polska, że każdy pocisk, godzący niesprawiedliwie w to słowo, w tę pieśń — godzi i w kraj cały. Nędzarzami jesteśmy wśród uczty narodów, nędzarzami, którzy zdobyli się na złoty kwiat sztuki, z gwiazd złożony. Nie gasić te gwiazdy, lecz rozjaśniać je należy. I pielęgnować złoty kwiat sztuki, kąpać go w błękitach piękna, ochronić od burz i ostrych powiewów, które stracić go mogą — bo smutny jest ten naród, który nie ma w sobie kultu piękna i ołtarza, na którym bieleje nieskazitelnego posąg Sztuki — krepą codziennych trosk o wykwićnięjszy byt lub o zwierzęce użycie przyćmiewa.

I dlatego trudność, w jakiej się obraca krytyk dramatycznej sztuki w Polsce, wprawia mnie w lęk i każe się liczyć z siłami moralnymi, jakie mam w sobie, bo do tej pracy koło dobrej sceny winni przystąpić tylko ci, którzy mają jedynie w swej duszy miłość dla sztuki, a wszelką nienawiść, prywatę, osobiste względy powinni zostawić na uboczu.

Bo nam nie wolno przy tym ogniu, który płonie kosztem wielkiej ofiary, wyciągać ręce, w których tkwi jakaś własna chęć i pragnienie. Do ognia tego spieszą tysiące spragnionych ukojenia, oderwania od tragizmu życia — tysiące tych, którzy chcą śnić kilka godzin, a potem snem tym jeszcze karmić strzępy swego istnienia. Więc ogień ten musi płonąć równo i szlachetną linią — a nie syczeć szarpany w tę stronę, w którą prywatą jadę zionie. A każdy — kto czyni krzywdę scenie, czy to zabijając duchową twórczość autorów, czy to nie uwzględniając dobrej woli kierowników i artystów — popełnia zbrodnię, bo zbrodnią jest wobec nędzy naszego kraju rwać w strzępy złoty kwiat, wykwiły wśród smutnej gleby, na której tak mało

kłosów i nad którą tak mało szeleści orlich skrzydeł. Bo królewskie ptaki natchnienia głodne nie mają sił do wzlotu.

Więc cóż? — pobyżanie?

Przeciwnie. Krytyk winien być jeszcze surowszym i mniej pobłażliwym, niż gdzie indziej. Lecz wiedzieć, od kogo można żądać i dlaczego żądać. Teatr lwowski i krakowski jest jeden w całym mieście. Jest on wszystkim. I subtelniejsze umysły, i te naiwne, prostacze dusze przyjdą do niego i zażądają stawy.

A choć Muralt w swoich listach twierdzi, że teatr nie ma żadnego wpływu na moralność ludzką, a Oskar Wilde widzi tylko rolę krytyka w czerpaniu z dzieł sztuki dla stworzenia własnego dzieła, to u nas nie może być to ani jedno, ani drugie. Krytyk musi również, jak i kierownik sceny, zadowolnić całą publiczność. Musi odkryć tajemnię swych wrażeń, lecz zarazem winien być i informatorem — rodzajem *conférencier* i przedstawić publiczności autorów i artystów w właściwym oświetleniu. Naturalnie, mówić, kim jest Fredro, to zbyt proste, lecz wykazać piękno, zawarte w dziełach Fredry, poprowadzić niemal duszę widza przed duszą autora, to jest jego zadanie. I tak jak oko podróżnika ogarnia całość Certosy di Pavia, a dopiero przewodnik tłumaczy drobiazgowo ten lub ów szczegół i wtedy rozjaśnia się w umyśle, dlaczego to wrażenie było tak silne i tak szlachetne — tak samo krytyk winien czytelnikowi wyjaśnić, dlaczego to lub owo dzieło wprowadziło jego moralną istotę w odrębny nastrój. Zapewne są tacy, którym samo odczucie wystarcza i analiza jest dla nich zbyt trudną, bo analiza ta może nie odpowiada ich uczuciom i przyczynom tych uczuć, lecz większość lubi taką partyturę mieć w ręku i śledzić na niej te lub owe, bardziej porywające ustępy. I gdy, nie narzucając swego zdania, krytyk jedynie opierając się na własnych wrażeniach opowie je czytelnikowi, to pokrewne mu dusze odczuwają i rozumieją z nim wspólnie piękno lub brak tegoż. Ci zaś, którzy czują inaczej — zastanowią się, dlaczego uczuli inaczej. W każdym więc razie krytyk może mówić, opierając się na swoich wrażeniach, bo oddźwięk znajdzie

w duszach ogółu. Lecz musi mówić ogólnie — uczciwie i bez żadnej ukrytej myśli. Czytający ogół jest bardzo przenikliwy i wiarę swą odebrać łatwo może. A pisać dla tych, którzy „nie wierzą“ — to mówić *Ojciec nasz* wśród niedowiarków. Czar, wiejący z tej prostej modlitwy, zginię — pozostanie tylko zbiorowisko źle złożonych zdań. Niewierzące ucho słyszeć będzie tylko interesowną prośbę o pożywienie i obietnicę „jeśli nam przebaczysz moje błędy, przebaczę, może, innym“.

I jeszcze jedną dobrą stronę mieć będzie taka analiza własnych wrażeń krytyka i wrażeń pokrewnych mu duchów. Oto powoli nauczy orientowania się i krytycyzmu publiczność tak, że ta, ogarnawszy naprzód całokształt piękna, potrafi już sama dopatrywać się przyczyn i szczegółów, i nie rozpraszać swych sił w chaosie, potrafi rozkoszować się tym wrażeniem, które najsilniej do jej ducha przemówi.

Teatr! scena!...

Z mego dziennikarskiego grobu patrzę w rozwartą przede mną przestrzeń i widzę, jak u wrót zamkniętego jeszcze gmachu stoi biała postać sztuki, czekając na szaty, na klejnoty — na płaszcz królewski, jaki się jej należy.

Dawniej byłam jedną z tych, która do płaszcza tego niosła, co było w jej sile — i zbierała swe myśli najlepsze, jakie w głębi mnie życie zbudziło, aby dla sztuki polskiej szata i moją ręką była strojna. Dziś — z równą siłą i chęcią stać będę przy tej białej postaci, strzegąc, aby na tym płaszczu nie było szychu, aby nie strojono jej w fałszywe brylanty, podczas gdy czołu jej czysty blask się należy.

I bez litości, bez żadnego względu karcić należy tych, którzy okryć zechcą czarem tchnące oblicze welonem swej reklamy lub tandetą zapragną zdobyć dla siebie sławę. — A tym, którzy przyjdą z dobrą wolą — ze szlachetną myślą — z abnegacją swego ja dla dobra i wzrostu sceny, należy się sprawiedliwość i dodanie siły — bo nic łatwiejszego, jak zabić nawet rozwinięty już talent, nic łatwiejszego — jak zgnieść i zniszczyć najpiękniejszy kwiat — nic prostszego, jak skrzydłem nietoperza zasłonić najpromienniejszą z gwiazd.

Przez okno mej duszy widzę przed sobą nie całe pole, na którym rośnie ogród piękna, bo w naszym kraju tylko na zagon jeden nas stać niestety, ale na tym zagonie są kłosa i te już mają ziarna, a nad tym zagonem szeleszczą orle skrzydła gotowe do lotu. — Rwać pragnę kłosał, aby nie głużył ziaren, rwać będę pychę purpurowych maków i błękit fałszywych chabrow. A gdy zaszeleszczą skrzydła orłów i porwą się do lotu, wówczas na zagon spadną ziarna i kto wie, z tych ziarn powstaną nowe kłosa i falować będą złotem w takt szumu orlich skrzydeł.

I wtedy — kto wie — kiedyś może przez okno mej duszy, z mego dziennikarskiego grobu ujrę, iż zagon zmienił się na całe pole polskiego piękna i złoci się w słonecznych blaskach tak, jak u innych, szczęśliwszych narodów, i wśród mogił i ruin kłosa są całe złote i z nich jak z piedestału bieli się postać sztuki cała biała i taka szlachetna, taka królewsko piękna.

2 października 1900

[POLITYKA REPERTUAROWA]

Wystawianie sztuk z przeszłości, sztuk przypominających naiwnością swoją, niepewnością, z jaką ten najbardziej zapóźniony rodzaj literatury — bo rodzaj sceniczny — próbował u nas sił swoich — jest rzeczą chwalebną i obowiązkową. Mniej jednak chwalebną rzeczą jest wystawiać takie sztuki bez planu i dorywczo — bez założenia z góry, że wieczór ten będzie poświęcony nie względom kasowym, ale — raczej względom pedagogicznym. Bo — proszę się tylko zastanowić — jak słucha *Staroświecczyny* publiczność niedzielna, nie przygotowana zupełnie na to, co usłyszy? Nie zdaje sobie sprawy, jaka to fala lat oddziela nas od tej chwili, gdy Kamiński rzecz tę na scenę przerobił. Zdziwiona — słucha — swoim już trochę urobionym na nowej technice zmysłem — nie orientuje się, nie cofa — lecz jest raczej zawiedziona. To nudne! — mówi — czasem się znów śmieje i nie czuje w ogóle w tym przedstawieniu odrębnego wdzięku, jaki mają w sobie wyblakłe miniatury, maluchne brzęczące szpinety, harfy i gitary ustawione na estradach w Muzeum Narodowym. Niedzielną publiczność wieczorna nie jest odpowiednią do podziwiania harf i miniatur. A tylko tak podane przedstawienia dawnych sztuk mogą mieć rację bytu i nawet są konieczne na scenach polskich. Nie wrywanymi szmatkami, ale jako całe cykle, poprzedzony konferencjami o danym autorze, powinny zjawiać się, ucząc poglądowo, jak rozwijała się u nas literatura sceniczna. Jako widowisko „z tańcami i śpiewami“ — wyprowadzenie na widownię takich dzieł nie ma żadnej rozumnej racji bytu. Są bowiem inne takie widowiska nie przerabiane, o silniejszej, szlachetniejszej tendencji, zastosowane lepiej do wymogów terazniejszej publiczności niedzielnej. Raz trzeba to przyjąć za konieczność, iż scena polska nie może być źródłem dochodu, lecz źródłem

podniosłych lub wysoko pięknych wrażeń. Skoro w ten sposób dyrekcyjne zapatrywać się będą na swe posłannictwo, to repertuar układany będzie nie dorywczo i odpowiednio do braków w kasie, ale do braków w wykształceniu i smaku publiczności. — Taki przegląd rozwoju literatury dramatycznej powinien być dawany w sobotę lub niedzielę po południu. — Sztuki mogą być obsadzone młodymi siłami, lecz nad nimi powinien czuwać i prowadzić je ktoś nadzwyczaj wytrawny, wykształcony tak scenicznie, jak i literacko. Przedstawienia takie powinny być po prostu biesiadą tak dla smakoszków, jak i dla tłumu, który powoli nabierałby w nich zamiłowania i przestałby śmiać się bezmyślnie, a nauczyłby się myśleć i zastanawiać nad tym, co widzi. Konferencje, poprzedzające przedstawienie każdej takiej sztuki — powinny być wygłaszane kolejno przez ludzi światłych, posiadających gruntownie przedmiot, co więcej, mających instynkt, jak trzeba uczyć nie nudząc. Rozumnie rozłożony program takich przedstawień objąłby cykl od Reya — (*Żywot Józefa* — wyjątki) do naszych czasów. Byłaby to szkoła dla artystów, którzy nauczyliby się podstawy swego fachu; bo artyzm bez wykształcenia daje tylko aktorów płytkich, epizodycznych, którzy skoro im przyjdzie zwrócić się w przeszłość — potykają się — są w rozterce ze sobą, nie znajdują w swej technice odpowiednich środków dla wyrażenia słów i gestów niecodziennych i pleśnią czasu pokrytych. Rozterka ta udziela się i widzowi. Siedzi, nie pojmując dlaczego doznaje wrażenia niesmaku. Coś przed nim posuwa się złożonego z kawałków, ktoś na harfie z początków ubiegłego stulecia próbuje grać „Rachciach-ciach“ albo rękę, ubraną w mitenkę, podaje do *shake-handu* kościstego i pełnego dezynwoltury. Dzieło, tworzone w innych scenicznych warunkach, szarpane jest grą przeponą teraźniejszymi manierami, i wszystko się kłóci — treść, barwa, ton — technika utworu — z treścią, barwą i techniką wykonania.

Bo chodzi tu o drobiazg, tu chodzi... o styl.

*

*

*

Nie ma nic śmieszniejszego jak nadużywanie tego słowa. Obecnie wszystko jest „stylowe“. Pies, uczesanie głowy,

monogram, menu, sonet, góra — wszystko jednym słowem jest „stylowe“. Słyszałam po przedstawieniu *Sąsiadki*, jak pewien bywalec teatralny zawyrokował: panna Mrozowska gra... stylowo (!). Jakież to miał być styl? Chyba... śmiertelny. To mały przykład, jak nadużywa się słowa, które ma zastosowanie swoje niewzruszone i odrębne. Tak jak architektura, jak linie mają swój styl — tak samo ma styl swój gra sceniczna. Jest styl Molierowski, jest styl Mussetowski, jest już styl Dumasa, jest styl Antoine'a. U nas inaczej gra się Zabłockiego, inaczej Fredrę, inaczej Szujskiego, inaczej Bełcikowskiego, inaczej Kisielewskiego. I to wszystko, czym się różnią te sposoby grania, powinieli wiedzieć artystyczny kierownik i od chwili pierwszej próby powinien w tym duchu, w tym tonie, w tej linii, w ten techniczny sposób prowadzić próby. Czym się różnią owe style, nie moją rzeczą uczyć tu i wskazywać. Lecz rzeczą było p. Kotarbińskiego, skoro wystawiał *Staroświeczkę*, pouczyć artystów, jak ją grać mają. Publiczność się śmiała chwilami, ale śmiech ten był czysto wypadkowy i nie słuchano sztuki z tym szacunkiem, jaki sobie zdobyć powinna. O artystach, biorących udział w tym przedstawieniu, mówić nie będę. To nie ich wina, że błakali się i w ton natrafić nie mogli. Robili wrażenie orkiestry bez kapelmistrza. Beładną lataniną starali się nadrobić to, co powinno być odegrane przed rampą ze starannością szczególną dykcji i manier. Wyróżnić należy zaszczytnie p. Przybyłowicza, który był wybornym w roli Serwacego i utrzymał się najzupełniej w tonie sztuki. Na pochwałę również zasługuje panna Kosmowska, która jedna odgadła po części styl gry i miała linię w rysunku i gestach, jakby skopiowanych ze starych rycin. Akt pierwszy rozegrał się przeważnie za murem, poza którym sterczał dumnie zamiast zamku gotycki tum. Ponieważ nie było widać osób, a słyszeć tylko ich głosy — dodawało to jeszcze tajemniczości, lecz nie przyczyniało się do wyjaśnienia sytuacji. *Corps de ballet* wystąpił z wielkim animuszem do końcowego *balletu* i usiłował zakończyć sztukę w sposób wysoce humorystyczny. Wielką jest jednak potęgą ślicznych melodii Kurpińskiego.

I to przetrwały.



[TEATR ANTOINE'A]

Nianiu, opowiedz bajkę...

Niania podciąga nosem, poprawia fartuch, sadowi się mocno na kuferku i rozpoczyna:

— Był król i królowa, mieszkali w pałacu srebrnym z dachem szklanym, z oknami koralowymi...

Szara godzina, płaszczyk smutny o pajęczych niciach poprzez okna płynie, bosa stopa niani w ciemną krepę spowija, do kątów zagląda...

Dokoła cień pada, wilgotny, chmurny, i tylko pod oknem, poprzez biel firanek jaśniejsza jeszcze smuga się żółci, a na niej koń bez nóg prezentuje swój tułów, z którego pakuły wyłazą czarnym kłębkami przegniłych wnętrzności.

Obok — w kuchni, chłopak kredensowy nad samowarem jęczy — kucharka mu but, którym węgle rozżarza, z ręki wydiera, słysząc suchy szczęk mytych filiżanek — poszukiwanie w koszyku ze srebrem łyżeczek...

Pod oknami, na dziedzińcu wpadł spóźniony a zadyszany chłopak i jęczy:

— Pia!... pia!...

Lecz już stróż klnie, a mały psiak ujada.

— Pia!... pia!...

Nędzarz ochrypliły milknie, w bramie jeszcze jak ostatnią skargę wołanie swe rzuca i w ciemnicy się rozplywa, zgłuszony ujadaniem psa faworyta, na którego łbie purpura wstażki tryumfalnie wśród rozwichrzenia białych kudłów się krwawi. Z rynny, co tuż przy oknie się tuli, płynie teraz szmer ściekającej wody. Deszcz bowiem jesienny, jak różgi stalowe, siecze od góry aż ku kamieniom dziedzińca, które dudnią od bosych nóg dziewczek łapiących deszczówkę...

A tymczasem głos niani, monotonny, nosowy — płynie nad wołanie nędzarza, nad plusk moczącego mu łachmany

deszczu, nad drobiazgowe i banalne zajęcie codziennego życia.

Był sobie król i królowa, mieszkali w pałacu srebrnym, z dachem szklanym i oknami koralowymi...

— — — — —

I są ludzie, którym tak bajka ta smakuje, że już całe życie chcieliby tak w dzieciennym pokoju do kuferka niani przypaść i wiecznie widzieć srebrny pałac, ramy okien koralowe, a przez nie — przez te ramy — całe różowe i perłami szczipiane — istoty nadziemskie, niebywałe, doskonale piękne i bardzo bogate — wachające tulipany i jeżdżące na kryształowych czarkach wspaniałe owoce. Istoty te wypełniają same doskonałe czyny, są protegowane przez wróżki, znajdują dzieci w kielichu lilii i zabijają całe szwadrony, a jak się rozmachają, to i pułki nieprzyjaciół...

Jest to niewątpliwie ładny widok, ujrzany przez ramę koralową, i — według tych wiecznych bajkogłodów — ducha podnoszący. Jeżeli jednak się przez tę bajkę czasem bieda przewinie, to i ona jest „uszlachetniona“ — nie ma odmrożonych nóg ani nosa, nie jest wygłodniała, nie podrzuca dzieci, które wyją z głodu, jak wilki tańczące piekielną sarabandę przed kościotrupem znalezionym w śniegu... Nędza, ta z bajki, ma wygląd dobrze wychowanej panny, która „dla farsy“ ubrała się w łachmany i stoi u progu, szeleszcząc pod obdartą spódnicą jedwabiem spodniej bielizny. *Bonjour! ça va?... Bonsoir!...* i znika, aby nadto nie wstrząsać czułymi duszami, a na jej miejsce już płynie cała ćma w białych perukach, czerwonych obcasach — z trenami ze srebrzystej lamy — i puk! puk!... obcasiki — fru! fru!... wachlarzyki — pary łączą się przy cichej muzyczce, a spod ziemi, na jasnej smudze pnącej się ku księżycowi, wypływa przejrzysta postać dobrej wróżki, roześmianej, w kolorach płowych — po których listki róży kręcą się, drżą, dygoczą z cichym szmerem płynącej do marmurowego basenu fontanny.

Smutnie biedny jednak musi być ten duch, którego kłamstwo podnosić może!... Jak mało musi być w nim siły, skoro boi się otworzyć szeroko oczy i raz spojrzeć w przepaść, w której wiją się w głodzie moralnym i materialnym milio-

ny o wychudłych ramionach i potem sklejonych włosach!...

Dobrze!... my wiemy, że to jest na świecie — ale po cóż nam to przed oczy nasuwać? My chcemy piękna... my chcemy poezji!...

— Puk, puk obcasiki... fru, fru — wachlarzyki. Nianiu, opowiedz bajkę!...

*
* *

Duża sala — cała jasnością ośmiu beków gazowych, nie przyćmionych kloszami, zalana. Pód ścianami szerokie, pąsowe sofy — zarzucone całą masą poduszek.

Po lewej — tablica czarna, na której kredą wypisane godziny prób i tytuły sztuk.

Dalej — szafy, z których wyglądają masami grzbiety książek, papierów, afiszów.

Po prawej rząd okien osłoniętych purpurowymi koronkowymi firankami. Koło wejścia biurko — nad nim duża płaskorzeźba, przedstawiająca energiczną głowę mężczyzny. Naokoło niej cała masa poczepianych obicia świstków i kartek.

Na sofach, na krzesłach — dokoła ścian, kilkanaście osób nieruchomych, cichych — w środek sali wpatrzonych.

Na środku — stoły, krzesła, całe skąpane w jasności, która trochę drżąc spada ze światel gazowych, ostro się znaczących złotymi kwiatami o ciemnoszafirowym ośrodku — w przestrzeni.

Koło stołów — kręci się kilka osób, mężczyzn o trochę pobladłych i wygolonych twarzach, kobiet z odsłoniętymi czołami na wzór Racheli, w sukniach artystycznie drapowanych, które nie ubierają, ale owijają ciała.

W wielkiej i niemal religijnej ciszy, jaka panuje dokoła, słyszać tylko głos jednej z kobiet powtarzającej długą, namiętną tyradę. Mówi bez suflera — trzymając w ręku pomiętą w nerwowym rozdrażnieniu rolę. Głos jej pada urywanym *staccato* i przecina powietrze.

Nagle — z kąta, spoza stosu poduszek nagromadzonych i pomiętych, odzywa się dziwny głos o przytłumionym, a przecież szalenie stanowczym dźwięku:

— *Nom de nom!... Taisez vous!...*

Artystka milknie, szarpnięta cała w tył jakby niewidzialną jakąś potęgą.

Poduszki się rozpadają na dwie strony i z tej masy purpury — ukazuje się nagle postać mężczyzny, postać dziwna, *troublante*, niepokojąca, w zbliżeniu cała jasna, powolna, o ruchach leniwego kota, twarz dziwnie przejrzysta, rzucająca się w oczy — o wielkich szafirowych źrenicach, olbrzymich i nigdy nie mieniających się w świetle gazu tak jak i w świetle słońca. Szafir tych oczów jest ciągle jednostajny, spokojny, nigdy nie cętkowany złotem promieni — lecz trochę marzący i jakby w dal wpatrzony. Za to koło ust ciągle drga ironiczny uśmiech, wkuty w spadające ku dołowi wargi, i przez ten bezustanny ironiczny wyraz stanowiący dziwny kontrast ze spokojem i czystą pogodą wejrzenia.

Człowiek ten, stojący tak chwilę nieruchomo wśród stosu czerwonych poduszek — ma w sobie jakieś okrucieństwo rzymskiego cezara — przenikającego wzrokiem wzniesione dokoła niego mury. Kocim, układnym gestem oparł się jedną ręką o poduszki w pozie pełnej wdzięku i estetycznych linii i, poza postaciami nieruchomo stojących aktorów — zdaje się szukać czegoś dla niego widocznego i pochwytanego i to coś chce uwięzić i uplastycznić w czynie.

Człowiek ten — to Antoine, twórca Teatru Wolnego we Francji, a to, co dostrzega w jasnej, od gazu złotej przestrzeni — to widmo, które nas oplata i chodzi za nami jak cień, a którego przecież nikt z nas uwięzić w objęciach nie może!...

Widmem tym — prawda...

— — — — —

Prawda... w kłamstwie? Prawda... w fałszu, w ramach z koralu w srebrzystym pałacu o szklanym dachu!...

A jednak tak jest!...

To nagle niebożę przyszło i stało wreszcie u progu teatralnych wrót, patrząc pokornie na zastępy pukające obcasikami i wiewające wachlarzami.

I wreszcie, bajki niani nie starczą już wszystkim. Drzewko blaszane nie zadowolni tych, którzy nie mają czarek z sewrskiej porcelany zamiast serc, i o dziwo!... za „swoje pieniądze“ — ludzie ci domagają się zobaczyć wreszcie ne-

dzę, podłość i uczciwość takimi, jakimi one są rzeczywiście na świecie. Mówią nawet, że to istotnie podnosi ich ducha i mają później wielką litość dla tych, którzy cierpią — gdy prawda stanie w koralowej ramie okna scenicznego i błysnie przed nimi tryumfalną białością swoich nagich członków.

Antoine był pierwszym we Francji, który zrozumiał, że teatr nie jest jedynie i wyłącznie czczą zabawką — lecz że służyć może i do innych, lepszych, doskonalszych celów. Zrozumiał, że sztuka nie powinna być jedynie wyróżzowaną tancerką, służącą do ułatwienia strawności po dobrym obiedzie, lub wyciskającą łzy nad nieszczęściem Julii i Brytanikusa lub szlochami Andromaki.

Siedząc za swym biurkiem w kompanii gazowej, w której był urzędnikiem drobnym i nic nie znaczącym, czuł się wzburzonym do gruntu fałszywą dystynkcją Ohneta i szlachetnością Derblaya, do którego przychodzą na scenę robotnicy w świeżo z garderoby przyniesionych bluzach. Zrozumiał cudownym instynktem wiedziony, że świat ten, świat niedostępny nigdy dla przeciętnej publiczności teatralnej, świat nędzy i moralnego lub fizycznego upadku — przedstawia się źle i fałszywie oczom widzów. W umyśle jego zrodziła się wtedy myśl o tej krzywdzie, jaką czynią autorowie, dyrektorzy i aktorzy — obalamucając publiczność i bezsilną naówczas ręką zapragnął z oblicza sceny zedrzyć... maskę. Zgromadził dokoła siebie garstkę ludzi, których potrafił zagrzać i pociągnąć za sobą, odnalazł autorów młodych, nie granych i rozpoczął dzieło swoje... het!... wysoko — tuląc się jak jaskółka pod cielska montmartrowskiej góry, w drobnej salce Elysée des Beaux Arts. Pierwsze przedstawienie przyjęto śmiechem i niedowierzaniem. Jakiś urzędniczek, Antoine — magazynierka Barny, która zwlokła swe mebelki i ustawiła je na scenie!... Kilku innych biedaków o powykrzywianych butach!... I ci chcieli wojować z rutyną, z fałszem i obłudą!... Więc dalej — puk, puk obcasiki! fru, fru wachlarzyki, niania bajkę prawi, a głos jej nerwowy pokrywa prawdziwe łkanie, które tam, het — w łonie montmartrowskiej góry się szarpie i do serc ludzkich dobiera.

Sarcey rozgniewał się na dobre. To biedne a zuchwałe robactwo zaczyna mu szemrać i psuć humor, wywołany

dowcipami Gaudillota. Cała prasa — zwartą bandą napadła na Antoine'a, lecz o dziwo!... na drugie przedstawienie przyszła!

I zaczęła się teraz cała Kalwaria, cała masa drobnych i większych pocisków, którymi zasypywano Antoine'a i jego entreprzyę. Jak to?... On śmie obalać to, co tradycja wieków uświęciła? Aktorzy jego ruszają się i mówią jak ludzie? Patosu ani śladu. Gesta skromne, nie łamane — ot... jak gesta zwykle, którymi się ból i radość w życiu określa. Guignol padał, a na jego miejsce występowała naga, biała prawda!... *Mise en scène* — dziobem i pazurami z czterech kątów Paryża zwłóczzone, miała w sobie doskonałość szczegółów i rwała prostotą środków. Burżuazja paryska uczuła się wstrząśniętą i porwaną. Widzieli przed sobą nędzę w łachmanach, płacz wśród łez, śmiech banalnością życia wywołany. Antoine, jako aktor, rozwijał się i rwał te serca zastygłe i ukołysane monotonią patosu i obłudnego uczucia.

I powoli, powoli pękały lody... Na pomoc apostołowi prawdy — przyszedł geniusz Zoli i najgłośniejsze nazwiska pisarzów. Ze szczytów Montmartru zaczął Antoine wstępować w gardziel Paryża — na Rochechouart, czając się już teraz swym kocim ruchem — pewnego siebie i swej dobrej gwiazdy — śmiałka. Trupa jego powiększyła się, coraz lepsi artyści przybywali, znosząc jeszcze, ale już ze spokojem całym, pociski krytyki. Powoli i ta przycichła, zwalczona coraz szerszym i doskonalszym prądem bijącym z tej młodej, świeżo otwartej żyły. I z Rochechouartu zaszedł Antoine w swym tryumfalnym pochodzie aż w serce Paryża, na same bulwary, prowadząc za sobą doskonałą szkołę aktorów, którzy w niego jak w słońce wpatrzeni śledzą każdy ruch, każde słowo mistrza — wiedząc, że nigdy ten ruch, to słowo nie będzie fałszywe, że prawdę tętniącą doskonale w ustach mistrza — mistrz ten wyrwał żywą jeszcze i pulsującą krewią z rany jakiejś moralnej lub fizycznej nędzy — i dymiącą poprzód oczy publiczności ciska z jękiem dławionej ofiary...

I wobec tej świętości doskonałej prawdy zamilkł stuk obcasików czerwonych i szelest wachlarzyków, a rama koralowa sceny poza firanką proscenium ukazuje wnętrze szpitali, więzień, poddaszy, salonów burżuazyjnych i nor,

w których konają ci, którzy mają na równi prawo do życia i użycia z innymi...

Dziś — Antoine staje przed najwykwintniejszą publicznością paryską — strojną w brylanty i czerń fraków — a szerokim gestem genialnego *gavroche'a* zaprasza na ucztę, w której jest tyle poezji, ile w życiu, tyle uśmiechu, ile istotnie pomiędzy żyjącymi, i tyle nędzy i smutków, ile każdy z nas mieści w sobie. Oto jest życie! — Patrzajcie — mówi, szarpiąc iluzjową zasłoną, przez którą publiczność przywykła do tej chwili na świat patrzeć — oto jest życie! nie miejcie złudzeń!... jeżeli możecie, dopomóżcie innym i sobie, aby mniej cierpieć! I genialny ten artysta zaczyna wtedy grać na wszystkich akordach duszy ludzkiej. Nie tylko on, wszyscy aktorzy dokoła niego — przesuwają się przed oczami publiczności jak najwyborniejsze fotografie żywych i co dzień ginących lub rodzących się istot. Nie, żaden szczegół nie psuje doskonałej tej harmonii! Jest to akord przepiękny siłą prawdy najdoskonalszej, jaką sobie przedstawić można. Im prostsze środki, tym złudzenie to się potęguje i prosto w serce ludzkie uderza. Każde przedstawienie teatru „Libre“, jest jedną strofą całej epopei nędzy ludzkiej, jaka się w ramach scenicznych przesuwa. Spokojne szafirowe źrenice Antoine'a wpatrzone w przestrzeń ciągle jeszcze odkrywają nowe światy, nowe horyzonty — bo nędza ludzka jest nieskończona, a życie każdego, najbanalniejszego nawet człowieka, to tragedia tak wielka, tak krwawa, to walka tak wyczerpująca i bolesna, że końca tej walki się nie widzi, boć nawet przed trumną, wobec trupa — nowa boleść powstaje, w fałdy żałobnych szat się plotąc.

W silnym nateżeniu śledzi doborowa publiczność rozwój tej nowej, czystej, a wyzwolonej sztuki. Widzi w zwierciadle swe wady, zalety i smutki — i nie protestuje — mając odwagę spojrzenia sobie samym w oczy. Cały orszak młodych, nie granych — a przecież olbrzymio się zarysowujących autorów — przeszedł przez scenę teatru „Libre“. Więc, Fevre, Guinon, Rudolph Darzens, Rosny, Ancey, Ginisty, Descaves, Gramont, Métenier, Piotr Wolff, Ajalbert, Jan Jullien — i tyle innych — zwartym szeregiem weszło nagle, roztaczając przed sobą horyzonty skąpane w jasności niezwykłej. Obok nich Ibsen — jak upiór północy, sfinks

dziwaczny i grozy pełen — stanął przed rozbawionym Paryżem, rzucając stłumionym głosem swe zagadki w ciało i krew obleczone.

Turgieniew wstrząsnął zastygłą duszą burżuaza francuskiego, Goncourt wywlókł zza kraty St. Lazaru straszną odnędzy i nieszczęścia *Fille Elizę* — i na tortury tego człowieka patrzeć kazał. I powoli — z Paryża — Antoine zakłada siatkę swych wycieczek na prowincję — do drobniejszych miasteczek, które przytulone do koronek wiekowych swych katedr cicho drzemią. Miasteczka się budzą — z radością i wiarą witając tę garść ludzi, stojących wśród ich zbutwiałych podstaw ze słowami prawdy na ustach i prostym gestem rwącym serca ku sobie.

Prawda łatwiej znalazła przystęp do dusz prostych, nie analizujących i w świetle kawiarnianego gazu nie spalonych. Paryż potrzebował trzech lat, aby Antoine stał się jego bożyszczem; prowincja otworzyła mu zaraz swe naiwne i smutne dusze.

Widocznie tam niania bajki fałszywie i źle prawiała...

*

*

*

Przerwana na chwilę próba ciągnie się dalej, lecz już z ciągłymi interwencjami Antoine'a, który stojąc na stosie poduszek rzuca kilka słów, poddaje intonację i czyni to w zupełnie genialny i niepojęty sposób. Jednym gestem grupuje, rozrzuca, znów sprowadza artystów, zachowując w tym najściślejszą logikę, stwarzając proste a porywające sytuacje, rzeźbiąc ten blok nie ociosany, którym jest każda nowa sztuka w młyn sceniczny wchodząca.

Prostota i prostota! — oto hasło panujące w tej sali, z której powstaje odrodzenie się przegniłej od tradycji sztuki. Prostota w słowie, w ruchu, w spojrzeniu, w uczuciu, w wybuchu. Wszystko, co tchnie manierą, przesadą, fałszywą dystynkcją, chęcią kokietowania publiczności — jest wykreślone stąd raz na zawsze. Toteż artystki takie jak: Barny, Meunice, Nau, Collas — aktorzy jak Grand, Janvier, Gemier, Mevisto i tylu innych dosięgają już niemal szczytu doskonałości aktorskiej sztuki.

Kobiety w ubogich sukienkach, odartych jeszcze przez Antoine'a ze wszystkich niepotrzebnych ozdób — stoją

śmiało wobec najwykwintniejszej publiczności paryskiej, przyzwyczajonej do tualet Wortha i Felixa, włóczonych po deskach na innych scenach stolicy. Strój, przepych, zbytek wygnany został za drzwi teatru „Libre“. Za tymi kulisami nikt nie mówi o stroju, lecz wszyscy troszczą się o doskonałość kreacji. Antoine, jak szef orkiestry przepysznie ze sobą zgranej — z kąta swego — spokojem szafirowych źrenic zagrzewa swą trupe do walki. W przeddzień przedstawienia czarno na próbie od fraków abonentów. Wszystko, co Paryż, co Francja wydała najinteligentniejszego, gromadzi się dokoła ścian tej sali i w milczeniu niemal religijnym, słucha pracy prób kilkudziesięciu. Aktorzy grają bez suflera, zajęci sobą, sztuką — pełni szacunku i przywiązania dla geniusza człowieka, który spoza stołu swej ciemnej nory biurowej uchwycił jasną gwiazdę prawdy — i z nią w tryumfalnym pochodzie cały Paryż rzucił do nóg swoich. Za lat kilkadziesiąt posąg Antoine'a zaczerni się na jednym z placów Paryża i stać tam będzie wieki całe, głową przerażając tłumy, spokojny, zwycięski, w słońce odważnie wpatrzone...

Paryż, d. 9 września 1892 r.

POGADANKA TEATRALNA

z powodu wystawienia na scenie krakowskiej sztuki pt.

MIESZCZAŃSKI ŚWIATEK — F. G. DOMINIKA

Niejeden, być może, rzuciwszy okiem na treść niniejszego artykułu — powie sobie: „za wcześnie“. Jak to? śnieg na ulicach, a wy już o „ogródkach“ piszecie. Ale wtajemniczeni w sprawy zakulisowe wędrujących scenek, powiedzą: „w samą porę“ i dozwolą nam wypowiedzieć słów kilka o złem, które lat tyle jak zaraza pośród nas się gnieździło.

Za wiele zajmujemy się teatrem! — krzyczą dzienniki pozujące na fałszywą powagę. Za wiele? — być może. Za wiele, ale i za mało — ot — po naszymu. Szablonowe krytyki, szerokie sprawozdania à propos wystawienia francuskiej klejonki, doniesienia, że panna Russel po dziewięćdziesiąty raz, na wzór starej pozytywki, wyśpiewa *una voce poco fa*. Oto wszystko!... A! Jeszcze nieprzyzwoite docinki kwitujące podczas pory szastań się ogródkowych artystek (!) — to rzeczywiście — za wiele!... Ale jakże zarazem mało!

Teatr nie jest świątynią, jak chcą go mieć udrapowani w prześcieradła klasycyzmu augurowie, nie jest również podkasanym miejscem orgij — jak krzyczą przeżyci rozpustnicy, ale teatr jest po prostu... teatrem.

Sala teatru anatomicznego ma wiele podobieństwa z salą teatralną. I tu, i tam przed oczami widzów krają się trupy i tylko w prosektorium wprawne ręce profesora, rozciąwszy skórę i rozpiąwszy ją, odkrywają fizyczny ustrój człowieka. W sali teatralnej tenże sam proces odkrywa moralne wnętrze ludzi. I tu, i tam — cel jeden. Wydarcie naturze tajemnicy przyczyny choroby organizmu ludzkiego w celu wyszukania na chorobę tę jak najspiesniejszego lekarstwa.

Tylko, do prosektorium wchodzą powołani — do teatru.

cisną się... wszyscy, bez różnicy stanu, inteligencji, uzdolnienia.

Dlatego teatr ma ważniejszą misję, niż wydymać się na wzór świątyni lub drgać w lubieżnych kankanowych skokach.

Wpływ bowiem sceny jest wszechpoteżny. Jeżeli piśmienictwu przypisujemy wielkie wpływy na tok czynów ludzkich i na psychiczny ustrój nie tylko jednostki, ale i mas całych — cóż możemy powiedzieć o scenie, która rozporządza nie *m a r t w ą* literą — ale ma na usługi swoje uplastycznienie wyrażanych przez się intencji. Zostawmy tu na boku wyjątkowe inteligencje, przetrawione umysły — słowem, to wszystko, co się „wyższą klasą“ (!) na świecie nazywa, a zajmijmy się obecnie tą „niższą klasą“, która w soboty i niedziele, tłocząc się dokoła barier, wnosi ze sobą do teatrzyków ogródkowych olbrzymią chęć wrażeń, pragnienie morału i jakiejś dla nich zrozumiałej „anegdoty“, jak obecnie we Francji nazywają treść sztuki. Na te masy głównie scena oddziaływa porywająco, patrząc na te rozgorączkowane twarze, połykające każde słowo dolatujące ze sceny, śledzące ruchy aktora z wyteżoną uwagą, rozumiemy ważność wyboru sztuki, rozwijającej się w niej tendencji i sposobu, w jaki tendencja ta zostanie podana. Ludzie ci nie tylko po rozrywkę tu przybyli, kufel piwa ich nie ciągnie, bo najczęściej nie piją go wcale, nie śmiejąc zbliżyć się do wspaniałych kontuarów, jakimi panowie restauratorowie ozdobili swoje knajpy, ale cali zasłuchani w rzecz, przedstawianą na scenie, chłoną w siebie albo truciznę... albo najczęściej odchodzą zawiedzeni, smutni, żałując, że zamiast do teatru, nie poszli do zarogatkowej knajpy i tam nie przetracili złotówki zmarnowanej na bilet.

Bo i „zmarnowanej“ — istotnie! Jakiż jest repertuar tych ogródkowych teatrzyków, które głównie dla „złotówkowej“ publiczności założone zostały? Oto albo komedia (najczęściej francuskie przekłady) o zakroju salonowym, dowcipne przekomarzanie się gwarą paryskich kokotek, niesmaczne farsy z kompletnie niezrozumiałymi sytuacjami, lub wreszcie operetki, w których beczelne błazeństwa rywalizują z bezczelnością aktorek, rzucających na biednych „złotówkowiczów“ całe fale niedwuznacznych kupletów. Co pcha panów

„przedsiębiorców“ do podobnego postępowania — pojąć nie możemy. Na wzór żab, które koniowi wyrównać pragną, panowie przedsiębiorcy pragną rywalizować z teatrami warszawskimi i w walce tej sromotnie w ostatnich latach padali pomimo wskazówek, jakie dawała im sama publiczność, gromadząc się tłumnie na tego rodzaju widowiska, jak: *Chata za wsią*, *Czartowska ława*, a nawet ostatniego sezonu *Wnuk Tumrego*. Aktorowie nie zapłaćeni nie mieli nieraz o czym wyjechać, przedsiębiorcy tracili, a publiczność odchodziła niezadowolona, postanawiając nie wracać więcej... Eksperymenta więc się nie powiodły, lecz niepowodzenie to powinno bezwarunkowo stać się wskazówką *wo liegt der Hund begraben*.

Publiczność ogródkowa składa się przeważnie z klas rzemieślniczych. Napływając wielką falą w soboty i święta, mają bez zaprzeczenia prawo domagać się specjalnie dla siebie przygotowanej strawy. Sztuka więc, grana w dniu tena scenie teatru ogródkowego, powinna obracać się w świecie rzemieślniczym, treść jej bez zawikłań winna być podana przystępnie — morał jasno uwidoczniiony. Sztuki, tak zwane „ludowe“, mniej tu mają już zastosowania, bo „lud“, nawet ten spod Wilanowa, do ogródków nie zagląda, a panowie właściciele majątków ziemskich nad niedolą scenicznego chłopca nie rozczulą się wcale. W każdym razie jednak „chłopska“ sztuka lepsza jest i o wiele więcej na miejscu niż pijana Nitouche lub wrzeszczący w niebogłósy Don Cezar. Raz jeszcze jednak powtarzamy, że na klasy rzemieślnicze szczególnie nacisk powinien tu być położony. Całe setki terminatorów oblegają zwykle złotówkowe miejsca. Umysły to wrażliwe i chwytające wszystko jak gąbki — scena ogródkowa powinna być niejako dla nich świąteczną szkołą. Jak w latarni magicznej powinny przesuwać się przed tymi zaciemnionymi umysłami wyraźne i barwne sceny, bo oni tego pragną, domagają się i potem reasumując odniesione wrażenie, często cały szereg swych czynności zastosowują do scenicznych widziadeł.

Wszystkie te uwagi nasunęły się nam podczas przedstawienia sztuki czteroaktowej p. F. G. Dominika, zatytułowanej *Mieszczański świątek*, a odpowiadającej zupełnie wymaganiom świątecznych gości ogródkowych teatrzyków warszawskich. Fabuła w niej prosta. Uczciwy rzemieślnik

(p. Werner) ma dwie ładne córki (panna Ziemińska i panna Kałużyńska). Z tych starsza, panna Barbara, ma aż dwóch konkurentów: Zygmunta (p. Konopka), młodego, pełnego zapału i chęci do nauki studenta — i *homo* czysto krakowski, Mrukalskiego (p. Stępowski), wyborny typ mężczyzny-bigota, klęczącego dnie całe u Panny Marii, a robiącego masę brudnych interesów. Ten to p. Mrukalski za pomocą przekupstwa namawia brata Zygmunta, urwipołcia Stanisława (p. Solski), aby oczernił studenta w oczach panny i tym samym odwrócił jej serce od Zygmunta, a skłonił ku Mrukalskiemu. Panna, obrażona w swej dumie, przyrzeka swą rękę bigotowi i oto mają się odbyć zaręczyny. Stanisław jednak, rozkochawszy się w młodszej siostrze, pannie Małgorzatce, uroczyście ślubuje poprawę, zabiera się do pracy i podczas zaręczyn wyznaje wszystko. Bigot zawstydzony — ucieka, a Basia łączy się z ukochanym. Jak widzimy, prostota w pomysły wielka, ale zupełnie dla umysłów „złotówkowych“ przystępna. Uczciwa, zdrowa myśl widnieje tu na każdym kroku, morał sam się wysnuwa, nie bijąc obuchem, jak z kazalnicy, piękność niektórych sytuacji chwyta po prostu za serce. Każdy akt, kończąc się, pozostawia niezatarte wrażenie, a szczególnie akt trzeci, w izdebce studenta rozpaczającego nad złamanym życiem, podczas gdy z wieży odzywiają się hejnałowe dźwięki, jest pomysłem wysoce poetycznym. W ogóle młody autor złożył w tej nowej sztuce zadatki niepospolitych zdolności, a pracując dalej w tym kierunku, może powoli zatrzeć właśnie tę lukę, która w repertuarze ogródkowym tak bardzo rzuca się w oczy. Doskonała charakterystyka prawie każdej postaci daje nam miarę o wielkim talencie obserwacyjnym p. Dominika, humor obficie rozlany w dosadnych, ale jędrnych konceptach, które ze sferą sztuki zupełnie licują, podtrzymuje zajęcie się sceną, które ujawniło się w wyższych sferach teatru wysokimi objawami zadowolenienia. Język poprawny, nie obciążony zupełnie „złodziejskim“ żargonem, a mimo to prosty, łatwo wpadający w ucho. Gdyby jeszcze dwie lub trzy sztuki podobne zdołały uzyskać dyrekcje mających się rozgościć na lato towarzystw dramatycznych — sobotnie i niedzielne przedstawienia miałyby repertuar doskonały, zupełnie odpowiadający celowi. Firmy teatru poznańskiego i łódzkiego dają nam nadzieję, że kan-

kanowe podrygi pogrzebano na zawsze pod deskami „Wodewilu“ i „Belle-vue“, a natomiast mamy przekonanie, że taki *Mieszczański świat*ek wzruszać będzie rzeczywiście, do dobrego nakłaniać, uczyć, przekonywać i serca budzić. Czas już prawdziwie, aby się i maluczkimi zajęto, bo oni długo czekają, aż wreszcie zniechęcić się zupełnie mogą. A czyjaż wtedy będzie wina?

TURNIEJ POKONKURSOWY

Stał się arcykomiczny huczek w światku literackim warszawskim.

Tak komiczny, że ja, żadna śmiechu, jak kania dżdżu, uchwyciłam tę rozkoszną sposobność i otworzyłam huczko-
wi temu całe okno mej duszy, aby się porządnie uśmieć.

Śmieją się ludzie rzadko i czasem śmieją się nawet na pogrzebach, tak im koniecznie potrzeba wyprawiać owe grymasy, które ulgę przynoszą.

Skoro się nie ma śmiać już z czego (nawet z tego, że jeden z eskortujących karawan, czarno odzianych hiszpanów, jest pijany), urządzamy sobie sami widowiska i śmiejemy się sami ze siebie.

Tylko tak dyskretnie, miluchno, pobłaźliwie.

Bo nie należy ośmieszać nadto siebie i nam podobnych.

Tak każe *bon ton* moralności tych, którzy się mamy za istoty niepowседневne i nade wszystko osobiste.

Więc widowisko „sami sobie“ urządzili obecnie pisarze dramatyczni w Polsce.

Zaraz — jest wcale niepospolita garstka.

Raz bawiliśmy się w spisywanie wszystkich żyjących dramatycznych pisarzy w Polsce.

Zgadnijcie — ilu?

Je vous le donne en mille — jak powiada miła pani de Sévigné.

I jeszcze nie zgadniecie.

A więc *stu siedemnaśtu!*

Nazwiska mam spisane i do ujawnienia.

I skarżą się na bezpłodność autorską w dziale scenicznym literatury naszej.

A tu.

Jest nas stu siedemnastu!

Excusez du peu.

Wszystko byłoby dobrze.

Stu siedemnastu pisałoby w dalszym ciągu. Do tego, choćby z liczby nadsyłanych mnie samej „do łaskawej oceny“ różnych dramatycznych płodów, przybyłaby rocznie spora ilość. Inna rzecz, co to warte wszystko razem i jaki pożytek odnieść może scena z tej falangi. Na przykład z takiego autora, który stale nadsyła mi maluchne zeszytiki tragedyj i „oper“, zawiadamiając jednocześnie, że jeżeli zechcę, to on ma na „składzie“ wiele jeszcze „wyrobów“ smutnych i wesołych, „na które dużo ludzi przyjdzie“.

Lecz o to mniejsza. Papier jest cierpliwy i my „na stanowiskach“ nieszczęsne ofiary, musimy być cierpliwi także. Ale niech sobie piszą „wyroby“. Lepiej to, niż siedzieć w knajpie przy bombie albo bez potrzeby ugniatać fortepian. Kogoś tam czasem zagrają. Wtedy krytyka ma także na czym powywiąć kulturowe kozły — więc jest pożytek z tych chronicznych grafomanów. Lecz manią u nas stało się urządzanie konkursów.

I oto widowisko.

Bierze się bowiem od czasu do czasu wielkie nazwisko. Obecnie biedny Słowacki, ten król pyszny, ten Archanioł w purpurze, mieszkający na tronie z tęczy i rosy, ten Cud ukochany, przed którym jak w kadzielnicach płoną ognie naszych duchów, zaczyna służyć za szyld konkursów, w których walą się jakby ze „śmieciarki magistrackiej“ całe stopy „wyrobów“ pisanych z gorączką wydostania tysiąca rubli lub choćby „coś mniej“, z gorączką nie pychy dostojnej, koniecznej w Twórczości, lecz ambicyjki, będącej wyhodowanym afekcikiem na grzędzie człowieka, nie chcącego być tą cichą potrzebną egzystencją, lecz krojącego na wyżyny bez sił żadnych po temu.

Do sortowania tego stosu zabiera się niewielka klika ludzi, częścią bardzo wytwornych rzeczywiście i pielęgnujących pewne ideały, częścią najzupełniej *canaille* duchowo i umysłowo. Wszyscy biorą się do dzieła zniechęceni i prze-

konani z góry, że rola ich w widowisku konkursowym jest dziwna, nie na miejscu i zupełnie zbyteczna.

Lecz trzeba.

Być jurorem w takiej sprawie, to także jest „coś”. Przez te parę tygodni można obnosić swą wielkość i chodzić z jupiterową zmarszczką na czole, jak ten który dzierży w rękę sławę i tysiąc rubli. Pewne półsłówka, błagalne spojrzenia, coś, tego — bardzo sympatyczne tajemnicze starania konkursowiczów, koło których przechodzi się mimo, słowem, sytuacja wyższa przez pewien przeciąg czasu.

Wreszcie następuje wymordowanie, wypocenie sprawozdania, schowanie, zasugestionowanie opornych i ogłasza się nazwiska Laureatów.

— — — — —
Tu następuje zmiana w scenach widzenia.
— — — — —

Z góry, z zasady wie się, że to, co piętnem konkursu znaczone, musi być niewiele warte.

Już tak osądzono i nie ma przeciw temu apelacji. Odnosi się to głównie do utworów scenicznych. Nagrodzone, więc pójść musi! Ta sama sztuka, wystawiona spokojnie bez widowiska konkursowego, będzie omawiana i przyjęta sprawiedliwie, bez namietności przez krytykę i publiczność. Pędząca ku nam z Heroldem, owrzaskującym nierzeczy najwyższej doskonałości, jest jak kometa Halleya, która miała nas zakatrupić, a teraz sromotnie znosić musi szyderstwo podmiejskiego baciara. Trochę jest racji w uprzedzeniu tłumu do wyników konkursów. Są one najczęściej marne i wyliczyć łatwo te sztuki, które się ostały po otrzymaniu niebezpiecznej dla nich i szkodliwej nagrody.

Reszta albo padła bez powstania, albo nie była nawet wcale wystawiona.

A dlaczego?

Bo sędziowie konkursowi składają się najczęściej z ludzi niefachowych. Jest tam dyrektor teatru, ale on ma jeden głos — więc nic nie znaczy. Gdzież są jednak ludzie *du métier* — ludzie fachu sceniczno-pisarskiego — którzy bystro, w jednej chwili oceniają, czy utwór dany ma tylko

przyszłość i wartość w czytaniu, czy i na scenie. Jest to konkurs na utwór sceniczny — więc należy wyróżnić utwór sceniczny — a nie ideowy, a nie mający w sobie nerwu i szkieletu prawdziwie scenicznego. Lecz jedni z jurorów lubią formę poetyczną, inni szukają ducha, inni rozmiłowani w dysertacjach filozoficznych — i tracą w ten sposób zupełnie z oczu cel, do którego osiągnięcia powołani zostali.

Stąd — wypadają nagle wyroki, podnoszące huk i wrzask w świecie konkursowiczów, obrazy i uczucia zniewag. — Jurorzy zaczynają się bronić — bardziej wrażliwi autorowie odpowiadają. Wywiązuje się polemika ucieszna i wzbudzająca wesołość większą niż nagrodzone dzieła.

Słowem — widowisko!

— — — — —

Raz jeden jedyny przed wielu laty napisałam sztukę na konkurs. Nieśmiało poczytałam. Nie wierzyłam sobie. Została odznaczona wprawdzie. Ale przede mną było siedmiu nagrodzonych. Nazwisk ich — nie pomnę i nie pomni nikt! — Sztuki mojej nie wystawiono, tylko te średnie innych.

A rezultat był dla mnie taki.

Oto — nie pisałam wcale już więcej na scenę. Po tej niefortunnej próbie — powiedziałam sobie:

— Widocznie nie mam żadnych zdolności jako pisarz sceniczny — dam więc spokój...

Po kilku latach, nieśmiało — spróbowałam napisać... *Zabusię*.

Ale już nie dałam na konkurs.

Tylko wprost na scenę.

I z biciem serca czekałam wyroku publiczności.

— — — — —

I pokazało się, że pisać na scenę podobno mogę.

I była to chwila najradośniejsza w mym życiu.

— — — — —

Bo zupełnie inaczej przedstawia się dane dzieło ze sceny, inaczej w czytaniu. Tylko bajecznie wprawne i bystre oko człowieka fachowego potrafi ocenić jego żywotność.

Krytyk — o tym zastępczo, za wrażenia publiczności — sądzić nie może. „Każda sztuka posiada swego własnego krytyka“ — mówi Wilde. Dalej dodaje — „aktor jest krytykiem dramatu“ — i dorzuć — i pisarz dramatyczny. Ale nie zaprzysięgły krytyk, który mówi tylko od siebie, a zdaje mu się, że mówi od wszystkich. I stąd nieporozumienie. Takie — jak obecnie w Warszawie. Niezadowolony autor *Nietoty*, p. Miciński, skarży się na p. Rabskiego — a tenże „odpala“ p. Micińskiemu rzeczy przykre — potrącając mimochodem i o Konczyńskiego i o Staffa, to jest o tych źle natchnionych, którzy Bóg wie po co leżli w konkursową śmieciarnię, mogąc być grani w każdej chwili i grani z całym honorem.

— — — — —

Na konkursie „Tygodnika Ilustrowanego“ znów historia arcykomiczna.

Piewszą nagrodę za nowelę bierze jakaś nieznana autorka, drugą po niej Józef Weyssenhoff(!) — trzecią Bartkiewicz — czwartą Miciński!!! Dalej, w odznaczeniach znajdujemy Grubińskiego, Orkana itd. Dowodzi to dwóch rzeczy.

Że wyjątkowo — obecnie do konkursów zaczynają stać pisarze pierwszorzędni, a dalej, że pisząc na obstatunek (tj. na konkurs) nie napisze się nigdy rzeczy dobrej, w której się wypowie dusza artysty.

— — — — —

Na konkursach dzieją się rzeczy ciekawe.

Prześwietla się koperty, aby wiedzieć nazwisko konkursowicza. Czasem obstatowuje się z góry u osoby upatrzonej utwór — ba! daje się zadatek! Ta osoba ma dostać pierwszą nagrodę. Chodzi tu głównie o nazwisko okryte splendorem, aby wykazać, jacy potentaci biorą udział w konkursie.

Raz odraczano wyrok przez trzy miesiące, bo „potentat“ wziął naprzód nagrodę, a swego „dzieła“ nie nadesłał...

To nie są bajki —

To — rzeczywistość.

— — — — —

Najlepiej więc konkursy skasować, a wynagradzać jakieś najlepsze dzieło, które się na scenie pojawiło w określonym czasie.

Bo tylko z całym aparatem scenicznym można osądzić dzieła sceniczne, a nie z manuskryptu, który nic nie daje.

Zakończą się dąsy i swary — znikną rozmaite słuszne i niesłuszne podejrzenia, w łeb weźmie całe misterium, odprowadzane przez jurorów i ich sądy, wydawane na podstawie czytania dzieła, przeznaczonego do życia w blasku kinkietów, w brzmieniu ludzkich głosów — oprawie barw i linii architektonicznych. Zaś za otrzymaną nagrodę chudy twórca podreperuje swą wiedzę — pojedzie zobaczyć inne sceny, świeżą twórczość, poszpera po bibliotekach i rozszerzy swą kulturę. Z tego naprawdę będzie pożytek, a nie z konkursów, które najzupełniej chybiają celu, obniżają często całe lata sławy i dorobku, wznecają nieufność w siły twórcze i wytwarzają całą moc dzieł bez życia, martwe płody — może doskonale w czytaniu, ale na scenie zawodzące zupełnie.

Prawda — że to będzie szkoda znów w pewnym kierunku, bo nie będzie można śmiać się szczerze i serdecznie, patrząc na turniej pokonkursowy jurorów — z konkursowiczami.

SZTUCZNE ŻYCIE

Tak wicher i zimno szarpie mi róże i bzy — tak się znęca nad grzędami niezapominajek, które błękitną szarfą opasaly mój dom, że aż boli patrzeć przez okna, i mimo woli coś cofa w głąb fotelu, w głąb siebie i w głąb urządzeń życia — na długie, bezsłoneczne, bezcieplne chwile.

Więc stworzyliśmy sobie doskonale całe sztuczne życie i co więcej, kazaliśmy je przeżywać przed naszymi oczyma innym, mniej uposażonym dostatnio stworzeniom. Za leniwi jesteśmy, aby brać czynny udział w tragediach i farsach, których jesteśmy żądni.

Pragniemy dreszczu, ale już z drugiej ręki, przefiltrowanego przez cudze nerwy i wrażliwość. Chcemy zebrać wrażenia doskonalsze jeszcze i podszyte miękkim atłasem cudzego bólu i cierpienia. Lubimy kontorsje gimnastyków, drżących na trapezie. To nam sprawia miłe łaskotanie. Lecz samym wleźć na trapez byłoby niemożliwe. Fotel zapłacony nam wystarcza. I ta siatka bezpieczeństwa nas drażni. Policyjny sentyment. Nawet nie byłoby zgruchotałej czaszki. Co najwyżej skręcenie karku na miętko.

Lecz w braku czegoś lepszego...

Ot, tak sobie, ładniuchno urządziliśmy życie. Ci, którzy mają trochę pieniędzy, mają i wybór użycia ich. Tam na trapezie jest cała gromada, odtwarzająca w celu zabawienia sztuczne życie. Więc rozmaite twórcy w rozmaitych kierunkach sztuk, dalej odtwórcy... Słowem, ci, którzy znów swoje serca harfą uczyniwszy — podatnie je oddają na wygranie tych pieśni. Wszystko to — cała ta banda zdenerwowana, zdeprawowana, chora, wyzyskiwana, często obdarta i bosa — czasem nawet wyklinana, to są artyści!

A jakże — artyści...

Bo niech tam kulturalny kołtun (specjalna roślin-

ka obecnych czasów) co chce mówić, przewracając oczy, jakoby tych artystów też pod sercem nosił, cenil ich i nawet szanował — tak nie jest. On zawsze odnosić się do nas będzie z ukrytą pogardą. My jesteśmy tolerowani. Niby to konieczne, ale w gruncie rzeczy można by się bez nas obejść. Tylko że to dodaje pewnego pieprzyku morowo nudnej egzystencji. Tedy przecież potrzeba na coś patrzeć ze swego fotelu i przeżywać przed naszymi oczyma innym, mniej.

Tylko — jak powiedziałam — z drugiej ręki!...

Ci, którzy nie widzą rzeczywistego życia, wydobywającego się z niego przemocą, zadając gwałt swym duchowym przeznaczeniom — czynią sobie wielką krzywdę, nie spóźniając się tego. Każdy bowiem człowiek jest stwórcą i ma jego siłę w odpowiedniej ilości. Z roli widza biernej, odczuwającej na odległość, mógłby wejść w rolę autora, dającego nam o wiele większe zadowolenie. Tylko naturalnie musiałyby zastosować się do swych środków — tyle oddychać, na ile go tchu stać. Nic więcej. Na to trzeba mieć samokrytycyzm czysty zupełnie, bez domieszek i doskonałą szlachetność pełnej rezygnacji. Jeśli nie można przerazić wszechświata jękiem tragicznego Bólu, trzeba umieć wdzięcznie płakać cichymi łzami. I w tym jest wielki Artyzm, a kto wie nawet czy nie większy.

Mam więc myśleć o życiu sztucznym, skoro mi mgła przysłoniła słońce i zielen, a o szyby siecze drobna siatka drutów mroźnego, podłego deszczu. Na trapez, do góry patrzę i w pierwszej linii wysuwają mi się figurki powichrzone, ciżby w szeregi poformowane. Każda z nich ma w ręku szmatek papieru. Na nim panoszy się napis „Kontrakt“. Są to więc pajacyki za kontraktem — ujęte skrzętnie w jakieś karby i solidnie gwarantujące, że tylko to i tyle kontrtorsji, krzyków, łamań, grymasów i epilepsji mają dostarczyć i przefiltrować przez swój mózg, nerwy, struny głosowe i objęcie duchowe. W zamian za to mają zapewnioną strawę i dach, kobiety podwyższoną możliwość lepszego działania na mężczyzn, a wszyscy w danych chwilach roz-

koszowanie się klepaniem charakterystycznym, wynikającym z uderzenia jednej dłoni o drugą. W ten sposób ci, którzy siedzą na dole, manifestują tym z trapezu, iż dobrze ich połaskotali, a nerwy swoje tak silnie i chorobliwie rozszaleli, że odczuli łaskawie na swoich nerwach przyjemną sensację.

Figurki z kontraktami kłaniają się, kiwają, klną w duszy. Dźwigają bowiem jeszcze bagaże rozmaite oprócz tych kontraktów. Szczególnie dają się im we znaki kuferki, poznaczone etykietami — Charaktery. Dalej niewielkie, ale ciężkie i zasmarowane necessery, poznaczone jako głębie psychiczne. Są takie figurki, które nie czynią wiele gestów, mówią niskim głosem i obnoszą się z łzawicami, które napełniają prawdziwymi łzami lub krwią. Są to tragiczne lalki, oddają wizyty, biorą udział w uroczystościach narodowych i doznają szacunku. Lalki zaś z pociętymi gębami, jak Człowiek Śmiechu Wiktora Hugo, bywają lubione, a nawet taki pan z fotela klepie je łaskawie po kolanie. Taki aktor, czy to tragiczny, czy komiczny tedy, jest nawet uważany za kogoś możliwego w danych chwilach w społeczeństwie. Powinien się z tego cieszyć, Boga chwalić, kontrakt chusteczką owijać, jak dewotka książeczkę do nabożeństwa, nie szczędzić serca, łez, sił, głębi i czego tam jeszcze i jak najwięcej ze siebie dawać, dawać, dawać...

Ba! ale teraz o to chodzi, aby mu wolno było dać ze siebie najwięcej...

On już się na to zrezygnował, poszedł już na ten trapez, zrezygnował z wygody leniwego wyczekiwania. I w czym leży największa tragedia takiego aktora, takiej aktorki? Że całe ich życie może przejść, a oni nigdy nie będą mieli możliwości dania ze siebie tego, co dać mogli i chcieli. A co jest najstraszniejsze, to jest właśnie to, że są sądzeni przez całą teorię powierzchownych, płytkich sędziów, którzy nie wiedzą, że aktora sądzić należy nie z tego, co dał, lecz z tego, co dać mógł.

Czyż bowiem dane było u nas na przykład wypowiedzieć się w całości p. Fritschemu? Jest to bardzo ciekawa organizacja artystyczna, która dać może bezcenne kreacje. Gdybym miała teatr, nigdy bym Feldmanowi nie dała się

wylaamywać w powodzi śmiechu. Tam jest taka potęga grozy tragicznej, że mnie każdy ryk śmiechu gawiedzi rozpasanej, przesłany ku Feldmanowi — boli. Trzeba było wypadku w Brandzie, aby objawiła potęga prostej linii uczucia Kwiatkiewiczowej.

O pannie Nałęcz, która może być szczerą serdecznością, nie wiemy nic, to samo i o pannie Urbańskiej, nadzwyczaj ciekawej organizacji, wspartej dużą inteligencją. Zjawia się czasem jako pokojowa pani Okornicka, którą miałam sposobność obserwować gdzie indziej jako wdzięczne, stylowe zjawisko.

Jako zgrywający się komik pojawia się p. Berski, a ten artysta ma w sobie ogromną dozę tragicznej zgryźliwości, która mogłaby w danej sytuacji niejedną sprawić sensację.

I nie tylko tu, ale to samo dzieje się na scenie krakowskiej, warszawskiej — innej. Taki Nowacki — który zdaje się już został na zawsze przeznaczony na role grymasujących błazenków, dać by mógł całe gamy najserdecznieszych, najdelikatniejszych nastrojów.

Przypominam tu prześliczną sztukę Wojcickiej, noszącą tytuł *Psyche*, w której taki Nowacki targał mi duszę na strzepy odtworzeniem postaci neurastenicznego zabójcy. Była to bezprzykładna prostota i zarazem sięgnięcie do najtajniejszej duchowej głębi. — Nikt nie domyśla się nawet, czym mogłaby być energia gestu i chmurna siła Rybickiej, która lata już chowa się po kątach i zapada w cień.

Pan Chmieliński mocą niezbadaną został skazany na reprezentowanie godnych ojców i wspaniałych gestów kleru. A tenże sam pan Chmieliński jest według mnie żywiołową, burzliwą potęgą sangwinicznych porywów, zdolnych stokroć godniej reprezentować zbrodniczą złość szatana, jak miódopłynne tyrady Ojca Zadżumionych. To samo dzieje się z panną Bednarzewską. Przypięto jej etykietę, klasyfikując ją jako uosobienie „słodocy, anielskości, kobiecości“ — i rozmaitych *ewig weiblichów* niemieckich. I wtedy pani Bednarzewska w jasnozłotyach fryzurach i pastelowych sukniach gra gołębio, marnując bezwarunkowo swe prawdziwe zdolności mściwej, silnej natury artystycznej, o stalowych, zimnych błyskach w oczach. Wszak nieszczęśliwa Ogińska także dlatego, że była złotowłosą i drobną, skazaną była na „słodkie dziewczynki“ przez lata całe. I oto

w przeddzień swej tragicznej śmierci objawiła się w *Peer Gyncie* ku zdumieniu wszystkich uosobieniem namiętnej i gwałtownej natury aktorskiej.

Bez końca mogłabym przytaczać te żywe przykłady i zawsze byłoby ich za mało. Trzeba tylko, zamiast bezmyślnie krytykować grę aktorów, zapytać się siebie — dlaczego ktoś grał nieodpowiednio. Byłże on tym, którym być mógł — także on wszystko, co dać mógł?...

— — — — —

Czyja w tym wina? Nie dyrekcji. To bezwarunkowo. Tak mało jest miejsca dla dramatu w tym jednym gmachu, gdzie się to wszystko mieścić musi razem, iż inaczej być nie może. Całe miesiące mijają, a często aktor albo aktorka błąka się za kulisami zjadając czas w beczynności, a nie mają odwagi oderwać się od większej sceny, by pójść na tulażkę i tam próbować swych skrzydeł do lotu.

Mało teraz energii i odwagi w „młodych“. Nie wiedzą, co to jest wykorzystać każdą chwilę. Błądzą beczynni, narzekają, łamią ręce. Nie umieją, jak my dawniej, gdy źle, gdy ról nie dawano, nadać rzeczy na zaliczkę — wsiąść do trzeciej klasy — przyłapać gdzieś po drodze jakąś „działówkę“ — i grać! grać! grać!...

Prawda, iż teraz na tej prowincji nie ma już takiej legendowej postaci, jaką był niezapomniany Piotr Woźniakowski. Człowiek ten swój genialny talent, wiedzę, zapał, inteligencję, swój majątek włożył w scenę prowincjonalną, na której uczył, kształcił, formował artystów. Modrzejewska wiele mu zawdzięczała. Zboiński, Rapacki, Zamojski, Ekier, Ładnowski, Terenkoczy, Benda, Webersfeld, Sachorowski i tylu innych wyszli z jego szkoły. Ja sama, to, co umiem najlepszego — zawdzięczam Woźniakowskiemu. W Dębicy jest samotny, skromniuchny grób. Nikt, prócz wdowy, nie rzuci nań kwiatów. A przecież wszyscy mu tyle winniśmy! Niech tych słów kilka wdzięczności padnie u stóp krzyża rozpinającego swe skrzydła nad prochami wielkiego artysty — jako kwiaty podzięki od nas wszystkich, którzy zdrowie, siłę, zdobytą wiedzę i duchowe pogłębienie braliśmy od Niego z całym okrucieństwem i egoizmem młodości!

— — — — —

Trudno już — Woźniakowski już dawno w mogile. Na prowincji nie ma już takiej szlachetnej i pięknej, entuzjastycznej duszy jak on — nie ma nauczyciela. Ale i na tych większych scenach nie ma go także. Jest Solski. Poza tym nie ma nikogo. Więc trzymanie się *par force* sceny, nie dającej możliwości wypowiedzenia się, jest dla aktora zabójcze i zgubne.

Tyle co do aktorów, a teraz co do autorów. Nikt nie ma pojęcia, jaka to cała awantura i tragedia odbywa się przy tak zwanej „obsadzie” — w gabinecie dyrektora. Artystów cały legion, ale na tę rolę nie ma nikogo. I nieszczęśliwy autor musi po prostu z nożem na gardle przystać na kogoś — kto swą indywidualnością jest zupełnie daleki od tego, co wymarzył.

A tu — nie dalek, jak o miedzę, jest na przykład w Krakowie wymarzony aktor lub aktorka do tej roli. To samo i przeciwnie, w wystawieniu jakiejś sztuki w Krakowie posiada Lwów siłę odpowiednią dla postaci, która będzie trzymać sztukę wystawianą w Krakowie. Lecz kontrakty strzegą zazdrośnie swoich aktorów. Niech raczej błakają się za kulisami, nic nie robią i demoralizują się upokorzeniem brania za darmo gaży. Lecz tradycji stanie się zadość.

Tymczasem przypatrzmy się, jak się załatwia te sprawy, dajmy na to, we Francji.

Tam także artyści mają swoje kontrakty i stałe *engagement*. Ale jest to, że dyrektorzy bardzo chętnie pożyczają sobie artystów, nie grając roli pieska leżącego na sianie, a nie dającego go krowie.

Autor upatrzył sobie odpowiedniego artystę do sztuki, porozumiewa się z nim, z jego dyрекcją i rozpoczynają się pertraktacje. Nigdy dyrektor nie staje w poprzek podobnej kombinacji. Śmieszne pretensje, że to obniża wartość trupy, skoro się dopożycza z innej aktorską siłę, nie pojawiają się nigdy. Chodzi tu o dobro sztuki rzeczywiście i o pozwolenie aktorowi nie zajętemu odpowiednio w swoim teatrze — aby dał ze siebie to, co dać powinien. Przy tym, dla publiczności jest to system doskonały. Nie widzi ciągle jednych i tych samych artystów, nie zamęcza się nimi.

Postacie sztuk nowo odtwarzane, świeże, silnie wrażają się w pamięć, wnosząc ze sobą, wraz z nowym, mało znanym aktorem nie spowszedniałe cechy. Kraków i Lwów, często prowincja mogłaby dostarczyć doskonale takich pożyczek krótkotrwałych o najszcześniejszych dla autorów i aktorów kombinacjach. Aktorzy czuliby się odmłodzeni, odświeżeni, wróciłaby im energia, wiara w siebie i siła. Ta myśl, że jest się poszukiwanym przez autora do kreowania jakiejś postaci, dodaje ważności, podtrzymuje dobre o sobie mniemanie. Naturalnie chodziłoby o to, aby artyści nie robili sobie okazji źródeł zysków materialnych, lecz niech gna ten zapal, który powinien lampą kryształową, niesioną w piersiach, rozświecać im drogę. Z przestrachem bowiem i smutkiem widzi się teraz te młode szeregi stojące u wrót sceny. Jak pretendenci do złotych kołnierzy, tak się teraz zabierają do scenicznej kariery ci sami następcy i następczynie. Ani śladu tego pędu, tego ślepego rzucenia się na niepewność materialnej egzystencji, byle tylko osiągnąć cel ukochany... Chwalebna jest zapobiegliwa drobiazgowość i kołtuńskie troszczenie się o jutro — ale pomyślmy, czy z tymi cnotami byłyby złote czasy scen polskich, o których to czasach snują się już tylko legendy dokoła solidnych i dobrze asekurowanych gmachów. Dlaczego dawniej aktorzy z całą pewnością trafiali na swój ton. Oto dlatego, że wypróbowali całą gamę i w niej uchwycili to, na czym ich dusza wygrać się chciała. Czynił to często w szopach, budach, stodołach. Często padł nam na plecy śnieg na scenie, a nie wiadomo było, co wieczorem kupić, czy bułkę, czy naftę, aby się roli uczyć. Ale już pomyłek nie było. Zmagało się samemu ze sobą — odnajdywało się w swej głębi zasadniczy nerw i wypływało na wierzch. Dziś nikt nie chce się wypróbować. Chce przyjść do gotowego, zapominając, że czy w rzeczywistości, czy w sztucznym życiu — to Gotowe — podane w korytku smacznie i ciepło, bardzo się mści!

Okropnie się mści!

I na to zwracam uwagę raz jeszcze... Skoro się ma tam, na trapez, wysłać całą garść, aby gwoli łaskotaniu tłumowi żyła życiem sztucznym — należy rodzaj tej sztuczności,

którą odtwarzać mają, nie wybierać według maski, którą noszą jak ludzie rzeczywiści.

Zrozumieć bowiem należy, iż nikt nie jest rzeczywistym w życiu rzeczywistym. Jest on sztucznością. A prawda jest wtedy, gdy dany osobnik staje na terenie sztuczności. Należy więc dyrektorom, reżyserom, autorom, krytykom patrzeć pod maskę. Ja zwykle uczniom swoim i uczennicom daję do studiowania role wręcz przeciwne ich pozornemu usposobieniu. Otrzymuję w ten sposób jedynie możliwe rezultaty. Jest to praca szalona, bo każda organizacja artystyczna strzeże nadzwyczaj zazdrośnie tej swojej rzeczywistej istoty. Przeraża się, gdy nagle uczuwa, iż z jego głębi, z tego lochu, gdzie czasem nigdy nie zadźwięczy nawet z życia — wydobywają się jakieś pasje, furie, namiętności i że zaczynają być dominantą wśród ułożonej i wytresowanej figury usankcjonowanego charakteru, i należy wtedy z całą subtelnością i delikatnością pozwolić przełamać się tej chwili, asystując z daleka i na pozór bez zainteresowania całej tej farsie.

Lecz, jak powiadam, praca to szalona. Ma się tu bowiem do czynienia z ukrytym zmysłem samozachowawczym.

A na ścieżce artystycznej zmysł ten jest oślepiająco silną bronią — i nikt tak rozpaczliwie, upornie, tragicznie nie broni się jak artysta, którego nagle postawiono na możliwości wypowiedzenia się zupełnego.

Lecz gdy bronić się przestaje — staje się... geniuszem!

TAKIE MAŁE DEBIUCIKI

Nie należy nigdy deptać i przechodzić mimo najmniejszego źdźbła trawy ani na pozór suchego badyła, bo nie wiadomo, jaki pęd i jaka potęga twórcza właśnie kielkować zaczyna.

A jaki kwiat.

Bo oto z suchej, szkaradnej różgi, kto może przypuścić, aby zakwitło takie coś cudowne jak krzew magnolii, okrytej w majowy ranek śnieżnym kwiecieniem.

Albo z ohydy kaktusa, czy kto przypuści, że wystrzeli w taki purpurowy cud, taki kwiat płomienny, namiętny, pełen drzeń i uniesień, podobny barwą ustom, *d'une grande amoureuse* w noc miłosną drżącym...

— A więc —

Nie należy pomijać badyli szpetoty. Dość, że są, że idą ku słońcu, ku chwale, że chcą być. I tym już mają prawo, a nie ma prawa nikt mówić: „co chciecie!“. Chyba, że już tam na dnie nic i że można, zwróciwszy się na drugą stronę, trafić na lepszą ścieżkę.

Lecz jeśli jest choćby jedno tchnienie — nie wolno.

O debiutantach więc mówić będę. Nie tylko scenicznych, ale i rozmaitych. Postanowiłam od czasu do czasu dać taką kronikzkę. Zapisać, wyprorokować jakąś przyszłość. Trawa na mej mogile porośnie, a dopiero wtedy zakwitną magnolie i kaktusy. Ale czuję, że to mój obowiązek podnieść do godności odpowiedniej te nieśmiałe pierwsze usiłowania, które stokroć często więcej uznania godne, jak już wygimnastykowane twórczego (na stanowisku) ducha wypowiedzania.

Skrada się to nieśmiało, na pozór butnie czasem (ot — po młodzieńczemu), a w gruncie rzeczy jaki lęk! jaka trwo-

ga! jaki ból! Daje ze siebie taka dusza, co może najlepszego, i za to jakaż często spotyka ją chłosta!

Jaki bat — do krwi — i odmówienie wszystkiego.

Modrzejewska w wodewilu była uznana za nieużyteczną, ja po dwumiesięcznej torturze na scenie krakowskiej dostałam dymisję, jako nieużytek... A inni, poniewierani długo, gorzkimi łzami oplakują każdą swą rolę...

I takich przykładów tysiące.

To samo w literaturze, zwłaszcza scenicznej.

I w każdym rodzaju artyzmu.

Bo nikt nie patrzył spokojnie i serdecznie na takie małe debiuciki.

O, dziś ja uczynić to pragnę szczerze. Nie mam kapitału, by założyć scenę niezależną, na której grano by sztuki nowych autorów, debiutowaliby początkujący albo nieznani aktorzy, dalej na salę, w której rozwieszono by płótna takim, których odrzucono, rozstawiono by rzeźby... I to nie tylko tych pierwszych, młodych, ale nawet i gdy ktoś nieznany idzie jedną linią, a pragnąłby otworzyć okno, zmienić kierunek, spróbować się, gdyby taki...

I dla niego drzwi na ściężaj, słowem, świeżość, pęd, ta noc świętojańska, w czasie której zakwitnie może blask genialnego dzieła...

Ale cóż, nie mam kapitału.

Więc choć przez okno tymczasem. Co gdzie wynajdę godnego, od czasu do czasu zaznaczę i proszę, zaznaczcie w swej pamięci.

Bo może, gdy mnie nie będzie już między Wami wspomnienie, że zrobiłam dobrze, twierdząc, iż był tu promyk, który mógł nabrać słonecznego blasku.

O Róży Łuszczkiewicz długo mówić nie będę. Debiutowała tak szczęśliwie, tak pięknie, tak wspaniale, iż porwała wszystkich. To nie był debiucik — to był debiut. Powiem tylko, że ją odkryłam. Złożyła mi bukiet z traw leśnych, cud w barwach i linii, i podała mi go z tak czarującym wdziękiem, że od razu wyczułam w niej wielką artystyczną naturę. To był jej debiucik przede mną, a sceną był las aksamitny i szafir nieba w oddali. Zapytałam, czym chce zostać?

Zapłonęła cała. (Dzieckiem jeszcze była czternastolatkiem).

— Scena... — wyjąkała.

I weszła na tę scenę, i weszła wielką bramą, i już została...

W tym *Dzwonie zatopionym* grali wszyscy wielcy artyści, tak, ale ja zwracam uwagę na tę ze czterech boginek (pannę Borkowską), która najpiękniejszym, najmelodyjniejszym głosem wypowiedziała swych słów kilka. Dykcja u tej artystki nieposzlakowana, a dźwięk głosu prześliczny.

— — — — —

Wśród huku tramwajów, awantur ulicznych, debiutuje Teatr Nowy, teatr Rygiera.

Sala postawiona z najlepszymi zamiarami, ale w najfatalniejszych warunkach co do akustyki, rozmiarów sceny i spokoju koniecznego naokoło sali teatralnej. A mimo to Rygierowie (ojciec i syn) dokonują ładnych rzeczy, często zdumiewających, i teatr ich zasługuje na to, ażeby się z nim trochę poważniej liczyć.

Przede wszystkim cały zespół jest doskonały. To są drobne pionki, zgoda, ale w zakresie swoim grają doskonale. Zestrojeni są ze sobą, wyreżyserowani, wiedzą, o co im idzie i lubią swój zawód. To czuje się, to płynie ze sceny, a to jest wiele. Bo nuda, która często do publiczności się dostaje z widowni, jest wypływem znudzenia, którym są przepełnione aktorskie dusze. Gdy aktor kocha scenę i publiczność ją będzie kochać. Gdy aktor znudzony, publiczność moralnie opuści tę scenę. Na przedstawieniu u Rygiera publiczność ciągle jest złączona ze sceną, bo artyści ją kochają. To wielki czynnik. Ale chodzi mi tu już nie o zestrój, o ład, o wyreżyserowanie. Tu mi chodzi o coś więcej.

W ubiegłą środę grano jednoaktówkę St. Reicha, pt. *Ostatni wieczór*. O sztuce powiem później, choć tu *mise en scène* jest tak ściśle złączona z akcją, że rozerwać trudno. Otóż *mise en scène* w Teatrze Nowym była debiutem Rygiera w tym kierunku i była doskonała. Nic absolutnie do zarzucenia. I zewnętrznie nie można było dać lepszego wnętrza i roztoczyć to gnębiące wrażenie światła, w którym jeszcze oddycha półtrup. Bo sztuka Reicha to nie jest

sztuka. Ot, podniosła młoda ręka zasłone z takiej tragedii, która się odbywa na każdej ulicy. Ktoś dogorywa, rwie się do życia, a tu zdrowi idą z piosenką, śmieją się...

To się wydaje melodramat? zrobione? Nieprawda! Ja sama tak na progu śmierci tuliłam się w pościel, wyjąc z płaczu, aby nie słyszeć mandolin po ulicach roześmianych.

I każdy z was, gdy był chory.

I wszystko tam jest życiowe w tej sztuce Reicha — i ten doktor, i ten przyjaciel, i ten stróż, i ta dziewczka. Wszystko. Naturalnie niezręczne to czasem, ale dobre. Reichowi zarzucili, że nie ma nerwu scenicznego, zgoda, ale on ma sentyment sceniczny i to coś. To łatwo powiedzieć, nie ma nic! He! he! panowie, zwolna, jest coś.

Grane było dobrze. Więcej niż dobrze. Były tam dwa debiuciki. Kobieta — Anna Korsak, i mężczyzna — Tadeusz Białkowski. Korsak ma dużo tragiczności w sobie. Kto tak potrafi wejść, jak ona weszła po raz pierwszy na scenę, kto tak potrafi załkać, zetrzeć się w proch serdecznie, szczerze, ten wróży dużo na przyszłość.

Korsakowej dopomaga nadzwyczajna maska twarzy Sfinksa, oczy piękne i głębokie, postać giętka i hieratyczna. Uczyć się musi, bo jest surowa, ale ja bym jej dała Lady Mackbeth i byłaby prawdziwa, nie sztuczna i nie wypchana.

Co do Białkowskiego to mam tylko wyrazy podziwu nad tym, jak on zdołał sobie tak rozumnie, tak mądrze postawić rolę i nie zejść z niej ani na chwilę. Był do głębi wzruszający, mówił pięknie, grał z taką miarą, tak nie nadużył efektu, był także taki prosty, taki serdeczny, że wdzięczność ogarniała za tę prostotę i szczerłość. Ta sama pochwała, co do prostoty w grze, odnosi się do pp. Tatrzańskiego, Korbowskiego i Orwida.

Wszyscy oni byli tymi, którymi być im przeznaczono. Nie chcieli być gwałtem jeszcze kimś ponadto i dlatego tak dobrze było.

A po sztuce Reicha zagrano *Płomienną miłość* K. Królińskiego. I to jest proste i po jednej linii. Pisali podobno, że coś tam z *Dulskiej*, z *Karykatur*, z *Maliczewskiej*. Miły Boże! toż życie jest jedno i to, co jeden dostrzega, to i drugi dostrzeże. A grane było koncertowo. Tam są artystki i artyści doskonali. Taka Kolmanówna, ile to humoru i inwencji,

dalej Rozwadowska, która byłaby typem Dulskiej, następnie Nałęczówna, prawdziwie serdeczny, szczery talent, ozdoba trupy Rygiera. Jerzy Rygier, charakterystyk pierwszej wody, i jeszcze zaznaczyć należy śliczne wejścia Turskiego w roli nieśmiałego konkurenta, bez szarży. I jakaś drobna blondyneczka, Różycka, bardzo dobra w wyrazie gąski dulskowatej.

— — — — —

Żałuję, że nie widziałam „Dziela“ Jana Huskowskiego. Wiem, że to wynik wielkiej kultury, męki i głębokiej myśli. Tak skombinowałam z tego, co inni o „Dziele“ pisali. Przeczytam, w fantazji postawię na scenie i napiszę obszerniej niebawem.

— — — — —

To są na razie takie debiuciki. Na przyszłe „okno“ może tam coś z innego działu sztuki, znów jakieś skradanie się, jakieś chęci — i kto wie, jaki płomień, jaki kwiat, jakie światło...

KOLEGA

Po wiosennemu otworzyłam okno w ubiegłą niedzielę. Nie tak skradając się cichaczem, ze strachu przed mrozem lub szarugą. Ale wesoło, z całą ufnością, na ścieżaj.

Po wiosennemu...

Przed chwilą młoda, poetycka dusza wręczyła mi maluchny manuskrypcik i maluchny bukietik białych pierwiosnków.

Te pierwsze kwiatki, te pierwsze wierszyki i te dni ciepłe, błękitne i czyste...

Wszystko to razem ładne.

Mówią, że w maju zakończenie świata.

Szkoda!

Tak sobie myślę, a słońce mi głaszcze ciepło rękę, która trzyma pierwiosnki i która otwiera szeroko okno.

I bardzo pragnę, ażeby przez te dwa czy trzy miesiące przynajmniej przez okno moje napadało ciepło, blask, poezja, kwiaty — słowem — to, na co świat się zdobył najpiękniejszego przez czas mego istnienia.

I pragnę, aby zazielenił się czarodziejsko las, który mi tak blisko szarzeje teraz płotem różg szarych, i aby spod mogiły igieł powstały moje róże i zakwitły mi przed oknem, mówiąc mi co ranka: „dzień dobry!“...

Patrzę w dal i chciałabym wyczarować pragnieniem te cuda.

Spoza kraty nagle leci ku mnie głos:

— Dzień dobry koleżanko!

Głos dźwięczny, pełny, żywy. Głos, który leci z przestrzeni, niesiony jakby na skrzydłach, głos, którego ani naśladować, ani wyuczyć się nikt nie potrafił...

Głos niezapomniany.

Jak dzwon, jak muzyka, jak życie samo.

I zanim spojrzałam, już wiem, kto mi mówi to „dzień dobry“.

Wiem, kto ów kolega.

W jednej chwili nalatuje moc wspomnień. To scena. Nie ta nowa, złocona i taka bez charakteru. To ta nasza, Skarbkowska, ukochana i droga. To gniazdo piękna, w którym był gaj święty, a w nim hymn codzienny wiódł chór ptaków, modlących się do słońca. Chór duchów rozkochanych w sztuce i dla sztuki żyjących. Nie kariera im była celem, lecz piękno.

Ach! może to ograna katarynka. Lecz tak było. Nie zniszczy tego nikt. Tam były prawdziwe łzy i prawdziwy ból. Nie oceniały się te łzy na wagę złota i były lichopłacone. Lecz były. I rwało się tam w górę serce aktorów, potężniały głosy, a z aktorami rwały się w górę serca widzów. Na scenę szli tylko wybrani i nikt nie obierał teatru „dlatego, że nie wie, czym być“, tak jak się to często teraz zdarza. Cyganeria nie koncentrowała się po lokalach śniadankowych, lecz miała śliczne rozwichrzenie romantyzmu i aktor szedł na scenę z biciem serca i wzruszeniem.

To było piękne, to było jasne, to było szlachetne. To krył w sobie nasz ukochany gmach Skarbkowski, który na zawsze pozostanie tą niezapomnianą świątynią, drogą duszom i do której myśl dąży.

Tam, jak do źródła, można było przede wszystkim przyjść nacerpnać czystej, prawdziwej naszej mowy. Nieskażonej, doskonałej.

Na ustach każdego aktora i aktorki zdawała się spoczywać tajemnica owego przedoskonałego sposobu wymowy i precudnych harmonij, jakie każdy język stworzyć jest zdolny. Wymowa, głosy, uczucie, wiara w piękno — oto co było po tamtej stronie skromnej Skarbkowskiej rampy.

W ślad za tym doskonaleniem się duchowym piękniały i ciała, twarze nabierały tych cudownych prawie rysów i wyrazu, który podziwiamy na tych, „co jeszcze zostali“. I gdy oni mówią, gdy zadzwięczy struna ich harfy aktor-

skiej, gdy staną przed nami — cały świat tęczy scenicznej rozsnuwa się nagle. Jakaś wielka, niezmierzona sztuka wyłania się z mroków...

To wszystko jak zakłète, to wszystko uczucia pełne.

Koledzy, koleżanki...

Ci rzeczywisci, prawdziwi, złączeni prawdziwą łąą, prawdziwym bólem, prawdziwym drżeniem serc, prawdziwą dla sceny miłością.

Taki kolega:

Władysław Woleński.

Szparko, bojko, zdrowo — idzie Woleński na codzienny spacer. Idzie i usta ma pełne poezji, głos mu aż nabrzmiał mocą wielkich, czarownych słów.

— Koleżanko! — mówi radośnie — koleżanko, oto ja! Powracam znów ze smutku i ciszy, w której się zmagalem i walczyłem ze sobą. I oto jestem znów silny i pragnę grać! Długo liczyłem na swe siły i próbowałem duch mój, czy nie zamarł. Bo we mnie tkwi to wielkie poczucie odpowiedzialności. Gdy stanę przed publicznością, nie wolno ją zajmować czymś miernym. Powinienem jej przynieść to, co jest we mnie najdoskonalsze... I oto jestem gotów!

Patrzę na jego twarz szlachetną i pełną życia, na tę twarz wiecznego Romea i Zbigniewa, na tę głowę pięknie sklepioną, która mogłaby jako głowa Leara mieć w sobie dostojną tragiczność największego bólu, wsłuchuję się w harmonię głosu i czystość wymowy i myślę, że oto jest jeden powiew tego, co świat w istnieniu swoim wytwarza pięknego i co mocą swą przeżywa to najgorsze.

Przez moje okno w to niedzielne południe wyczarowałam w blasku słońca zjawę jednego z tych duchów, którzy na Skarbkowskiej scenie wewnątrz ogniem rozświetlali blask i ciepło poezji.

Wyciągam do niego rękę i mówię z całą radością i głębią szczerości:

— Kolego!

Kolegą bo jest mi ten, który nie wahał się całe swe życie, jak burza, jak wichra, na usługi Sztuce często po

cierniach iść z całym zaparciem się, czcią dla sceny lwowskiej, której był jednym z najpierwszych i najdoskonalszych artystów.

Woleński nie tylko był odtwórcą powierzonych mu ról. On je wedle sił przeżywał, zanim zmógł się i postawił każdą z nich pewnie i bez wahania. — On swoje role kochał wielką, czystą miłością. — Kreacje kochał, a geniuszów twórczych — czcił. — Dość wsłuchać się, jak teraz mówi.

„...gdy zaczynałem mą sceniczną karierę, spotkał mnie cios. — Ten ubóstwiany Słowacki, który był dla mnie Bogiem i racją mego życia — nie był tolerowany na scenie. Mówiono o nim, że jest nudny i niesceniczny. — Spadło to na mnie jak grom. — Ja przecież żyłem tylko tragicznością jego teatru. Nie dawano mi go grać. I dziś... jakaż cudowna zmiana! Oto dożyłem dnia, dożyłem roku, kiedy kult Słowackiego jest głównym nerwem naszego życia!”

I dlatego, aby uczcić, uświetnić jakby tę promienną chwilę swego arcyzmu, Woleński w tę niedzielę daje wieczór, na którym w doskonale i pracowicie dobranym programie wypowie tę swoją — wielką miłość, jaką miał od młodości do Słowackiego. — On — kult dla tego, do którego cała Polska zwróciła się jak ku słońcu — niósł w swej piersi jak lampę, rozświetlającą mu drogę. On modlił się dźwiękiem jego słów i w ten wieczór modlić się będzie harfą swojego głosu. — Nie po szelest oklasków idzie on — lecz chce, pragnie, aby ten płomień, to wgrążenie się w świat natchnienia, triumfów i skarg — ten dreszcz, który zawsze przejmował słuchaczy, ile razy Woleński wziął na się interpretację jakiejś płomiennej postaci — ogarnął znów na nowo serca i dusze tych, którzy słuchać będą.

— „Bo nadszedł ten wielki dzień! — mówi Woleński — że wolno mi całą duszą kochać i modlić się słowami, które mi były treścią mego życia. To dla mnie tak wielkie święto, że chciałbym po prostu duszę swą otworzyć, aby ci, którzy mnie słuchać będą, zrozumieli mnie, odczuli...”

— — — — —
Odczują — zrozumieją, kolego!

PO TAMTEJ STRONIE RAMPY

Szarpie się wichry i niesie wieści z oddali. Podobno w Wiedniu nasi aktorzy odnieśli wielki sukces. Codziennie listy, telegramy nadsyłane mi to potwierdzają. Dość wejść za kulisy, aby odczuć atmosferę radosną, która aż stamtąd płynie.

— Górą nasi! — wołają wszyscy, nawet te martwe pionki, z których składa się uluda, scenicznym Dziełem nazwana.

— Górą nasi!

I w półcieniu kulisy, w ciszy prób monotonnych — dolatują szepty.

— Czytaliście? Dyrektor Burgu... porównał — mówił, że bez zarzutu... „Neue Freie Presse“ pisze, że to dusza narodu polskiego przemówiła, że...

I cicho, półszepcetem raduje się i cieszy pozostała gromadka. Nie tych „gorszych“, broń Boże! Ot! dowiedli dzielnie, że na przykład moją *Dulską*, zagrali doskonale w tym drugim komplecie i mogli śmiało stanąć obok pierwszego zespołu. A dowodzi to bardzo wiele.

Wystarczy przeczytać fejleton w „Neue Freie Presse“, podpisany przez Paula Ziferera, aby zrozumieć, iż to, co nasi ponieśli nad Dunaj, to było coś więcej, niż sztuka aktorska, dyrektorska woła — i autorska praca.

Dziś będę mówić tylko o aktorach, to jest o najliczniejszych kółkach i trybach teatralnej maszyny, ale nie jedy-nych. Bo nie ma nic bardziej skomplikowanego nad sceniczny ruch i rezultaty. Lecz dziś mówić będę o aktorach polskich, tym bardziej że się tak jakoś składa, że oto przede mną leżą całe stosy dokumentów dowodzących, iż się coś w tej na pozór butnej, hałaśliwej, niezdolnej drużynie, a w rzeczywistości uległej aż do przesady, nieopatrznej,

biednej gromadce, skazanej na ciężkie roboty, burzyć zaczyna. Coś tam już jest im zanadto, czy to moralnie czy materialnie, i czują, że rozstrzelenie się na wszystkie strony, egoizm, cieszenie się chwilą, nie prowadzi do niczego.

Bo nigdzie, jak w stanie aktorskim, nie jest na miejscu przysłowie: „Co mnie dziś, jutro tobie“. Pominąwszy tę bandę w płaszczykach, podszytych wichrem, wiecznie w poszukiwaniu *engagement*, urządzających „wieczorki“ — opadających z rozpacz na deski Colosseum — mamy często dziwne fakta pierwszorzędných artystów lub artystek, siedzących nagle na bruku bez *engagement*. Ciężko jest dobić się stałego miejsca początkującym narybkom, ale często jeszcze ciężiej tak zwanym tuzom. Wszystko zależy od porozumienia się z dyrekcjami, od luki w personalu, od pojęcia o poziomie, na jakim winna stać sztuka na odnośnej scenie.

Mamy bowiem rozmaite teatry, są takie, które „jadą“ tylko repertuarem, a aktorów zbierają początkujących, jak najtańszych, biorących gaże komiczne — ot, aby z głodu nie pomarli. Na tych scenach „tryskają źródła poezji“ — wywłóczą się umarli wieszcz, którym nie trzeba płacić tantiem i szkołkę froeblovską podaje się na tle i w oprawie bliagiersko-tandeckiej.

Są znów sceny, gdzie wszystko idzie bez planu i linii, gdzie bierze się do grania, co Bóg da — bo aktorów i aktorek płaconych wspaniale jest huk — więc przecież — już jeżeli nie dla repertuaru, to dla — aktorów, warto pójść do teatru.

Są znów teatry, w których nie ma ani repertuaru, ani artystów, a przecież mimo to te teatry są. Nigdzie jednak nie ma tak, ażeby był i repertuar, i aktorzy — to jest linia i na niej umiejętnie porozstawiane pewne siebie i strojne pionki. Stąd ciągle czegoś brakuje, czegoś niedostaje i — tu za wiele, tam za mało. I z tego żarcia się polemiki ze szkoda Piękna i burzące zamiast budować. W tym wirze pracują aktorzy zdenerwowani — tracący wiarę w siebie, oddający część swego ducha na małostkowe niezadowolenia i nieprzetrawione chęci. Praca aktorów polskich jest nędzna i wyrobnicza nawet w najlepiej prowadzonym teatrze.

Ośm, dziesięć prób jest cyfrą nie znaną w annałach teatru. Za granicą próbuje się czterdzieści, pięćdziesiąt razy

jedną sztukę. Tam postępują z talentem aktorskim jak z rośliną w cieplarni. U nas warunki fatalne każą bić rajtpajczem po karkach „twórczość aktorską“. To, co daje ze siebie aktor polski w warunkach, w jakich zostaje, są to rezultaty bajeczne, wprost niepojęte dla innych aktorów, dyrekcyj i reżyseryj — i niezrozumiałe.

Miarą Burgu mierzono tę biedną garstkę, która wysiłkiem nadludzkim zużywa się na graniu prawie co tydzień premiery w normalnych warunkach — a grać tak musi, bo inaczej gaży nie będzie z czego zapłacić i połowa tych artystów pozostanie z końcem sezonu — na bruku.

Bo oto — zbliża się lato — i z nim niepewność zaczyna stawać na progu mieszkań aktorskich. Czy odnowią ze mną kontrakt?... Co poczną!... Urządziliśmy się — trudno przecież ciągle tak bez gniazda... wszystko na raty... A czy pozostaniemy?

W niektórych gniazdach też słychać szept.

— Dzieci zaczęły chodzić do szkół, jeżeli znów nas przeniosą, trzeba będzie je wyrywać ze środowiska, rzucać gdzie indziej. Och! Boże! Boże...

Tak bywa, gdy — rozkwitają kwiaty jabłoni, gdy wiatr wiosenny gra po gałęziach jasnozielonych brzoź i wszystko śmieje się w słońcu. Tak bywa po gniazdach, trwożliwie przyczepionych dokoła teatru, gdzie gra orkiestra i przebiega gama wesołego śmiechu rozbawionej publiczności.

Więc się „wzruszają“ aktorzy, a przynajmniej pragną tego. Niby, że chcą jakiejs obrony swoich interesów, pośrednictwa w zawieraniu umów najczęściej (darujcie — ale po głupiemu zawieranych —), pewnej pomocy w razie popadnięcia w cichą, ukrytą biedę i ochrony przeciw wyzyskowi najobrzydliwшему, bo kobiecego ciała... Ha no! tak, *il faut lâcher le mot* — aktorka musi się wyżywić, mieszkać, odziać na ulicę i wystroić na scenę, często za 30 guldenów miesięcznie, czasem za nic. Bywa także i tak. Sądzę, że zarządzający lupanarami mają więcej poczucia obowiązku, bo dają swemu personalowi jeść, dach nad głową, bilety do kąpielii, odzież na codzień i penioary, pończochy i podwiązki na występy wieczorne. — Aktorka... dostaje trzydzieści,

czterdzieści guldenów — czasem nic i występuje w stroju więcej skomplikowanym i kosztowniejszym od tych dam.

Przeciwko temu odbył się wiec aktorek w Berlinie. Protestowały ostro i głośno. — U nas... milczą i poddają się losowi. Zapadają w sidła lichwiarskie i gorzej niż lichwiarskie. Potem się na nie (i one same na siebie) pluje z melancholią ciężkich przeznaczeń.

A więc ten „Związek aktorów“, który się wykiłwa ciężko i witany obojętnie — w Krakowie — chce być jakąś ochroną, jakimś sądem, aeropagiem, przed który przyszedłby taki aktor z trwogą o odnowienie kontraktu, taka kobieta, nie chcąca iść na utrzymanie, a mająca talent i potrzebna na scenie, taka cała trupa, wyzyskiwana i pędzona do roboty świątek i piątek i wreszcie sami dyrektorzy, przedsiębiorcy, także często szarpani przez swych artystów, którzy wyzyskują swą chwilę szczęśliwą z zapamiętałością tych, którzy długo głodowali i wreszcie dobrali się do pełnej misy...

Ten „Związek aktorski“ powinien być zatem poparty zarówno przez aktorów, jak i przez dyrekcje. Unormowanie stosunków w tych chorych instytucjach powinno nastąpić za obopólną zgodą i porozumieniem się. Aktorzy bez dyrekcji a dyrekcja bez aktorów istnieć nie mogą. To wiadome. Ale zarazem podjazdową walką to ich wspólne życie być nie może. — Teatr bowiem obecny w tych warunkach — (nie tylko we Lwowie, ale wszędzie w Polsce) — jest oparty na systemie grożących niespodzianek. Grozi aktor dyrektorowi zawieszeniem pracy i zepsuciem puszczonej w ruch maszyny — grozi dyrektor aktorowi wyrzuceniem na bruk i widmem w postaci tak zwanej „dymy“.

Pozostają sądy, a są to nader przykre sytuacje dla sędziów, którzy są zwykle ludźmi światowymi i kręcą się jak piskorze, podczas gdy aktorzy i dyrekcja targają sobie nerwy, pokazują zęby i marnują czas i siły, mogące być zużytkowane dla Sztuki. Publiczność także nie lubi tego rodzaju widowisk — słowem, nikt nie zyskuje, a wszyscy tracą.

Taki „Związek aktorów“ byłby rodzajem zamkniętej pralni, gdzie prałyby się brudy kulisowe. Podczas gdy z powo-

dów społeczno-ekonomicznych każdy dąży do skupienia się i zrzeszenia zawodowego, jedni tylko artyści idą luzem, samopas, nie rozumiejąc, iż oni są także poważną siłą w gronie pracujących warstw społeczeństwa. Czas już najwyższy, aby to pojęli, a dyrektorzy uczciwi, ci, którzy się nie boją światła dziennego, przyłożyli rękę do tej akcji ratunkowej.

Bo źle się dzieje po tamtej stronie rampy — źle.

Tam jest oprócz śmiechu, błazeństw, rzeżeń przedśmiertnych, wspaniałych tualet, lubieżnych szeptów, krzyków bohaterskich — jest jeszcze trwoga przed jutrem, często (naprawdę) anemia, wywołana głodem, walka kobiecej godności i wreszcie abnegacja zupełna, pełna tragicznego zapadania w zaśytygłe, śmierciodajne bagienko życiowe.

KROWIĘTA

Studium teatralne

I

Brzydkie słowo!

A przecież ono istnieje, a co większa, ma rozległe zastosowanie.

— Zapewne w świecie zwierzęcym?

— Nie — „krowięta“ jest mianem czysto ludzkim.

— Gdzież się ludzie tak zowią?

— Za kulisami!

— *Ah!... j'y suis.*

— Zapewne krowiętą zowią lożmajstrową, posługaczkę, garderobianę lub coś podobnego.

— Mylicie się. Krowiętą jest właśnie aktorka w początkach swej kariery.

Słówko to wyrosło na niwie krakowskiej, tym niewyczerpanym źródłu talentów i humoru.

I stamtąd przeniosło się do scen innych, a zyskawszy prawo obywatelstwa, rozwiłmożniło się na dobre.

Na pozór słodkie, drobne, nic nie znaczące, jest w gruncie przerażające, bolesne.

Jak gorące żelazo przylega do czoła napiętnowanej tym mianem istoty i często lęze bolesną wyciską.

Każda scena ma swoją „krowiętę“, wyjąwszy tej, gdzie aktorki na kształt grzybów w koszu okrywają się latami i... zmarszczkami.

Tam „krowięty“ nie istnieją, chyba w formie — debiutantek.

Przechodzą wtedy krótką, ale pamiętną dla siebie szkołę.

Krowiętą więc jest każda bez wyjątku istota, pragnąca poświęcić się scenie i rojąca sny złote.

Im więcej zapалу w piersi, im więcej rozwinięcia umysłowego, zamiłowania w pracy, tym więcej ironii, śmiechu i dotkliwych żartów ze strony kolegów.

Od pierwszej chwili krowięta jest przedmiotem zabawy całego personelu teatralnego.

Piszą do niej anonimy i bawią się rumieńcem wstydu, jaki okrywa czoło dziewczyny podczas czytania tych słów beczelnych.

Przyczepiają jej z tyłu kalosze lub diabełki z czerwonego sukna, znajdując w tej zabawce wiele wdzięku i pomysowości.

Gdy rozpoczyna pierwsze słowa swej roli, wszyscy stają jak skamieniali w dziwacznych pozach, udając zachwyt bez granic.

Gdy onieśmielona, drżąca z oburzenia, zająknie się, wszyscy wybuchają śmiechem lub wzruszają ramionami, dając tym do poznania, że „nic z niej nie będzie“.

Na jej nieśmiałe „dzień dobry“ nie zwraca nikt uwagi lub przeciwnie, z najwyższą przesadą biją przed nią gremialnie ukłony pełne udanego szacunku.

I wszyscy biorą udział w tej niewinnej zabawce!

Sam pan reżyser wywiera swój zły humor na nieszczęsnej ofierze, a maszyniści, popychając „łatami“ lub „blejtramą“, dopełniają całości.

Jeśli kobieta wstępująca na scenę jest osobą dobrze wychowaną lub, co najgorzej, wykształconą, wtedy „żarty“ owe przybierają wszelkie pozory prześladowania.

Czym to wytłomaczyć?

Czy zawiścią ciemnoty do tego, co już oświecone, Bóg to wie!

Tymczasem początkująca aktorka przechodzi męki równe dantejskim potępiencom.

Bezustannie wyśmiewana, wyszydzana, obmawiana, mając do walczenia częstokroć z materialnym niepowodzeniem, upada pod brzemieniem smutku i ogarnia ją apatia moralna.

Kryje się wśród kulis jak zwierz poraniony, unikając dostania nowej roli, która jest dla niej nowym źródłem przykrości i męczarni.

Nie jeden talent w samym zarodku w ten sposób zamarł, nie zaświeciwszy nawet jasnym blaskiem.

W naturze aktorki, a zwłaszcza obdarzonej poczuciem piękną, jest wielka drażliwość, zresztą tak właściwa kobiecie.

Każde szyderstwo ona jednak podwójnie odczuwa.

I dzieje się z nią, z jej duszą, z jej talentem to, co z kwiatem mimozy. Zamyka swe listki i zamiera.

O sztuko! która swe własne dzieci na poniewierkę i zatrętę posyła! czymże ty jesteś! ty, sztuko!

Czyż purpura twoja lamówki z błazeńskiego kaftana ma pożyczone? — Czy ty jesteś u nas jeszcze tak bezsilną, że imię twoje nie jest dostateczną osłoną wstępującej do twych świątyń — kobiecie?

Dziewczyzna marzy o sławie, głowa jej płonie, drży cała, siedząc pomiędzy widzami — och, ona chciałaby w jednej chwili być między nimi, między tymi ludźmi, którzy mówią o ideałach, ogień mają w piersi i rzewną łzę w oku.

Do nich! do nich czym prędzej!

Nie zważa na prośby rodziny, zrywa węzły, wiążące ją ze światem, i jak orle do słońca, rwie się do... sceny.

Dostaje się wreszcie, jest u szczytu marzeń — mniejsza, że gaża nie wystarcza na zaspokojenie głodu; ona zimna i głodu nie czuje; słyszy tylko wokoło siebie tych ludzi, których uwielbiała, widzi te kobiety, z którymi płakała, jest wpośród nich! na zawsze!

Wpośród nich!

I przechodzi dni kilka; a już promienie w oku dziewczyny gasną, jeszcze dni kilka, a lzy zjawiają się jak gość codzienny.

Ci, do których dążyła, przyjęli ją w dziwny sposób, stanęli wrogo, zwartym murem, przeciwko biednemu stworzeniu, które pracować chciało.

I ta, która marzyła o Ofelii, została... krowiętą.

Nie pomagają jej tysiączne sposoby, jakimi chce rozbroić swych prześladowców.

Oddaje im tysiączne przysługi, usuwa się z drogi, zamiast polepszyć, pogarsza swoje położenie.

II

Najstraszniejsze w tej mierze są tak zwane „stare aktorki“.

Z minami zdetronizowanych królowych wydają rozkazy „krowiętom“, wpatrzonym jak w tęczę w te twarze pełne bruzd i złośliwego jadu.

Dla nich żadna „krowięta“ nie ma nazwiska.

Jest to po prostu „panna“.

Czy serce tych kobiet jest tak skamieniałe jak słoik od crème Simona, z którego czerpią masę pokrywającą ich zniszczone twarze?

Według najnowszych badań damy te wcale „serc“ nie mają.

Doza jednak złośliwości przewyższa w nich wszystkie ludzkie uczucia.

Ponieważ „stare aktorki“ bywają zwykle bardzo... dystygowane, złośliwość ta ma cechy dobrego wychowania.

Niemniej przeto ukłuć, a nawet zranić potrafią.

Wobec ludzi wszakże, dla otarcia krwi płynącej z tej rany, podadzą swoją batystową chusteczkę.

I to coś znaczy.

Tymczasem dziewczyna walczy, pracuje, popychana ciągle na dno, tonie czasem, będąc już przy brzegu.

Na próżno wyciąga ręce, chce pomocy, opieki, dobrego słowa...

Z chwilą, gdy gaz „w kanałach“ gaśnie, a żelazna kurtyna z brzękiem zasuwą się na scenę, aktorzy zdejmują sceniczną garderobę, a razem z nimi i szlachetniejsze uczucia.

I natychmiast zaczyna się rozmowa.

— Krowięta się zasypała!

— Wygląda po męsku jak krzak! Czysta przystawka.

— O! jeszcze ją widać, patrzcie, jak idzie! trzeba jej jutro postać Marion Delorme — niby od dyrekcji. Będzie się uczyć, a potem zrobimy z nią próbę. Będzie szopa!

A biedna dziewczyna przechodzi jak przez różgi w opiętym aksamitnym stroju, okrywającym niedostatecznie jej wątłe, wychudzone kształty.

Słyszy za sobą śmiech mężczyzn, widzi uśmiechy szydercze kobiet i oczy, pełne jeszcze gazowego blasku, zachodzą

łzami, które po ufarbowanej twarzy spływają wielkimi, drżącymi kropkami.

Krowięta pobiera gaży od dziesięciu do trzydziestu guldenów lub rubli, stosownie do miejscowości, w której przebywa.

Za to winna się ubrać na scenę. To znaczy — powinna mieć kilka tualet balowych, kostium markizy, subretki, wieśniaczki, parę eleganckich tualet wizytowych z odpowiednimi akcesoriami.

Również musi posiadać kostium hiszpański, włoski, grecki, egipski, nawet starożydowski. Dyrekcje bowiem pod względem strojów wymagają bardzo wiele.

Płacą też odpowiednio. Dziesięć lub piętnaście guldenów! Toć to wspaniała gaża.

Dziewczyna więc nie je, nie śpi, szyje sama drżącymi ze zmęczenia rękami i te palce, które nigdy może igły nie trzymały, teraz śród nocy kłują zniszczony welwet, naszywając go błyszczącymi blaszkami.

Jeżeli nazajutrz rano zjawi się na próbie pobladała, zmęczona, z wyrazem znużenia na twarzy, koledzy jej z dwuznacznym uśmiechem pytają:

— Czy dobrze się bawiła?

Ona uśmiecha się również, ściskając nerwowo swe pokłute od igły ręce.

Jakaś fałszywa ambicja nie pozwala tej kobiecie powiedzieć całej prawdy.

Skrywa swą nędzę jakby ranę, sądząc, że nędza to jedna śmieszność więcej.

Po części ma i słuszość.

A teraz, czy w podobnych warunkach może się wyrabiać talent, może wzrastać chęć do pracy?

Trzeba wielkiej siły woli, aby przejść przez taki ogień czyśćcowy, nie straciwszy nic z pierwotnego zapалу.

Trzeba niepospolitej znajomości swej własnej wartości, aby nie zwątpić i nie upaść pod ciosami szyderstwa i nędzy.

Trzeba powiedzieć sobie: *unguibus et rostro* — to moja dewiza — i z czołem podniesionym iść naprzód do raz zamierzonego celu.

Z „krowiat“ wyrastają czasem artystki niepospolite lub pozostają do końca swej kariery ... krowietami.

Taka jednak artystka, która w młodości swej przeszła twardą szkołę, jest zwykle smutna i zgnębiona, nawet wśród najpiękniejszego powodzenia.

III

Trzymając w ręku podane kwiaty, mimo woli wraca myślą do tych chwil, w których głodna, zziębnięta, wyszydzona, uciekała do swej garderoby pod gradem złośliwych przycinków.

Przebaczyć można, ale zapomnieć... nigdy.

Najsmutniejszy jednak, najbardziej bolesny widok przedstawia kobieta, która opuściwszy skrzydła, pod wpływem rozgoryczenia nie poszła dalej... lecz została... „krowietą“.

Spojrzyć na tę twarz wychudłą, okrytą siecią zmarszczek, w którą zda się wgryzła szminka, na te plecy zgarbione, wtłoczone w ciasny stanik ze zrudziałego aksamitu, na tę postać całą, lękliwą, pokorną, nieśmiałą, usuwającą się każdemu z drogi — smutek prawdziwie przejmuje, zwątpienie ludzi ogarnia. I mimo woli zapytujemy siebie: co się kryło pod tym czołem pooranym bruzdami? Kto wie? może tam była inteligencja wielka, może ta pierś, obciśnięta zrudziałym stanikiem, mogła wydać głos srebrny, śmiejący się czystą kaskadą lub dźwięczący prawdziwą nutą serdeczną?

Czy ta kobieta powinna powiedzieć razem z operetkową królową: *fatalité*?

Zdaje się, że-to — fatalność!

Nic więcej!

Jeśli „krowietą“ ma dużo sprytu i zna się na brylantach, wypływa inną falą, mętną, błotną... marne i okropne to wyróżnienie — ale wyróżnienie.

Pozostaje artystycznym zerem, ale imponuje jedwabiem i niskim wycięciem stanika.

Szelest materii „jak skóra“ — białość odkrytych ramion i połysk drogich kamieni imponują w świecie desek i tekturowych koron.

Nędza sprowadza szyderstwo, tren podbity koronką za 500 franków nisko głowę schylać każe...

Co więcej, nawet pióra Zoiłów nie tak ostro bywają przycięte, gdy miękie fale pluszu i koronek owina ciało nicości artystycznej.

Krowięta jest wtedy „elegancką“, i to wystarcza.

Drogo jednak kupuje ona te materie, które w podziw wprawiają tłumy; „wzmianki“ reklamarskie w pewnej kategorii dziennikach ileż kosztują zachodu, flirtowania, a czasem i tego, co ludzie zwą... miłością!

Teatr to świeca płonąca jasno wśród ciemności nocnej, kobiety to te ómy krążące dookoła — płomień je wabi... ciepło nęci...

Trzask... óma spłonęła!

I scena, jak wiecznie nienasycona paszcza olbrzymiego zwierza, chłonie w siebie bezustannie coraz nowe ofiary. Idą z uśmiechem i nadzieją w sercu, a raz wpadłszy w paszczę potworu, w tę otchłań sznurów, płótna, desek, kołków, świderków, łat, przystawek, fersegungów, wolnych okolic, błakają się zniechęcone, rozczarowane, smutne jak te duchy, co wszelką nadzieję zostawiły za sobą.

Śród snów gorączkowych majaczyły im przed oczyma wielkie, szlachetne postacie lub demoniczne, tchnące nieprzepartym czarem Dalile, Balladyny!

I już, już widziała się każda z tych dziewczyn w białej szacie błądzącą po lesie z krwawym nożem w dłoni... To znów, spowita w gazy, czarowała Rosweina lub rozpaczała po zgonie Riccia!...

Któraż nie roiła tych snów złotych! W rzeczywistości jednak pan reżyser każe jej być damą dworu w *Urzędowej żonie* lub starą panną w szablonowej komedii. Czasem dla „szopy“ ubierają ją za pazia w tak zwane „szpongi“ i przypinają chorągiewki do pończoch lub pantofli.

Rzeczywistość jest straszna, nieubłagana...

Z Marii Stuart, Dalili, Klary pozostaje... krowięta!

Trywialne to słowo.

Brzydkie, niesmaczne!

Stworzył je inspicjent, gdy na pół pijany trzymał scenariusz *Księcia Niezłomnego*.

Młoda debiutantka stała cała drżąca w długiej sukni z wyblakłego kaszmiru. Grała powiernicę.

Miała powiedzieć dwa słowa.

Gdy przyszła na nią kolej, inspicjent zawołał:

— Krowięta na scenę!

Weszła bez wahania, przyjmując tym milczeniem nazwę, jaką na jej głowę rzucono.

Była to protoplastka tej wielkiej rodziny. Dziś jest „artystką” na tak zwanym „stanowisku”, ale w serce jej wgryzła się ta nazwa jak napis w kamienną płytę.

Gdy teraz inspicjent, podając jej z uprzejmym uśmiechem rekwizyt, mówi „baczność, pani wjeżdża!” — ona, gotując się do wejścia na jasno oświetloną scenę, przypomina sobie tragedię Calderona, a w uszach jej brzmi ochrypły głos pijaka:

— Krowięta na scenę!

I stając już przed publicznością, nie może stłumić gorzkości. w sercu, nie może zapomnieć przeszłości, tak jak sierota obraca głowę w stronę cmentarza, gdzie mogiłę wilgotną od łez zostawiła.

Czymże więc jesteś ty, sztuko, która się w takiej purpurze i jasności rozsiadasz wysoko?

Jesteś więc kątem twych dzieci, skoro im przez łzy i walki do siebie iść każesz?

Czy jak Kleopatra lubisz otaczać się trupami tych, którzy na twój rozkaz z zatrutych czar piją?

Czy dając wreszcie promień z tęczy, która cię otacza i przepasując nim czoło tych, co przez ciernie i głogi doszli do ciebie, chcesz koniecznie, aby to czoło kroplami krwawego potu było okryte?

Zwodnicą ty jesteś! marą niepochwytą, rusalką, co na przepaście ludzi wyciąga! Na czołe twym nie gwiazda spokojna, ale obłądny ogień migoce!

Ogień ten na trzęsawiska częstokroć wiedzie i o... moralną śmierć przygotowia!

O sztuko!... sztuko!...

[JUBILEUSZ MARII KONOPNICKIEJ]

To nie wieczór jubileuszowy, to wieczór pogrzebowy — powiedział do mnie jeden z widzów podczas sobotniego przedstawienia.

Zrozumieć nie mogłam, o co chodzi temu panu tak pięknie przystrojonemu we frak, biały krawat i sporą dozę inteligencji.

— Bo... widzi pani — taki chmurny nastrój... te ciężkie poezje... trudno przełknąć...

— Inaczej być nie może. Dzieło Konopnickiej jest wielkie poważne i smutne. Trudno było z jej nowel, sięgających do dna nędzy ludzkiej — scenizować operetki — odpowiadam w formie wyjaśnienia.

Lecz pan we fraku oponuje:

— Nie, nie... dość mamy tej nędzy w życiu, więc choć w teatrze...

Więc patrzę na te heinowskie, białe, olśniewające *man-schetten* i myślę — że pięknie jest mieć frak dobrze skrojony, ale jak dobrze jest umieć wyczuć ducha twórczego i to, co ducha tego wielkim robi.

Wtedy, przychodząc na jubileuszowe przedstawienie Konopnickiej, nie żąda się wesołości, bo duch jej nigdy w wesołości nie przebywał, a promieni słońca zbierał tyle — ile się wciska do piwnicznej izby lub przepala mózg pracującego na łanie chłopa.

I nie ma się zawodu, gdy widzi się nędzę, słyszy się o nędzy — bo to dzień tej, która była śpiewaczką nędzy. Przeciwnie — większy przepych, inny nastrój byłby nam psuł to pasmo, w którym umieściliśmy Konopnicką i jej dzieło. Ciemne ono, chmurne, biedne. I słychać jęki, westchnienia, skargi. Czasem potężny głos wypłynie, lecz oto znów pokrywa go smutne zawodzenie. Konopnicką wielbią za to, że była poetką „społeczną“... a to raczej serce kobiece

dyktowało jej słowa. Nie roztkliwiała się chwilowo, ona naprawdę płakała, a prawdziwe łzy na dobrą glebę padły.

Dowodem — sobotni wieczór.

*

*

*

Podnosi się zasłona i od razu, bez przygotowania, wpadamy w pełną tragedię nędzy. To trudno opowiedzieć, jakie ściskanie serca, jaki ból, zgroza i wstyd za to, że się jest „człowiekiem“ owłada nami, słuchając tej noweli Konopnickiej, uscenizowanej wybornie przez Adolfa Nowaczyńskiego. Licytują trupa, licytują resztki człowieka, licytują agonią! Padają cyfry, na środku stoi mara, szkielet — starzec odziany w błękitny fontaż, straszny, podobny do zmęczonego konia.

Coś nadwyraz groźnego unosi się w przestrzeni. Potwórna, nieubłagana prawda życiowa wydziera się i smaga nas sytych, nas odzianych; smaga i targa nami do wnętrza duszy. To jest proste, to jest krótkie, ta historia tego starego Szwajcara. — ale to nas jednakowo żre i nęka. Nie Szwajcar to bowiem wyspecjalizowany, lecz człowiek „stary“ — nie Wunderle, ale starość, próchnienie silnego dawniej okazu ludzkiego; kto wie, my wszyscy może niedługo na taką licytację moralną wystawieni, my intelektualni — tak jak oni, ci silni, którzy „wolni najmici“ — materialną podstawę życia na swych barkach dźwigają. Dreszcz przechodzi po nas. Dreszcz bólu — zupełnie różny od estetycznych dreszczów. Jest w tym egoizm, instynkt samozachowawczy, a dalej duma znieważanej naszej wyższości człowieczej... Kto wie — miłosierdzie nad Wunderlem, to już na ostatnim planie, tak jak na ostatnim planie jest i w tej gminie szwajcarskiej, którą reprezentuje nam scena. Cały świat wrażeń ciśnie się dokoła, w duszy naszej bunt i zgroza walczą na przemiany. Wrażenia te są tak potężne, że bolą nas — jeszcze chwila, znieść ich siły nie będzie miała dusza widza.

Zasłona zapada, lecz tchnienia ulgi nie odczuwamy wcale. I oto — dlaczego po tej doskonale scenicznie zrobionej i wyczutej przez Nowaczyńskiego, pełnej grozy i siły noweli Konopnickiej — rozległy się słabe oklaski. Wszyscy wiedzieli, że to rzecz, widowiskowo biorąc, doskonała, lecz

teatralność w nas zgnębiła prawda groźna i tragiczna. Zapomnieliśmy na chwilę, że to składa się ręce i uderza się jedną o drugą, aby wyrazić swe wrażenie. To było za wielkie, za straszne, ażebyśmy konwencjonalnie coś wyrazić mieli. Myśmy wchłonęli w siebie zbyt silne bicie serca, wielkiego i pięknego serca tej niezwyklej kobiety, i serca nasze były zbolełe i smutne.

Zapomnieliśmy, żeśmy w teatrze!

*

*

*

Podniosła się znów zasłona.

Nadzwyczaj szczęśliwie uscenizowano deklamację. Dwie kobiety — jedna ciemna, tragiczna sylwetka (Wysocka), druga biała, o fryzurze z czasów drugiego cesarstwa. Mimo młodości poważna i chmurna (Mrozowska). Po drugiej stronie smukła postać Tarasiewicza i imponująca maska, osrebrzona siwizną, Kotarbińskiego.

Kolejno — podnosi się każda z tych postaci i wygłasza jedną z poezyj Konopnickiej. Wybór pądl na utwory silne z nutą spiżową. Tylko Wysocka rozrzewnia opowieścią wygnanych na rozstaje drogowe. Mrozowska w niezmiernie kunsztownie opracowanym wypowiedzeniu śle ku poetce jej natchnione słowa. Tarasiewicz ku przeszłości zwrócony, ze smutną siłą nas prowadzi ku jaśniejszej przyszłości. Lecz — oto — wstaje Kotarbiński i ten prawdziwy mistrz słowa z potęgą wielką rzuca olbrzymie głosy natchnionych strof w milczące, zasłuchane tłumy.

A gdy skończyli — nastaje wielka, piękna, porywająca chwila. Wszystkie oczy, wszystkie serca, zwracają się ku łożu, gdzie stoi Konopnicka blada — wzruszona. Huragan braw. Krzyk setek głosów — ręce wyciągnięte ku tej jednej kobiecie, a ona, z oczyma szeroko rozwartymi, wydaje się jakimś widziadłem, planującym w przestrzeni.

I znów idzie w górę zasłona.

Prześlicznie obmyślił Kotarbiński tę scenę piwniczną. Bardzo artystycznie podany był kontrast samego poematu z uplasowaniem osoby recytującej — afisz głosił, że będzie nią pani Wysocka — w rzeczywistości jednak czytał słowa opowiadania Kotarbiński. Dlaczego się tak stało — to już rzecz tajemnic kulisowych, lecz zdaje mi się, iż wykonanie

jedynie zyskało na tym. Trzy głosy: dziecięcy, kobiecy i męski, zharmonizowane bardzo szczęśliwie i muzykalnie, tworzyły piękny, cichy akord, jak tony harf. Panna Arkawin po mistrzowsku wypowiedziała swoją rolę. Pieściła słowa bez afektacji, nadawała im wartość, wydobywała przepyszne kontrasta. Prosto i rzewnie dzwonił głosik małej Czechowskiej. Dyskretnie i umiejętnie akompaniował piękny głos Kotarbińskiego. Było to piękne, poetyczne, wzniosłe wrażenie.

Konopnicka do tej chwili musiała być z programu szczerze zadowolona.

*

*

*

Wyborna scenizacja *Miłosierdzia*, dokonana przez Nowaczyńskiego, dała nam poznać w tym dziwnym i niepokojącym talencie satyrycznym doskonałego modernistę scenicznego. Odczucie miary, taktu, prostoty w układzie, w dialogu — powinny zachęcić Nowaczyńskiego do stworzenia czegoś oryginalnego. Jestem przekonana, że może to być dzieło dużej wartości, tak pod względem pomysłu, jak i wykonania. Grano tę sztukę doskonale. Pan Jednowski zaimponował mi swoim Wunderlem. On go nie grał, on go przeżył. A jak łatwo było wpaść w szarżę — jakie pole, ile pokus dla aktora, nie umiejącego panować nad sobą. Pan Jednowski, od charakteryzacji począwszy, był tak umiarkowany — a tak pełny, tak skończony, narysowany i podłożony kolorami dyskretnie, a w tonie, że jemu należy się duża część wrażenia, jakie sztuka wywarła. Wyborną była sylwetka Tarasiewicza — przepysznie wycieniowane odezwanie się jego trzykrotne. Inni grający tworzyli dobry zespół — nie wyskakiwali z ram, oprócz pani Senowskiej, która nie umiała trafić w ton i koniecznie starała się nie być w chórze — a grać partię solową. Owa kobieta jest krzykliwa — ale pani Senowska nie mieszała swego głosu i swej postaci do zespołu, lecz wybijała się teatralnie, a opuściwszy w roli słowa, objaśniające zjawienie się Petra, uczyniła tę postać zbyt czną i niezrozumiałą. Gdyby nie to, wykonanie *Miłosierdzia* uważam za poważne, piękne i staranne.

Inna rzecz co do ostatniego obrazka pod tytułem: *Bo-*

ciany. Jest to naiwne i nieudolne w tej przeróbce i mogło bez szkody być opuszczone w przedstawieniu. Gdyby choć dyrekcja wystawą jakąś niezwykłą, niemal panoramiczną, podniosła wrażenie, gdyby gra aktorów była oryginalna, świeża, prawdziwa... Ale ci chłopi, udający andrusów rozgwizdanych, jak pan Okornicki, ten serdeczny chłopak wioskowy w grubej, nieociosanej grze p. Pawłowskiego — ta melodramatyczność panny Czechowskiej, której wczoraj poznać nie mogliśmy — ten cały ton wykonania śmieszny, operetkowy — ta odzież chłopska prosto z igły, ruchy albo nieestetyczne i zarogatkowe albo mieszczańskie — popsuły wrażenie, jakie odnieśliśmy z początku wieczoru.

I dlatego choć na ten jeden wieczór nie chciała dyrekcja uwolnić nas od widoku prób początkujących aktorów, a dając im w rękę rzecz słabą i źle scenicznie postawioną, naraziła na szwank to, co mogło przejezdnym bodaj przedstawić scenę krakowską w jakim takim świetle.

I w ten wieczór uroczysty — czyż nie można było zmobilizować wszystkich „artystów“, którzy jeszcze pozostali przy scenie miejskiej? Jestem przekonana, że nikt nie byłby się usunął od grania choćby najmniejszej roli, bo przecież poezja Konopnickiej to takie gorące, serdeczne źródło, że przy nim ożywczego napoju szukają wszyscy, i wdzięczność mają dla niej, wdzięczność gorącą. Wszyscy — a więc w pierwszej linii i ci, którzy poezją żyją, którzy są niejako żywymi lutniami, na których duch poety pieśni swe ludzkości podaje — ci, którzy wrażliwi jak harfy eolskie, podwójnie odczuwają każde drgnienie twórczego poetyckiego ducha.

— Prawdziwi artyści dramatyczni.

WYSTĘPY ROMANA ŻELAZOWSKIEGO ROLA JÓZWOWICZA

*Attacher vous aux scènes
tranquilles. (Diderot)*

Kto chce się przekonać, czym jest szkoła Koźmiana, ten dokładnie może nabrać przekonania, widząc Żelazowskiego. Z całym pietyzmem artysta ten zachował w sobie wszystkie wskazówki i cały ton, jaki Koźmian wprowadzał na scenę. Jak na pieczęci odcisnęły się na indywidualności artystycznej Żelazowskiego cenne i piękne pojęcia gry scenicznej przez Koźmiana, a że indywidualność Żelazowskiego bogatą była i podatną — więc to, co Koźmian dawał scenie polskiej, przechowało się *en beau* w grze wczorajszego Józwowicza.

Koźmian był wielkim artystą. Jego sumiennność, jego zapał prawdziwy, jego namiętność w rozbudzaniu talentów aktorskich ze strony, z której najłatwiej było do nich przemówić, jego wykształcenie i ciągle kształcenie się dalsze jako kierownika artystycznego, jego wielki smak w umiarkowaniu efektów — tworzyły tę piękną linię, poza którą nie wykraczała nigdy scena krakowska. On nakreślił artytom kres, poza który nie wolno im było przejść w grze i do którego musieli zredukować i zastosować swoje temperamenty i technikę. „Tu — powiedział — leży estetyczne wrażenie — tu już zaczyna się szarża“. — I ta linia, ten kres trwał ciągle w teatrze krakowskim. Koźmian usunął się, a przecież jego pojęcie piękna ciągle kierowało grą artystów tamtejszych.

Do niedawna jeszcze istniało siłą tradycji. Teraz rozpierzchnęło się po świecie, po innych polskich scenach — i tylko poszczególni artyści wnoszą ze sobą w świat kulis „szkołę Koźmiana“. A szkoda! wielka dla sceny krakowskiej szkoda. Bo ta szkoła Koźmiana — to szkoła tak piękna, tak subtelna, tak zarazem i teatr, i życie — że powinna była przechowywać się nadal w całej czystości swojej. I nigdy nie byłaby się przestarzała, bo powtarzam

raz jeszcze — to był zarazem teatr i życie, realizm nadzwyczaj uszlachetniony i pełen jakiejś dystyngowanej we wrażeniach estetycznych poezji, coś szlachetnego nawet w objawach szpetoty — coś, co nie raziło nigdy, a zawsze dawało spokojne, choć może trochę zimne zadowolenie.

Spokojne.

Oto jest główna podstawa gry Żelazowskiego. Spokój — prawie kamienny. Opanowanie roli, pojęcia, swej wyobraźni, nerwów i techniki w tak zdumiewający sposób, że widz patrzy ciągle na grę Żelazowskiego jak na grę koncertanta, który pokonywa karkołomne trudności z uśmiechem na ustach. W tym „spokoju“ są dobre i złe strony. Dobra jest przede wszystkim ta, że widz razem z artystą jest spokojny. Wie, że to, na co patrzy, jest doskonale obmyślane, logiczne, wykute jak z jednej bryły — i od pierwszej sceny siedzi się już w swym krześle z tym zadowoleniem, iż żaden zawód nas nie spotka. Złą stroną — nazwą z pewnością ów spokój ci, którzy lubią chodzić do teatru po to, aby mieć nerwy targane niespodziankami tak jakby jazdą po wybojach i nierównościach, które po fizycznym prawie bólu czynią tym cenniejszą chwilę wytchnienia. I stąd — z tej podwójnej natury widzów wypływa, iż — gdy jedni unoszą się nad grą Żelazowskiego, drudzy znajdują ją zimną i robioną.

Zależy to przecież od stanu nerwów widza — i poniekąd od sposobu otrzymania zewnętrznych wrażeń. Zepewne — Żelazowski nie jest aktorem romantycznym. Nie porwie młodzieńczym zapalem, ale też z całą umiejętnością dostosowywa swój repertuar do swego wewnętrznego usposobienia i do sposobu, w jaki umie to usposobienie uzewnętrznić. I należy przyznać, stając na stanowisku tej części widzów, która przychodzi po to do teatru, aby się *w s ł u c h a ć* w grę artysty, a nie po to, aby tylko *s ł u c h a ć*, co artysta wykrzyczy — że Żelazowski jest wielkim artystą.

Przede wszystkim — widać z gry Żelazowskiego, iż każdą postać, jaką ma odtworzyć, on poznał dokładnie. Przenicował ją i zanalizował do głębi — roztrząsał ją na części

i dopiero potem złożył w całość. W tej analizie wydobył z niej wszystko, co wydobyć może rozum, i tu, zdaje się, jest trochę winy Żelazowskiego. Po tym roztrząsaniu, po tej drobiazgowej analizie przy składaniu później roli czy nie zaginęło trochę ciepła, jakie autor tchnął w swą postać? W każdym razie pozostał ten brak ciepłej spójni z powodów niezmiernie chwalebnych i zaszczyt artyście przynoszących. Gdyż Żelazowski nie rzuca się po omacku i na ciemno w postać, jaką ma odtworzyć na scenie. On jakiś czas żyje obok niej, on ją śledzi, podpatruje, i dopiero gdy zna ją dobrze — grać zaczyna. Żelazowski zawsze na próbach „markuje“. I ten rys znamieny mówi bardzo wiele.

Żelazowski nie chce powiedzieć ani jednego słowa fałszywie. On próbuje tylko pamięć, duszy swej nie zmusza do rzemieślniczej pracy. Wie, że to przyjdzie samo, że ta dusza się uzewnętrzní w chwili stanowczej. Pewny jest siebie, wie, że się nigdy na sobie nie zawiedzie. On ma całą rolę przetrawioną w mózgu i w danej chwili jak wódz, jak strategik rozpocznie swą kampanię. Z jaką precyzją tam jest obmyślane wszystko — zdumienie po prostu ogarnia. A ile to pracy kosztowało wszystko artystę, nie tej pracy wykrzyczanej przed lustrem, ale pracy cichej, rozumnej, logicznej, pracy, w której duch artysty starał się wnikać w ducha autora — zrozumie ten, kto śledzi nie powierzchownie, ale głąb rzeczy, odczuje ten, kto i w życiu z drobiazgów zrozumie wielką tragedię, kto z jednej intonacji głosu przeczuje, że się w tym, kto mówi — życie całe łamie.

Bo Żelazowski wyznaje zasadę Diderota, który w tak mądrych i pięknych swych listach do panny Jodin o sztuce aktorskiej mówi: *Les grandes douleurs sont muettes*. Wielki ból nie ma ujścia w krzyku. Zmiana twarzy, głosu, oczu. I dalej można by sądzić, że Żelazowski wiernie zastosowuje się do pojęcia o scenie filozofa z XVIII wieku. Bo u Żelazowskiego „to twarz, oczy, całe ciało ma ruch sceniczny, a nie ręce“.

Jak mało gestów robi Żelazowski — tak mało, jak Antoine. On umie wyzyskać tę doskonałą maksymę, aby tylko ważne słowa podkreślać gestami i w ten sposób główne, wyłączne punkta wpadają w umysł widza, nie nużąc go drobiazgami. To już jest technika sceniczna, a tę posiada Żelazowski w najwyższym stopniu udoskonalenia.

Do tych technicznych środków zaliczam zawsze i głos, a Żelazowski nagiął tak swój głos do swej woli, tak nim kieruje — tak go opracował i rozumem oszlifował, że rzadko na europejskich scenach można spotkać artystę, władającego głosem z taką po prostu maestrią. Wczorajsza rola Józwowicza przedstawiała się widzom jako nadzwyczaj misternie obrobiony klejnot — przetykany blaskiem brylantów. Zaczawszy od maski, nadzwyczaj szczęśliwie dobranej — całej w prostych liniach, maski człowieka „uczciwego“ — ruchów, zastosowanych ściśle do charakteru karierowicza, kroczącego przez świat z chłodem pozornym — pan Żelazowski nadzwyczaj szczęśliwie podchwycił to, co Diderot nazywa *héroïsme domestique* — bohaterstwo domowe, jednostajne, bez aparatu, a mimo to z pewnym patosem, którego sztuka Sienkiewicza ma sporą dozę. Żelazowskiego grę trzeba czytać po prostu z całą uwagą, z całym skupieniem, jak czyta się książkę. W tym spokoju, w tych błyskach oczu, w tych intonacjach są całe światy.

I tak weźmy scenę, gdy Stella mówi Józwowiczowi o swoich zaręczynach, lub początek aktu IV, gdy Drahomir oznajmia o swoim wyjeździe, to w głosie Żelazowskiego „pan wyjeżdża?“ — odczuwa się od razu ruinę jego całej istoty. A ów wzrok utkwiony na drzwi, którymi wychodzi Pretwic na pojedynek! Ta potęga nienawiści, to coś nadludzkiego, wysłanego w ślad i przywołującego na pomoc śmierć! Setki podobnych punktów można by naliczyć w wczorajszej kreacji — pominąwszy już duchową stronę roli zrozumianej i odczutej tak jak należy — tak jak rozum dyktuje.

Witany gorąco, oklaskiwany rozumnie, Żelazowski rzucił za kulisami do mnie jeszcze jedno nazwisko, któremu wiele zawdzięcza, nazwisko Podwyszyńskiego.

Tak, Podwyszyński miał ten sam chłód pozorny, tę siłę nad techniką i to, co Francuzi nazywają *autorité*, to jest przewagę nad publicznością. A potem, tak samo jak Żelazowski, miał ten realizm i wielki takt, i miarę w grze, jaką wprowadził Antoine we Francji i która była rewelacją dla świata aktorskiego. U nas ta rewelacja, dzięki Koźmianowi, istniała od dwudziestu lat i wyrobiła smak i pojęcie o artyzmie w artystach i publiczności.

Wczoraj mieliśmy sposobność widzieć, co może przynieść widzom rozum, takt artystyczny, olbrzymia siła i praca sceniczna. Żelazowski wnosi ze sobą na scenę to wszystko i dlatego jest wielkim, silnym, potężnym artystą, dlatego imponuje, zaciekawia i mówi do naszej głębi duchowej głębią swego ducha.

Rozpisałam się o naszym gościu — więc miejscowi artyści wybaczą mi, że dla nich nie zostało miejsca. Grali wszyscy *correct* i w tonie. Na wyróżnienie zasługuje pan Nowacki, który z całym umiarkowaniem odtworzył postać idioty Jean i złożył także dowód niepospolitej miary i taktu w postawieniu tej ryzykownej i trudnej figury, i pani Bednarzewska, która widocznie pracuje, aby nadawać odmienność pewną odtwarzanym przez siebie postaciom.

Sztukę Sienkiewicza, zawierającą wiele pierwszorzędnych piękności scenicznych, przyjmowano gorąco.

Przecież pisałem dla tych scen „niektórych“, czegoż teraz chcą ode mnie? Przyszedłem do nich z pełną garścią pracy, z sercem chętnym i nadzieją ożywionym — w zamian cóż mi dano? Żółć, sarkazm, ironię — oto wszystko!

Przez purpurowe zasłony okien zachodzące powoli wiosenne słońce kładło krwawy refleks na białe czoło autora *Faustyny*, który siedział przede mną ze świeżo przysłaną mi kartką jednego z pism warszawskich, w którym bezimienny (o! bo ci panowie jedynie wtedy są śmieli) cytując ustępy z *Figara*, rzucał ironiczną wiązanek aluzyj do przetrzucenia się p. Rzewuskiego na teren francuski, na scenę Porte Saint-Martin, i aluzjami tymi pragnął choć w części zatrzeć dodatnie wrażenie, jakie świeżo wystawiony dramat zrobił na publiczności paryskiej.

Zatrzeć? — tak, w umysłach tych, którzy przez pryzmat prywaty patrzą i małomiasteczkową zawiścią się rządzą — lecz nigdy zniszczyć w przekonaniach tych, którzy tak jak ja tryumfowi p. Rzewuskiego towarzyszyli i wierząc zawsze głęboko w jego niepospolity talent — z radością powodzenie *Faustyny* sprawdzili.

I podczas gdy autor *Alfredyny* raz jeszcze odczytywał ty-czący się go ustęp, bez śladu jednak dawnej troski na swym spokojnym, dziecięco łagodnym obliczu, ja odtwarzałam sobie w myśli wśród światła i szumu barw ujrzany dzień przedtem szereg obrazów, wiążących się jak harmonijny akord bogactwem światła, cieni — i nieźrównanego przepychu barw pełny.

Rzewuski jest bezwarunkowo tym, co Francuzi nazywają *un chercheur*! Szuka ciągle, bezustannie, bez chwilowego odpoczynku — czegoś nowego, czegoś nie trącającego szablonową pleśnią, i gdy znajdzie, chwytą ten przedmiot z gorączkową chciwością skąpca i wlewa weń całe pojęcie

o pięknie, jakie w duszy swej żywi. Rzewuski jest przede wszystkim malarzem i pióro swe macza w palecie barw jaszkrawych, złagodzonych chwilami bladymi półtonami miłosnej ekstazy.

To, co rzuca na papier, widzi przedtem jak wizjoner, który z ciemnej pomroki i chaosu płaczących się myśli nagle dostrzega kształtujące się postacie, powiązane ze sobą nicią wspólnych uczuć lub igraszek losu. I stąd w *Faustynie* jest cała przepaść obrazów potężnych, oblanych słońcem, lub na tle błyskawic drżących namiętym szeptem całujących się kochanków. *Faustyna* jest sceniczną od początku do końca, jest piękną, a mimo to nie pisaną pawim piórem napuszonego romantyzmu. Klasyczne fałdy jej sukni nie drapują się w proste, banalne linie tragedii Woltera lub Corneille'a — są tam załamy Racine'a z poszarpanymi burzą łachmanami Szekspira. Jest tam przede wszystkim oryginalna śmiałość, to coś, co dziwi, imponuje i wreszcie porywa za sobą. Jest tam lud, masa — której jak Galatei dał Rzewuski duszę, poruszył, w wir akcji rzucił i całą kaskadą tej potężnej, olbrzymiej duszy nagle w pierś banalnie konserwatywnych Francuzów uderzył. I naraz publiczność paryska, widująca swych pierrotów o białych maskach kłownów marmurowych, czarne pończochy swych tancek przecięte linią żółtych podwiązek lub papierowe figurki Tosek, Kleopatr, Teodor i innych szkieletów zbudowanych przez Sardou dla Sary-szkieleta — została cała wstrząśnięta tą lawiną kilkuset nagich rąk, gestykulujących w jasnym słońcu na forum, tym rykiem stu piersi domagających się krwi, tym pościgiem pijanego chęcią mordu tłumu, rzucającego u stóp Faustyny zlanego krwią i zdychającego jak zwierz Apera! Cała tragedia życia Faustyny i jej męża, Marka Aureliusza, słonecznej postaci wypieszczonej przez autora, wiarołomstwo pełnej temperamentu kobiety, jej szamotanie się w więzach szlachetności przebaczonego męża, poszukiwanie nowego współnika rozkoszy i zbrodni, znalezienie Kasjusza, wreszcie upadek i śmierć — oto w kilku słowach treść całej tragedii. Fantazja kazała p. Rzewuskiemu odstąpić od prawdy i wlokącą się akcją zebrać, związać i z tego stworzyć całość, lecz całość ta dysze namiętnością bezdenną, w której jak z daleka zbłąkany ptak przewija się oda Horacego.

*Fais apporter les vins, les parfums et les roses
Ephémères, hélas! mais pleines des douceurs,
Profite, n'attends par l'âge aux regrets moroses
Et les noirs ciseaux des trois soeurs!*

Oczami artystki patrzyłam na *Faustynę* i w każdym niemal akcie widziałam obrazy przykuwające. W akcie pierwszym wkroczenie tłumu rzucającego się na Marka Aureliusza i ucepioną u jego ramienia *Faustynę*. W akcie trzecim dziwnie rozmarzające tło ciemnego nieba, przecinanego błyskawicami. Na dole, w otoczeniu kolumn marmurowych, na łożu *Faustyna* otoczona dworakami — szarpie nerwowo róże obrzucające jej żółtą tiunikę.

W głębi nieruchome postacie muzykantek, grających cichą i jęczącą jak wiersz *Verlaine'a* melodię.

Wchodzi *Kasjusz* ze sztyletem w dłoni, mierzy w pierś *Faustyny*, nagle oczy tych dwojga spotykają się w świetle błyskawicy, mężczyźnie sztylet z ręki wypada, więcej — w kwadrans później pod gorącym oddechem kobiety staje się zdrajcą, zaprzańcem i wiarołomcą...

— *Prends moi!* — woła *Faustyna* i cała jeszcze liśćmi róż obrzucona, osuwa się w objęcia drżącego mężczyzny...

Zasłona wolno spada, pozostawiając po sobie wspomnienie gorącej nocy letniej, w której róże, wino, dźwięk drżącej harf i szmer pocałunków zlewają się w jedną pieśń cichą, a przecież przepotęzną, pieśń zmysłowej miłości podniesionej urokiem poezji.

Lecz już scena na forum w akcie czwartym zagłusza szmer pocałunków występnej pary. We krwi maczanym pędzlem, wśród potężnych ścian Łuku Tryumfального i olbrzymich posągów, autor rzucił ten *plein-air*, pełen powietrza i grozy. I wszystko tu się potęguje, rozgrzewa, kipi życiem i przepychem sytuacji. Jak lew w swej rozdrażnionej dobroci nagle się porywający — zjawia się *Marek Aureliusz*, straszny, groźny, nieubłagany. Wlecze za sobą, w ciemną suknię niewolnika spowitego, *Kasjusza*, przestępcę, do którego rwie się już tłum chciwy krwi zwyciężonego, tłum, który przed chwilą wył na cześć tego *Kasjusza*, sądząc go zwycięzcą. I sama *Faustyna*, pod presją męża, harcując wyrzuca ze ściśniętego gardła wyrok śmierci na kochanka, który niedawno ust jej szukał i do piersi cisnął!... Ta po-

tworna groza sytuacji, w blasku słonecznym skąpana, pod przeczystym błękitem nieba, na którym odcinają się białe linie posągów — sprawia wielkie, niezapomniane wrażenie nagle ujrzanego obrazu, imponującego ogromem i świetlanego od blasku, a przecież ponurego od krwi oblewającej ręce tłumu. Na dole, w żółtym migocie kinkietów, leży skrwawiony trup Appera, współnika buntu, rozszarpanego przez tłum, któremu Marek Aureliusz rzucił cielsko zdrajcy na żer, na łup. Trup ten dotyka błękitnej szaty Faustyny, która blada i drżąca — wyje po prostu z bólu i rozpacz. Poza nią senat cały, biały, na pozór nieskalany i godności pełen, zalewa jasną falą stopnie pałacu.

W głębi złociste tarcze wojska migocą w przestrzeni. Na ich tle harmonijna postać Marka Aureliusza, obrzuconego purpurą, dominuje, potężnieje w swej zemście znieważonego małżonka-cezara. Jak jeź czarny, do ziemi przypadły, kurczy się Kasjusz, na śmierć ustami kochanki skazany. A tuż pod Łukiem czerń potworna, czerń stugłowa, pijana chęcią szarpania ciała ludzkiego, czerń podła tłumu — wyje jak stado szakali prętem dozorczy chłostanych i trzymany w karności, a przecież dreszczem buntu wstrząsanych ciągle.

Ażeby stworzyć taki obraz, dać mu duszę, życie, odpowiednie słowa godne rysunku — trzeba mieć talent, trzeba mieć wielką siłę i gorącą fantazję. Rzewuski miał tę siłę, miał tę fantazję — przyszedł i zwyciężył sceptyczną i drwiącą publiczność paryską. Stał teraz na pewnym gruncie i ma szeroki horyzont, na którym działać może swobodnie. Że zrobi wiele, o tym nie mam prawa wątpić. Kto tak jak on, pomimo wstrętnej niechęci pewnej części prasy warszawskiej, nie zatracił swej siły, ale przeciwnie, przeszedłszy ten ogień bolesny, wyszedł zeń zwycięsko — ten stworzy nam niejedną jeszcze przepiękną obraz — jaki się z ram sceny paryskiej wczoraj do nas wyłonił.

— — — — —

Spojrzałam na Rzewuskiego, który teraz, pismo odłożwszy, siedział przede mną w dal smutnie wpatrzony. Była w tym spojrzeniu jakaś tęsknota jakby za tym, co się nie ziściło, jakieś pragnienie gorące czegoś więcej, co mu w głębi duszy się rwało.

Milczeliśmy chwilę oboje.

Cisza była dokoła nas taka, jaka tylko w Paryżu po ulicach czasem się włości.

Nagle — Rzewuski podniósł głowę i uśmiechnął się pocziwie.

— A jednak ja do nich jeszcze powrócę! — dodał, wskazując ręką na leżące na ziemi warszawskie pismo — powrócę! niedługo! —

Niepoprawny!...

Europejska scena go uznała, Paryż go obsypał oklaskami — a on mówi „powrócę“! —

Po co, marzycielu? —

*

*

*

Gdyby Francuz, a zwłaszcza światowa Francuzka chciała określić stan swego umysłu, serca, duszy względem czegoś, co ją serdecznie zajmuje, nie mogłaby tego lepiej uczynić jak mówiąc to jedno słowo:

— *Toquade!* —

Tego rodzaju *toquades* przechodzą Francuzi, a zwłaszcza paryżanie w rozmaitych punktach. Były *toquady*, od których spadały na gilotynach niewinne głowy, były mniej krwawe, a bardziej wesole, były *toquady* głupie, bezczelne, puste, sentymentalne, uczciwe i podłe. Obecnie *toquadą* paryską jest Budda i Talleyrand.

Bo tylko — proszę sobie wyobrazić ten „*bouddhisme*“ ze swą Nirwaną i orientálną koncepcją. Ah! *ma chère*, piękna Suy Mai, poetyczne marzenia Goutamy siedzącego pod drzewem, oh, *ma chère*, jakaż zabawa! Goutama ożenił się z Yasodharą i żył jednym ziarnkiem ryżu dzień cały! *Epatant!*... I tak dalej *patati et patata* i p. Rosny rozpoczyna szereg konferencji, a p. Chaboseau na ten temat pisze *Essai sur la philosophie bouddhique*.

Małe Muzeum Guimet aż się roi od tłumu widzów, towaryszących nabożeństwu wyznawców doktryny Sakya-Mouni. Czyżby to jak Giniety sądzi, była potrzeba konieczna kultu i poszukiwanie tegoż kultu w tajemnicach Nirwany? Mnie się zdaje, że tak nie jest. Dusze Francuzek obejdują się bez wszystkich kultów, a „*le bouddhisme*“ dlatego po

prostu wszedł w modę, że na konkursie hipicznym towarzystwo jest dość podejrzane, półświatek rozgościł się wszechwładnie i wynagradza sobie zawód doznawany na wyścigach od czasu zniesienia totalizatorów. Kościoły spowszedniały, więc pozostaje Budda i Talleyrand, którego pamiętniki na swe utrapienie poprawił ks. Broglie. Wobec tych dwóch „amusettes” — błędnie zupełnie Ella Reynolds, dwadzieścia sześć razy zamężna. Testament Napoleona wydziedziczający Wiktora, kongres chirurgiczny w Szkole Medycznej. Tylko nie błędnie zbliżający się pierwszy maj.

Chcicie może wiedzieć, co robią tak zwani neorealiści? Szukają — *autre chose*.

J. K. Huysmans czyta Rueysbrocka, mistycznego flamanda z XIII stulecia, i pogardza Bourgetem i Barrèsem. Według niego — materializm zdycha, spirytyzm czysty jest niemożliwy, środek jest nudny. Co do symbolistów, tych już nie ma. Był jeden Laforgue i Verlaine. Oto wszystko.

Huysmans nie określa, co to ma być ta *autre chose*, która ma świat zbawić, za to Rosny dość jasno się wyraża. Według niego ma to być rozszerzenie literatury, pochod ducha ludzkiego przez pogłębienie świata całego, najniższych jednostek w społeczeństwie. Pochód ten ma być zdobyty przez naukę i filozofię czasów współczesnych. Prawda nie jest w krańcowości i jeśli psychologowie mają wizję świata, szerszą niż naturaliści, koncepcja ich jest jednakowo ciasną. *Tiens! tiens!...* świat cały! Będzie to trochę trudno dla tych panów, którzy nie wyleźli prawie poza Paryż ze swą beletrystyką, a o tym świecie mają więcej niż niewyraźne pojęcie. Co może stworzyć światowego taki pan Joseph Caraguel, który pluje jak wściekły na symbolistów, nazywa siebie pozytywistą literackim, nadużywa wyrazu snobizm, którego znaczenia nie rozumie, złorzeczy Zoli i z dziwactwem nieuka wskazuje jako przykład głębokiej koncepcji arcydzieł i rozwoju ludzkości — *Iliadę* i *Wróble* (!) — *Boską komedię* i *Hamleta*, *Gargantue* i *Edukację sentymentalną*.

Oh, Joseph!

Zanim nastąpi otwarcie wystawy obrazów i rysunków pędzli i ołówków pisarzy, a która to wystawa nosić będzie tytuł *»Poil et plume«*, w sali zimowego ogrodu Elysée Montmartre'u, sławne pismo „*Courrier Français*“ — wystawiło cały szereg rysunków pomieszczanych na swych szpaltach. Obrzucono je klombami azalii, przez dach szklanny puszczono snop zielonawego światła i oddano na podziw tłumowi. I mimo woli podziwienie ogarnia dla tych drobnych arcydzieł, zuchwałych w swym bezwstydie, apoteozujących lub ośmieszających występki. Na próżno cenzura, nazwana tu „Anastazją“, skazuje p. Zier na siedm miesięcy więzienia za jego *Parki*. Cheret wiedzie całą armię tryumfalną, roześmianą, zwierzęcą.

Rozkładając swe afisze, na których powyginane dziewczyny śmieją się spod rudych szynionów, cały udrapowany złocistymi materiałami rozpiętymi ponad witrażami imitującymi średniowieczne malatury — zdaje się z podwyższenia błogosławić i sankcjonować tłum, obozem dokoła siebie rozłożony. Więc rysunki Pille'a nieczyste, brudnawe, rozjaśnione zaledwie Cheretowską sylwetką Yvette Guilbert jadącej na osle. Dalej Louis Legrand, wybitny satyryk przedstawiający nam *peinture naturaliste* przez powiększające szkło i *peinture romantique* pawim piórem i w to-dze. W środku, jak król, tronuje Forain bladobłękitny, jakby splukany, a przecież silny, wybornie przedstawiający balet i rodzinę Cardinal. Poza nim elegancki Quinsac, masy czarnych sylwetek Faverota i Uzesa polityczne aluzje.

Przechodzi się od jednego rysunku do drugiego, z uśmiechem na ustach, ze wstrętem w sercu. Wszystko, co zmysł estetyczny obrazić może, panowie ci nagromadzili, szpetotę paryżanki podnieśli do potęgi. Patrząc na te ramiona pajaków, nosy-kacze, czoła bombiaste, plecy w pałak wygięte, nogi wychudłe — na tę armię *»bellés petites«* — stanowiących niby to urok życia paryskiego, widzi się cały rząd *»mademoiselles squelettes«* nakreślonych ręką Heindbrinka. Jakby na uragowisko obcym, którzy się tu zaplatać mogą, Lunel przedstawił ohydny rysunek, na którym dziewczyna tańcząca w wyuzdanej pozie, robi gest *Mouquette* z *Germinala*.

Pod rysunkiem zaś podpisano:

»Salut à la province et à l'étranger!«

Wymowne i komentarzy chyba nie potrzebuje!...

Zmniejszenie się ludności we Francji nie daje ojcom narodu spać spokojnie. Co chwila robią nowe dochodzenia, obliczają nas tu jak trzodę, która mimo to wzrosnąć nie chce. Obecnie w celu powiększenia ludności rozesłano świetnie zredagowane świstki, pełne pytań, na które odpowiedzieć trzeba. Pomiędzy pytaniami o imię, wiek, zatrudnienie, następuje — ile drzwi i okien ma zajmowany pokój. Wskutek tego paryżanie, którzy jak „Portugalczyki weseli są“, z porady „*Intransigeanta*“ wypełniają one świstki najkomiczniejszymi odpowiedziami. Jeden z nich przedstawiał się tak, że przepisuje go w całości dla dania pojęcia o humorze francuskim:

Nazwisko	Trouillefou
Imię	Sadi
Profesja	Układanie w rzędy włosów króliczych
Zonaty czy wolny	Dwużeniec
Wiek	Trzy miesiące
Ile dzieci?	Jedenaście tysięcy trzysta jeden

Jeśli choć dziesięć tysięcy znajdzie się podobnych odpowiedzi, policja nudzić się nie będzie. Cóż? kiedy za podobne odpowiedzi płaci się pięć franków. Oburzenie w Paryżu wielkie. Z taką Republiką nawet rigolować nie można! W tej chwili kary, procesy, więzienia!... Wprawdzie i ta „Druga Republika“ w wyczerpującej książce p. Spullera nie przedstawia się szczególnie. Ale tamta była próba, była drabina, na której się uformowała wśród krwi i hańby — Trzecia... Mimo to, te słowa straszne, rozpanoszone wówczas — słowa: *Malheur aux pauvres!* drgają tu ciągle w przestrzeni. Spuller mówi, że „fortuna zastępowała miejsce cnót i poważania“. Nie wiem — może sędzę błędnie, ale zdaje mi się, że ciągle, ciągle — w wirze bulwarów, w jasnych potokach gazu i elektryczności, w zbytku i przepychu, słyszę jak echo powracające z uporem maniaka:

Malheur aux pauvres!...

[A X E L — VILLIERS DE L'ISLE ADAMA]

Obawiałem się stracić wzrok duszy,
patrzac na świat oczami ciała.

Plato *Apologia Sokratesa*

Jeszcze mówić będę o teatrze.

Lecz nie o tym zwyczajnym teatrze „scenicznym“, w którym aktorzy grają w ciuciubabkę z publicznością, w którym myśl zaledwie muska lekko zmysły widzów, tak jest odziana w łatwą, przystępną szatę, tak w miarę grzechocze konwencjonalną grzechotką powszedniego kłowna lub potrąca linijką arlekina o kończące się z życiem bóle i rozpacz.

Nie o tej scenie mówić dziś będę. Nazwisko Villiers de l'Isle Adama usprawiedliwi mnie z tej może trochę nudnej pogawędki. Nudnej? — nie wiem, śmiem wierzyć, że tyle razy bawiłam was na tym miejscu opisem barw, kolorów, blasków i tonów, wrzawy i krzyku Paryża, iż dziś niech mi wolno będzie z mogiły niemal zapomnienia wydobyć genialny cień człowieka, który jest obecnie niejako protoplastą i twórcą pośmiertnym nowej szkoły i skarbnicą niewyczerpaną dla tych, którzy, zrozpaczeni, nowych dróg szukają, stojąc na rozdrożu banalnych tematów, i w nędzy materialnej i fizycznej podnosząc czoło, pragną tego „czegoś“, co było przewodnią myślą i podstawą dzieł zgasłego poety.

Nie sądzicie czasem, iż słowa te mają w sobie pewne odstępstwo od tego, co u nas w kraju „realizmem“ się zowie. Raz już, na tych samych szpaltach, wytłumaczyłam dokładnie, że słowo „realizm“ pochodzi od *réalité*, rzeczywistość, i jako takie przyjęte być musi. Najnędzniejszy bosy i obdarty nędzarz, Kaśka o czerwonych i spękanych stopach, maczająca w szafliku brudną ścierkę ma w sobie wielkie i nieskończone piękno, tę „wielkość i doskonałość“, którą, według Sokratesa, każdy z nas ma w sobie.

Patrzac oczyma duszy, a nie ciała, na ową schyloną nad swym wyrobniczym szafotem nędzarzkę, dojrzymy w niej

owe piękno, trzeba tylko od razu logicznie i bystro objąć umysłem, „dlaczego Kaśka ma spękane stopy“, i w jednej chwili przedstawić sobie szereg fizycznych przyczyn: mrozu, wilgoci, ługu i tej całej galerii gryzących potworów, które jej te szramy bolesne w naszej usłudze wyżarły.

Raz jeden z tego założenia wyszedłszy, zrozumiemy, dla czego o pisarz umieścił słowo „spękane i czerwone“ i za fizycznymi przyczynami konsekwencją logiczną odtworzymy szereg moralnych przyczyn, składających się na owo narażanie drogiego ciała na rany bolesne i według pojęcia estetyków, lubujących się w greckich nosach i marmurowej płci — „niepiękne“. Piękno jest wszędzie, a przede wszystkim w nas samych. Rysa czerwona i opuchła na nodze, szerniała od ciągłego stykania się z pyłem, jest piękna, bo moralna przyczyna tej rany jest „piękna“ i świadcząca o „doskonałości“ tej uległej i nieszczęśliwej istoty.

Villiers de l'Isle Adam, pisząc *Axela*, nie przedstawił nam wprawdzie nędzarzy okrytych łachmanami, ale przedstawił nam cztery światy, w których szamoczymy się wszyscy od kołyski, światy, które kolejno biorą nas w swe posiadanie i poza którymi nie ma wyjścia ani dla nędzara, ani dla bogacza, bo każdy wśród tego labiryntu, jak wśród siatki mistycznych ścieżek, życie swoje mota.

Światy te Villiers nazwał: światem religijnym, tragicznym, duchowym, czyli niezemskim (*occulte*), i światem namiętym (*passionel*).

Przy rozpoczęciu sezonu jesiennego dostałam pewnego poranka od dyrektora mego, Antoine'a, list i broszurę zatytułowaną *La Révolte*. W liście dyrektor prosił mnie, ażebym przeczytawszy broszurę odpowiedziała mu, czy się podejmuję grać rolę kobietą i czy uważam za rzecz zajmującą wznowienie tej sztuki.

Była to jednoaktówka Villiers de l'Isle Adama, wystawiona przed dwudziestu laty i wygwizdana przez złą, bo głupią, publiczność.

Przeczytałam uważnie ten dramat, odbywający się pomiędzy dwojgiem ludzi, mężem i żoną, dramat na pozór bardzo zwyczajny, lecz przez olbrzymie okresy, które autor

w usta grających kładł z hojnością marnotrawcy, wyróżniający się niezwykłą i niepokojącą jakąś treścią. Żona opuszczała męża po kilku latach pożycia, opuszczała go spokojnie, jego i dziecko, oddając mu klucze, zdając rachunki, odchodząc nocą sama, i to jedynie dla tej przyczyny, że mąż nie był tym, którym się jej być zdawał, że chęcią zysku dławiony, zapomniał o duchowej stronie i potrzebach życia i nie dał tej kobiecie nic z „piękna“, które miał w sobie, i jej „piękną“ rozwinąć się nie dał. Kobieta odchodziła, lecz... po chwilowym błakaniu się tu i owdzie wracała, kładąc głowę dobrowolnie w obrożę. Nie miała sił pozostać sama. Miała w sobie trupa, nie wiedziała, co z wolnością zrobić, jak się nią cieszyć, do czego dążyć... Wróciła do swej codziennej taczki, tak jak często wariaci pragną wrócić do swej celi i szpitalnego barłogu.

Czytając, zostałam przede wszystkim uderzona szczególnym podobieństwem *Révolte* do *Nory* Ibsena. Te same sytuacje, co więcej, te same zdania, te same słowa! Mąż robi te same zarzuty, jakie Torwald czyni Norze, tylko Nora idzie i nie wraca, a raczej wraca po latach wielu, a w *Révolte* wraca natychmiast.

W tym tkwi cała różnica.

Rola ta zachwyciła mnie; wzięłam się do niej z zapałem. Uczylałam się dniami i nocami i... zapał mój, zamiast rosnąć, stygł!

W miesiąc później ostygłam do tego stopnia, że oddałam rolę dyrektorowi, prosząc, aby mnie od grania jej uwolnił.

Po mnie rola ta błakała się w rękach sześciu artystek, ba!... zawadziła nawet o... Sarę Bernhardt! Wszystkie, tak jak ja, z początku rozentuzjasmowane, wracały broszurę, i *Révolte* nie wiadomo czy wznowione zostanie.

Dlaczego się to dzieje, zrozumiemy powoli, starając się, o ile możliwości, przeniknąć geniusz Villiers de l'Isle Adama, pojąć metodę jego tworzenia i odgadnąć choć w części to, co w tej niepospolitej duszy targano się niespokojnym pytaniem wielkiego myśliciela. To, co Villiers de l'Isle Adam oblekał w formę sceniczną i kazał jednej istocie filtrować przez mózg i usta swoje w mózgi słuchaczy, było tak olbrzymim nagromadzeniem filozoficznych poglądów, zagadnień, określeń setek innych umysłów, iż przerażając swym ogromem, przytłaczało, niepokoiło, szarpało, aż

wreszcie tak aktor jak i słuchacz odmawiali posłuszeństwa, buntując się i pragnąc choć chwilowego odpoczynku. Villiers de l'Isle Adam był wszakże dowodem tej jedności (*unité*), do której dążył i którą wyznawał. W nim jednym, jak w skarbcu olbrzymim, gromadziły się drogocenne klejnoty filozofii, które zdawały się jedynie należeć do innych osobników. Były one wszakże nim samym, jego własnością, rosły w nim i olbrzymiały w chaosie hymnu, bijącego z łona wszechświata, tej jedności zaczątku i wiecznotrwania wszystkiego, co zdaje się osobno zupełnie z nicości powstawać i w nicość zapadać.

Villiers de l'Isle Adam, będąc biednym, był milionerem zarazem. W jego sztukach ciągle pytania rodzą ciągle odpowiedzi. Nie ma w nich żadnego porządku retorycznego i żadnej metody dyskusowania, myśli, którym puszczono wodze, ścierając się ze sobą czyniły dzieła Villiersa istnym placem boju namiętnych walk, które ów milion w jednym staczał i bez rezultatu rozwiązania wiecznej zagadki zostawiał. Stąd *Axel* nuży i wprowadza w chorobliwe zdenerwowanie widzów, stąd rola Elżbiety w *Révolte* przeraża i ostudza zapal artystki, nie posiadającej w swym umyśle tego miliona walczącego i mającego jeszcze w zapasie nowe miliony, świeże i niewyciężone. Stąd na dzieła Villiersa — ten amalgamat olbrzymi i cudowny najwznioślejszych zagadnień, opartych i wyciągniętych z ekstraktu realizmu, bo z naszego cielesnego istnienia — trzeba patrzeć oczyma duszy i ciała zarazem, bo jeśli jedynie żrenice cielesne nań zwracać będziemy, stracimy wzrok ducha i zapadniemy w ciemność, która rozjaśniona krzyżującymi się błyskawicami walczących myśli autora, będzie dla nas przepaścią huczącą spienionymi nurtami rozwścieklonego potoku.

Duża część publiczności, asystująca na generalnej próbie przedstawienia *Axela* dała dowód, że umie patrzeć oczyma duszy; byli tacy wszakże, którzy z Sarceyem na czele „nudzi się” i „nie rozumieli”.

Bauer, jedyny może krytyk obecnie we Francji dający się unosić nowym prądom i pełen głębszych poglądów (o ile nie są one zaprawne prywata), nazwał słusznie Sarceya „starcem szkodliwym”. Sarcey nie czytał *Axela*, w krytyce swojej odsyłał autora i artystów „do wszystkich

diabłów“, bo o godzinie siódmej, godzinie obiadu, wśród powodzi złota konał Axel po długiej walce ciała z duchem, walce strasznej i wyczerpującej, i przesyłał w dal poza tę salę, religijnej ciszy pełną, słowa straszne i życzenia tym, którzy pozostają, aby tak jak on odeszli, pozostawiając poza sobą kłamstwa i obłudy świata, nie odwracając głowy, bez słowa żalu lub pożegnania...

— „Do wszystkich diabłów!“...

Oto co znalazł w swej mózgownicy pierwszy krytyk Francji, przypominający tymi słowy zwierzę bezczeszczące mogiłę geniuszu, mogiłę żywą, z której bił jasny, kryształiczny promień boskości.

*
* *

Treść *Axela*, bardzo melodramatyczna, nie jest wcale główną osią tego dzieła; niemniej przeto związana silnie i ściśle z każdym słowem, gestem i czynem osób działających, służy niejako za podstawę tej tragedii, którą słusznie nazwać by można „tragedią myśli“.

Akt I — to świat religijny, a więc świat kultu, deizmu i miłości boskiej. Ponieważ rzecz dzieje się w pierwszej ćwierci obecnego stulecia, świat ten religijny, którego milionowy szmat widzimy w owym zakątku opactwa świętej Apollodory, jest już chrystianizmem, przekształconym przez Tomasza z Akwinu i nagiętym do metody Arystotelesa. Wprawdzie nikt z obecnych nie mówi o tym wyraźnie, lecz duch ten czuć się daje w słowach Abessy i Archidiaakra, którzy oboje opiekuńczymi skrzydły otaczają zbuntowaną postać Sary, hrabianki de Maupers, mającej właśnie dopełnić ostatecznej ceremonii obłóczyn u stóp przygotowanego na jej przyjęcie ołtarza. Owa Sara, uosobienie buntu kobiecej istoty, posiada, według słów Abessy, dar śmiertelny i niebezpieczny:

Inteligencję!

— Niech drży, jeśli nie zostanie świętą — odpowiada Archidiaکر — dla kobiety inteligencja jest samobójczą bronią.

Lecz już w tej ciemnej sali, w której majaczą stalle zakonnic i migocze purpurowa gwiazda lampy wiecznopłonącej, przesuwają się jakiś oddech tajemniczy i groźny. Sara

widocznie jest w posiadaniu tajemnicy, którą wykradła starym księgom, a głównie książce nadesłanej z Węgier przez mistrza Janusa.

Zaledwie Abessa wymówiła to słowo, lampa, płonąca dotąd równo i spokojnie, drży i... gaśnie.

Zakonnice zapalają światło i hymny radosne płyną ku niebu. Pojawia się Sara, przyszła oblubienica nieba, i pada w swej dziewiczej bieli u stóp ołtarza, a ponad nią rozciągają całun śmiertelny. Archidiakr zalewa ją potokiem swej wymowy.

W całym aparacie pompy i teatralnych dekoracji odbywa się ceremonia obłóczyn. Lecz w chwili gdy Archidiakr zapytuje Sarę, czy gotowa jest wyrzec wieczne śluby i przyjąć „światło, nadzieję i życie“, Sara powstaje i groźna, zbuntowana, straszna, wyrzuca jedno krótkie słowo: „nie!“.

W tej chwili zakonnice w popłochu uciekają, gaszą światła, organy milkną, Abessa złorzeczy. Sara, pozostawiona sama z Archidiakrem, za pomocą groźby uwalnia się od jego obecności i otworzywszy okno, znika w śnieżnej zawieli.

Akt II. Świat tragiczny. W pustce olbrzymiego pałacu Auerspergów, w głębi Schwarzwaldy, żyje Axel Auersperg, ostatni potomek tego rodu. Piękny, rosły, silny, odważny, doskonały duchem i ciałem, wychowany przez mistrza Janusa, postać tajemniczą przesuwającą się w głębi jak zjawisko mistycznej grozy pełne. Janus to prawie istota nadludzka, materia wydoskonalona do potęgi i zbliżona do doskonałości Buddy, Kriszny, przewyższająca je nawet, gdyż na wzór Wielkich Magów działająca bez aparatu rozgłosnej propagandy. Axel do tej doskonałości mistrza zdaje się dochodzić, tak krystalicznie piękną jest jego dusza pełna spokoju, w zagadkę bytową i cała otwarta na dobre prądy, które ludzkość wytwarza. Niemniej przeto Axel żyje odosobniony, kształcąc się i czytając księgi podnoszące ducha, tworząc sobie własną moralność, odrzucając fałsz, obłudę, chciwość i to, co świat „powabami i cnotami“ mieni. Lecz do tej siedziby, strzeżonej przez brytany rozżarte i siwowłosych inwalidów, przedostaje się nikczemność ludzka w postaci komandora Kaspara Auersperga, orderowego pana, człowieka, uosabiającego to, co jest w ludziach niskiego i nikczemnego, chęć użycia choćby kosztem

cudzego istnienia, miłość blasku i złota, próżność, pychę, obłudę — słowem, materię w pierwotnej i najnędniej-szej formie, nie wysubtelnionej doskonaleniem ducha. Człowiek ten zamąca ciszę życia Axela i wiedząc o istnieniu nieprzeliczonych skarbów, ukrytych w obrębie pałacu (w chwili rozruchów wojennych), jak rozżarty pies o kość pod śmietnikiem ukrytą, tak rzuca się z całą energią, pragnąc skarb ów posiąść i wykapać w złocie swe członki, które już nędza i ruina ku ziemi chylić zaczynają. Przypuszczając, że Axel jest panem owej tajemnicy, komandor prosi i grozi, z czego wywiązuje się wspaniała dyskusja, w której Axel odmawia udzielenia jakichkolwiek wskazówek o miejscu, w jakim skarb od wieku drzemie, nie chcąc, jak sam powiada, aby skarb ten przeszedł w ręce niewłaściwe, gdyż „ci, którzy złota tego dla utrzymania życia potrzebują i łakną, nie dostaną zeń ani cząsteczki — a ci, którzy jedynie dla większej rozpusty i zbytku skarb ten osiągną, nie są godni i nie powinni otrzymywać możliwości zadawalniania swych rozpasanych żądz i namiętności“. Dla siebie Axel skarbu tego nie żąda i ze wstrętem patrzy na drżącą z chciwości postać komandora. Wreszcie ostrze szpady spór ten rozstrzyga. Axel zabija swego kuzyna, lecz śmierć ta jest dlań złowrogą, ciało astralne Kaspara oderwane od ciała fizycznego tą nagłą i przedwczesną śmiercią, zda się błędzić w przestrzeni. Rzec można, że Axel chwytą je w swoje płuca razem z powietrzem. Nikczemność ludzka wpija się w ciało i duch Axela.

Axel nikczemnieje.

II

W akcie trzecim najpiękniejszym i najbardziej cennym ze wszystkiego, cokolwiek Villiers napisał, widzimy przed sobą tę przemianę nagłą i tajemniczą — ten wynik krótkiego, a tak silnego procesu, jaki istotą Axela wstrząsnął. Zgnily wysiew istoty komandora padł na glebę niedostatecznie udoskonaloną. Zgnilizna zapuszcza korzenie swoje i Axel pragnie wreszcie „użycia“ niskiego, niemal zwierzęcego, chce nadmiaru bogactw i dobrobytu — chce przepoje-

nia zmysłów i woła: *je veux vivre!*... Myśl o skarbie wstrząsa nim całym, pragnie go teraz dla siebie... Demon złota ukryty pod ziemią kusi go i wabi. Duch Axela ku temu świecidłu ciągnie jak ćma do ognia... *il veut goûter à la vie!*

I nagle — zjawia się przed nim postać nauczyciela. Jest nim ów Janus, istota niemal fantastyczna, tak wydoskonalona duchowo i od ziemi oderwana. Ograniczył swe potrzeby cielesne do minimum i żyje wśród żyjących w półśnie letargicznym. Jest to personifikacja samego Villiersa. O nim tak samo mówiono za życia, nazwano go *un dormeur éveillé*. Zdołał Janus wykazać ów cud, polegający na zwyciężeniu złota i zmysłów siłą prostoty i dziewiczości ludzkiej.

Pomiędzy nim i Axelem zaczyna się walka, szermierka boska słów urywanych i wspaniałych jak świecące meteory. Axel lęka się śmierci — obawia się, że gdyby nawet powrócił znów w istnienie, nie będzie pamiętał nic ze swych dawnych istnień. Tak jakbyśmy cenili bardzo owe ubiegłe i minione chwile życia, będącego szeregiem walk i smutków! Axel trwoży się, że nie wie dokładnie, czy zdoła zachować swą samowiedzę w tej powodzi liczb, gatunków i form.

MISTRZ JANUS

Staraj się nabyć t u j e s z c z e moc zostania tym kimś — bądź tak jak lawina, która tworzy się z tego, co zabiera po drodze.

AXEL

Jakiż popęd pewny zdołałby ześrodkować według ciebie w mej istocie te siły sobie przeciwne?

MISTRZ JANUS

Uduchowiaj tve ciało, udoskonalaj się!

(W tej chwili z olbrzymim hukiem wpada do sali piorun — błądzi po zbrojach i mieczach, wreszcie ginie w ognisku.)

AXEL

(po chwili)

Patrz sam, mistrzu! czy można brać na serio myśl, którą ten piorun mógł przerwać, zniszczyć na zawsze moją istotę!

MISTRZ JANUS

Twą istotę? — nigdy!... twe ciało, ten worek żebraczy! Ziarnko piasku wystarcza, aby to uczynić!... I ty nie chcesz otrząsnąć się z tej zależności, uwolnić się z tych więzów?

Nie należy jednak sądzić, że mistrz Janus namawia Axela do samobójstwa. Bynajmniej. Janus pragnie, aby Axel stał się tak jak on ucieleśnionym duchem, aby zadawalniając się małym, nie działał z chęci pożądania i posiadania tego, co należy do tysięcy. Lecz Axel nawet w tym uduchowieniu zawsze chce i pragnie odszukać jedynie materialne i normalne wyniki swego istnienia. Pyta, czy zdoła osiąść wiedzę Hermesa, Paracelsa, Apolloniusa. Pragnie odkryć eliksir długiego życia — wspomina o kamieniu filozoficznym...

W odpowiedzi Janus wskazuje mu niebieskie przestworze.

MISTRZ JANUS

Porzuć te słowa próżne i dźwięczące pusto, wykopane ze starych ksiąg, i które powtarzasz z uporem dziecka. Porrywają one młodzieńcze umysły przez urok dźwięków, nie przez to, czym są istotnie. Żyjemy w wieku, w którym błyskotliwość gwiazd każe zapominać o istnieniu nieba. Te wyrazy unoszą się dokoła ciebie w przestrzeni czas krótki — i — nikną... Patrz lepiej na niebo!... przemień się w tej świetlanej ciszy!... bez nieba nie ma skrzydeł... stań się inteligencją wyzwoloną z życzeń i więz chwili — i patrz tylko tam, gdzie błyszczy prawo nadprzyrodzone.

AXEL

Kto zna to prawo?

MISTRZ JANUS

Prawo — to energia istot!

Lecz Axel chce być człowiekiem, chce żyć ciałem, chce kochać.

MISTRZ JANUS

Ile razy będziesz „kochać” — tyle razy umrzesz!... Mówisz mi, że po „użyciu” powrócisz znów w ciszę i spokój

i pracować nad swym udoskonaleniem zaczniesz, lecz zapominasz, że na ciebie zmysłowym płaszczy ducha się zużywa, strzępi i niszczy, a w ręku rozpustnika lampa drży i ściemnia swój płomień, grożąc zgaśnięciem... Poświęcenie i praktyki ascetów, to tylko stopnie wyzwolenia ducha, który się rozszerza i płynie coraz wyżej w swym niezmiernym ogromie.

Axel rzuca słowo wszechświat.

MISTRZ JANUS

Wszechświat jest dla ciebie pojęciem tego, co stanowi odbicie twych własnych myśli. A ponieważ nie zdołasz wyjść z tego koła, wybierz z owych pojęć wszechświata to, które jest najbardziej boskie. Tyś jest twym przyszłym Stwórcą...

Lecz słowa mistrza przebrzmiewają bez echa. Axel, cały pożarty gorączką życia, nie słucha, nie chce być tym stwórcą swej własnej istoty. Woli być jej niszczyicielem!...

Na zapytanie Janusa:

— Czy przyjmujesz światło, nadzieję i życie?

Axel, jak Sara — odpowiada — „nie!”

MISTRZ JANUS

Bądź więc swym własnym apokryfem!... Zatop swój umysł w swym ciebie! Przyoblekaj twymi żądzami kontury stworzeń!... rozdrabniaj się na części! Pomnóż liczbę ogniw swego łańcucha!... Bądź nimi!... Bądź swymi wnętrzościami!... Stałeś się twym własnym katem i sam się rzucaś w otchłań! Żegnam cię!...

Jak duch, magnesem niewidzialnym ciągniony, na progu zjawia się druga odstępczyni, ta, która odrzuciła również światło, nadzieję i życie — Sara, kobieta zwabiona także dźwiękiem i blaskiem złota, o którego istnieniu dowiedziała się w klasztornej ciszy z kart mszału, należącego przedtem do matki Axela.

W czarne welony spowita, przesuwając się głębia, piękna i groźna, oświetlona blaskiem pochodni.

I rozpoczyna się panowanie świata namiętności — ostat-

niego — który pożera i pochłania charaktery słabe, do prób ogniowych niezdolne.

W podziemiach grobowych — zjawia się Axel, niepewny, cały przejęty gorączkową chęcią życia i odszukania skarbu. Słyszy szmer, kryje się za kamień grobowy. Sara schodzi powoli ze stopni schodów. Zbrojna w odkrytą tajemnicę, idzie wprost do płyty, na której wyrzyta głowa sfinksa uśmiecha się wśród zagadkowej dewizy:

Altius resurgere spero gemmatus.

Naciskając ukrytą sprężynę, odsłania ścianę. Z hukiem i trzaskiem wałęsa się na scenę fale złota i drogocennych kamieni, zalewając kaskadą błysku kobietę. Lecz już spoza filaru Axel rzuca się na Sarę, chwilę walczą ze sobą, strzelają do siebie, kłują się sztyletami — dwaj nędzarze nad morzem bogactwa! — lecz piękność kobiety zwycięża. Axel ustępuje i za chwilę składa u stóp Sary wszystkie bogactwa, wszystkie, bez podziału, bo tak chce ona, wiecznie głodna i nienasycona, królowa świata namiętności!

W scenie czarownej, wspaniałej, o harmonijnych akordach boskości pieśni, ci dwoje apostatów kochają się z całą namiętnością ciał pożądających dreszczu rozkoszy. Pieszczotą promiennych i palących słów posiadają się silniej i goręcej niż oddaniem krótkim i przelotnym ciał zmieszanych w pożarze brutalnego uścisku. Jest to pieśń nad pieśniami na dwa głosy śpiewana, cała płonąca żarem purpury i blasku.

Lecz powoli Axel otrząsa się pierwszy ze swego pragnienia „użycia“ i chęci posiadania skarbu, złota i ciała kobiety. Wśród tej nocy oba ich duchy, wspólnie złączone, prześniły całe niebo szczęścia i rozkoszy. Axel czuje, że będzie miał za mało siły, aby dalej móc przeciągnąć ten doskonały sen i pozostawić go bez wprowadzenia w grę zmysłów i cielesnych żądź i upojęń. Przeniesiony jednak w to niebo, które daje nam wrażenie silnie duchowe, lęka się zapaść w muł chciwości i niewoli ciała. Jak ptak, widzący wyjście z klatki zagrodzone morzem płomieni, a pragnący wzbić się pomimo wszystko w przestworza, znajduje jedno wyjście.

Jest nim samobójstwo!

Sara się waha...

SARA

Ci, którzy walczą dla sprawiedliwości, mówią, że samobójstwo równa się ucieczce z pola walki!

AXEL

Sentencja żebraków, dla których Bóg jest przedmiotem wyzysku!

SARA

Czy nie lepiej byłoby pracować dla dobra bliźnich!...

AXEL

Ci pożerają się wzajemnie. Za cenę życia świat należy do... wszystkich!...

SARA

Jak to!... wyrzec się wszystkich rozkoszy? Opuścić te skarby?... czyż nie jest to okrucieństwem?

AXEL

Człowiek zabiera do grobu to tylko, czym pogardził za życia. Zaprawdę, pozostawiamy tutaj tylko pustą łupinę. To, co czyni wartość tego skarbu, jest w nas samych.

SARA

Wiemy, co opuszczamy — nie wiemy, co znajdziemy!

AXEL

Wracamy czysti i silni do tego, który nam daje odwagę iść naprzeciw śmierci.

Idą naprzeciw śmierci, przesyłając wspaniałą inwokację wschodzącemu słońcu. Padają oboje martwi wśród stosu bogactw, których się lękali, czując zgniliznę, jaka wydobywała się z tego blasku, a których wyrzec się nie umieli i nie mieli dość siły! Zasłona zapada na te nieruchome ciała śmiertelnie smutne w apoteozie swych diamentów i fal złota.

*

*

*

Oto pokrótce treść owego dramatu, który został wystawiony w ubiegłym miesiącu staraniem prywatnego towarzystwa na scenie teatru Gaité.

Podobno Villiers de l'Isle Adam za życia gorąco pragnął widzieć swe dzieło obleczone w szatę sceniczną, godził się nawet na ustępstwa i skrócenia. Nie dożył tej chwili i dopiero dziś garstka młodych ludzi, nadnaturalnymi niemal staraniami zdołała wystawić *Azela* po raz pierwszy na scenie francuskiej.

Jeśli będziemy się zapatrywać z punktu widzenia scenicznego, dojdziemy łatwo do przekonania, że fabuła *Azela* jest byle jaką. Lecz Villiers, tak jak Balzac i inni — nie troszczył się o bajkę, ale o to, co na tle tej bajki rozwinąć się dało. Jeden z krytyków, P. Ginisty, napisał, że osoby i czyny owej bajki są to symbole; nie są to żadne symbole, ale po prostu preteksty do rozwijania myśli. U takich jak Villiers pisarzy dostrzegamy objaw bardzo charakterystyczny, traktowanie treści swego dzieła brutalnie, po macoszemu, z jakąś ukrytą nienawiścią. Wprowadzają pierwsze lepsze sytuacje i zawikłania, aby uporawszy się z pogardzaną częścią pracy, zabrać się do tej, która główne jej jądro stanowi.

Villiersa niepodobna mierzyć miarą ukutą dla innych myślicieli. Każdy z nich miał system, którego bronił i który rozwijał. Villiers oprócz właśnie tej jedności najwyższej, od której nie odstępował nigdy, czyniąc ludzi niejako nie częstkami, boć jedność jest nierozdzielna, ale tą samą jednością dowolnie gorszą lub bardziej udoskonaloną — oprócz więc tej myśli Villiers nie ma stałego pojęcia i w miarę gdy pisze, widocznym jest, iż w umyśle jego panuje cały chaos za i przeciw, i broni tak dobrze argumentów przeciw samobójstwu, jak głosi jego apoteozę.

Stąd widz teatralny wpada w znużenie, szarpany na prawo i lewo doskonałością owych argumentów, i szybko doznaje się uczucia, jakie ogarnęłoby nas w sali sądowej, gdyby dozwolono zdolnemu prokuratorowi i genialnemu obrońcy oskarżonego walczyć ze sobą bronią słów o głowę zbrodniarza. Nie powinniśmy jednak sądzić, ażeby Villiers był tym, czym dziś jest tylu autorów, to jest „impulsywnym“.

Wrażliwość bowiem odbija się zawsze na kierunku ca-

łego dzieła, a nawet choćby na jego części i nie przynosząc bynajmniej ujemy pisarzowi — gdyż tylko robactwo gnieździ się w pleśni — łatwo odróżnić się daje. Villiers był w ciągłej niezgodzie z samym sobą i monolog Axela w akcie trzecim, owo wahanie się, owo ciągle czy ja wiem, jest niejako wyznaniem wiary autora. Powoli widz mówi także: czy ja wiem!... i wynosi bądź z przedstawienia, bądź nawet z czytania dzieł Villiersa wielki niepokój i rozterkę duchową. Jak dalece sam Villiers nie miał nakreślonego planu swego dzieła, lecz szedł za natchnieniem i posłuchem tych tysiącznych głosów, które w nim grały, dowodzi owo wahanie się jego co do zakończenia Axela. Zgodziwszy się na samobójstwo Sary i Axela, Villiers doznawał znów niepokojów i chciał zmienić ich śmierć na tryumf religii. Znak krzyża miał ich ocalić. W notatkach pośmiertnych znaleziono ślady owej przeróbki i nawet chciano włożyć ją w role artystów. Pozostawiono jednak plan pierwotny i według mnie, uczyniono dobrze. Istoty, które mają tyle miłości do złotego cielca, że czują, iż nie potrafią wziąć na siebie sprawiedliwej części, która przypada im wśród społeczeństwa, dobrze robią, skoro nikt w tej formie, w jakiej istnieją. Villiers miał na myśli, przez owo udoskonalenie się duchowe, nie życie na puszczy korzonkami i wodą oraz hodowanie robactwa w fałdach rozpadającej się odzieży, lecz staranie się o udoskonalenie materii o tyle, aby nie ona była głównym czynnikiem i władcą naszych czynności. Pragnąc bowiem zadowolnić owo rozpanoszone zwierzę, będziemy musieli koniecznie uczynić to z krzywdą innych istot. Fatalne bowiem warunki społecznego ustroju zmuszają do owej nierówności koniecznej i jedynie tylko w nabyciu przeświadczenia o miarze użycia i nagięcia do niej swych wymogów materialnych może być możliwe rozwiązanie tej najgorętszej z palących kwestyj, wstrząsających świat cały.

Utopie!... marzenia!...

Być może. Lecz na tysiąc istot ludzkich znajdzie się jedna, która tę rzecz zrozumie, a zrozumieć to już wiele, bo to zasiać w głębi swej istoty drobne ziarno, które może po dziesiątkach lat, a może nawet już w innej formie naszej materii plon swój wyda. Axel miał dosyć dla siebie i swego użycia, chciał mieć nadto ponad swoją potrzebę i za to

mistrz Janus nazwał go apostatą. W dramacie tym trzy postacie ludzkie dają gradację dokładną udoskonalenia się istoty człowieka. Pierwsza z nich, Kasper Auersperg, jest uosobieniem rozpanoszonej materii, drżącej namiętną chciwością i chęcią posiadania tego, co mu do utrzymania życia potrzebnym nie było.

Druga postać i druga gradacja — to Axel, uosobienie walki ducha z ciałem. Doskonalszy i czystszy od Kaspra, ulega jednak pokusie. Ma atoli dość siły, aby uciec przed występkiem przywłaszczenia, widząc, że nie znajdzie w sobie dosyć odporu, i woli zniknąć w tej formie, która stać się mogła zgubną i szkodliwą dla innych, niż żyć poddawszy się przewadze materii, dręcząc ducha, który już był na tyle wydoskonalony, że mękę tę odczułby w dwójnasób.

Trzecią wreszcie gradacją, najwyższą, tą już, co prawie do włączenia się w pierwokształt sięga — jest mistrz Janus, ciało tak czyste i wielkie, że stopami krocząc po ziemi, głową niebios dosięga. Nie targając się na swe istnienie, nie rwąc samobójczą śmiercią normalnego przebiegu swej obecności w wszechświecie, Janus jest jednym z tych, którzy śmieli zapytać się samego siebie, czy są już powołani do Boga, który jest w nich samych. Jest on wybrańcem ducha, czującym płynięcie ku sobie tysiąca prądów, w których wibruje jego wola, kierująca losami wszechświata. I z każdym nabytym stopniem większej doskonałości rośnie jego potęga. Janus stoi na progu życia nadmaterialnego, wraca do swego zaczątku i otrząsając się z naleciałości ziemskich form, staje się znów samym sobą!...

Nie sądźmy także, aby Villiers uważał stosunek miłosny Sary i Axela za rzecz przeszkadzającą w udoskonaleniu ducha. Przeciwnie. Mistrz Janus, mając na sobie ów worek żebraczy, który ciałem nazwał, musiał wypełniać wszelkie funkcje organiczne — i zaspakajał wszystkie pragnienia zmysłów. Lecz Axel czuł, że ciało Sary porwie go w swe szpony i stłumi w nim wszystkie inne uczucia, stępi je i zniszczy w zwierzęcym złączeniu.

— Jutro będę niewolnikiem twego ciała!... — mówi Axel do Sary.

Niewolnikiem!

Niewolnik próżności, chciwości, ambicji, lubieżności — to już zapadanie głębsze i grzeźnięcie w dole gliny, z któ-

rej ulepieni jesteśmy. Villiers przybrał kobietę w silniejszą pod tym względem naturę. Dał jej głównie chciwość złota i wrażeń wzroku. Sara nie lęka się zbliżenia ciała Axela. Kobieta, według mnie, nie stanie się nigdy niewolnicą tego, który zadawał ją jedynie cieleśnie. Trzeba oddziaływać na całą jej istotę, a nie na jej część, aby stać się dla niej niezbędnym. I często ten, który posiedzie jej ducha, uczyni sobie z niej niewolnicę i podnózek — podczas gdy pęty cielesne nigdy nie skłonią jej hardej głowy w niskim pokłonie. W akcie pierwszym Archidiakr w przemowie swej mówi do Sary: „jesteś stworzoną i wyzwoloną przez chrystianizm. Należysz do nas! do Kościoła... jesteś naszą niewolnicą!...”

Przez ilość wieków pod władzę tę poddawały się chętnie kobiety, bo Kościół działał na ich ducha, ciągnął ich imaginiację i nie stwarzał, ale budził i wyciągał z bryły gliny to, co cenniejsze i bardziej wzniosłe było w istocie kobiety. Nie mogę się dłużej i szerzej rozwodzić nad dziełami Villiersa, dziełami, które dopiero powodzenie Ibsena, Björnsona i geniuszu obcego wyciągnęło we Francji z zapomnienia. Pomimo szowinizmu francuskiego, przysłowie „cudze chwalicie, swego nie znacie” — gra tu olbrzymią rolę. Szowinizm ów ogranicza się do wychwalania krawców, chorągiewek ułańskich nadanych dragonom, kawiarni bulwarowych i zapalek, które się zapalać nie chcą. Jest jeszcze Wiktor Hugo... i od czasu do czasu Napoleon. Ale Villiers de l'Isle Adam, nieznany prawie, zapomniany, staraniem kilkudziesięciu ludzi niepospolitej inteligencji z pyłu chwilowego zaniku wydobyty został!

Na przedstawieniu *Axela* sala świeciła pustkami. Było nas kilkanaście osób smutnych i zdziwionych tą nieobecnością innych, którzy przyjść nie chcieli, a w cieniach tej olbrzymiej sali zdawał się błąkać duch wielkiego człowieka, duch złączony z nami jednością nierozdzieloną, złączony nawet ze skłoniową postacią Sarceya, który odsyłał do „stu diabłów” siebie samego, swą część lepszą, doskonalszą, swego ducha, który przecież jest skuty w nieskończonej i olbrzymiej jedności z duchem Villiersa i kiedyś spłynie w jeden akord doskonałej harmonii. Bronienie się Sarceyów przed potęgą mistrzów Janusów — to bunt robaka przeciw prawdzie blasku słońca, lecz im dłużej i częściej płaszcz apostaty

strzępić się i niszczyć będzie, szargany w usługach cielesnej, tym dłuższa będzie i cięższa ta wędrówka doczesna, tym bardziej oddalone stanie owe zjednoczenie w najwyższym świetle i spokoju, tym więcej będzie ofiar, które materia ludzka, rozpanoszona i przejęta chęcią jak największego zagarnięcia dla siebie środków użycia — cierpieć będzie i ginąć z braku najbardziej prymitywnych środków egzystencji.

Paryż, w marcu 1894

[TYBERIUSZ — STANISŁAWA RZEWUSKIEGO]

Odważyć się napisać tragedię z czasów w zmierzchu niemal zapadających i tragedię tę przedstawić przed oczy publiczności paryskiej, publiczności przeciętnej, prowadzonej na pasku przez Sarceya i innych mamutów porośłych pleśnią wiekowej prawie zarozumiałości i nieuctwa, karmionej pantominami, w których rozuzdane dziewczki rozbierają się do koszuli, prezentując w oślepiającym blasku elektryczności swe pokręcone kolana — i publiczność tę zdołać wzruszyć, ba! doprowadzić nawet w pewnych chwilach do entuzjazmu, wywołać z piersi zblazowanego i wiecznie drwiącego tłumu okrzyk lub szmer wzruszenia — na to trzeba mieć nie tylko odwagę, ale i talent, talent odrębny, szamoczący się jeszcze jak młody ptak nie umiejący dobrze latać, lecz mający w sobie to, coś, nieuchwytne, nieokreślone a wyróżniające stanowczo od innych, dobrze i równo chodzących w arenie twórczej talentów.

Tragedię taką, opiewającą ostatnie chwile tyrana, napisał Stanisław Rzewuski, a grał ją teatr paryski Porte Saint-Martin po raz pierwszy 5 maja wobec natłoczonej sali, pełnej wyborowej i rozentuzjasmowanej publiczności. Treść sztuki jest niezmiernie obfita i nie daje się streścić w kilku słowach. Spróbuję jednak to uczynić.

Rzewuski z życia Tyberiusza wziął chwilę spisku Sejana, niełaski tegoż ministra, jego męczarni, śmierci, i powoli doprowadził do zgonu samego Tyberiusza. W pierwszych aktach widzimy Sejana, spiskującego na życie cezara i marzącego o zdobyciu tej purpury, która tak często krwią ludzką zabarwiona była... Sejan, pomimo swych politycznych ambicji, jest... człowiekiem, a zatem podległym wszechwładnej potędze miłości. Rozkochany w Liwii, wdowie Druzusa, rozłącza się z żoną Lucjanną i co więcej, wypędza ją z pałacu. Lucjanna w rozpacz swej zwróciła się po

pociechę w stronę, w której jaśniej świeży jeszcze krzyż, na którym skonał Chrystus, a wyznawcy jego, świeża i prześladowana sekta, przyjęli zrozpaczoną poganę i dawszy jej wiarę — otwarli jej katakumby jako schronienie przed nikczemnością świata. Lucjanna wszakże zakrada się czasami do domu męża, aby tam ukradkiem uściskać swą córkę, Stellę, wesołą z zawodu. Liwia jednak jest zazdrośną, dowiaduje się o tych potajemnych odwiedzinach i doprowadzona do szału, odkrywa Tyberiuszowi imię mordercy Druzusa. Jest nim Sejan, ów Sejan, w którego prawość i przyjaźń zupełną wierzył Tyberiusz z uporem niewytłomaczonym, czepiając się tego jednego przywiązania, które sądził szczerym, z rozpaczą grzęznącego w błotnistej toni człowieka.

W Tyberiuszu budzi się zwierzę, domagające się zemsty i krwi. W trzecim akcie, przepysznie i kunsztownie zbudowanym, widzimy senat i słyszymy odczytanie owego sławnego listu Tyberiusza, w którym cesarz z piekielnym okrucieństwem i wspaniałą przewrotnością oddaje Sejana na pastwę tłumowi. Trudno sobie przedstawić, jak wielkie i potężne wrażenie czyni cały ten akt i jak pozostaje wryty w pamięci, w mózgu, w oczach przepychem barw, potęgą słowa, umiejętnością stopniowania efektu. Pospółstwo wywłóczy Sejana i długo słyszymy poza sceną dziki krzyk tłumowi, wlokącego swą ofiarę. Po prawej stronie sceny biel senatorów z krwawymi bramowaniami śnieżnych sukien. W głębi schody pełne żołnierzy o złożonych hełmach i błękitnych tiunikach. Po lewej, na podwyższeniu, Tyberiusz odziany w purpurę na tle szarawej ściany, mając po obu bokach olbrzymie posągi nieruchome i groźne. Wycie tłumowi, wrzask trąb głośny na chwilę głos Sejana.

Ave caesar — morituri te salutant!...

Akt czwarty rzuca nas w pełną orgię. Na tarasie przystrojonym w różę i płonące kadzielnice rozłożony na tygrysiach skórach Tyberiusz ucztuje, ohydny i potworny w swym zwiednięciu starczym, z ustami skrzywionymi wieczną ironią i bluźnieniem przekleństw. Obok niego Kaligula, młokos jeszcze, a już potwornie okrutny, cały spowity w białą szatę przetykaną srebrem, przypadł do stóp stryja cezara jak młody wilk o świeżo wyostrzonych kłach obok starego zdychającego lwa, który swą królewską łapę na ochłapie

władzy położył i z pazurów wypuścić jej nie chce. Kaligula pochlebia Tyberiuszowi, lecz ten, gładząc go po młodzieńczej twarzy drżącą od starości ręką, mówi cedząc słowa przez bezzębne usta:

— Twoje pochlebstwa są głupie, ale subtelne, Kaligulo!...

Z daleka słyhać wrzask dziki. To tłum przywłóczy do stóp cezara zbroczonego krwią Sejana. I jakkolwiek rzecz rozmija się z prawdą historyczną, to przecież ze względu na piękność porywającą sytuacji najchętniej darowujemy Rzewuskiemu ów grzech przeciw przeszłości. Sejan, przywleczony na scenę, podobny do łachmana ciała zbroczonego posoką, nieugięty pomimo męczarni, w agonii swej dumny, nie chce upokorzyć się u stóp Tyberiusza. Lecz ten spróchniał tyran ma piekielne pomysły. Bo oto na jego skinienie Kaligula przywodzi córkę Sejana powitą w białe szaty niepokalanej westalki. I Tyberiusz z piekielnym uśmiechem obwieszcza, że Stella zginie wśród tortur, a dlatego, aby zdjąć z niej ową świętość nietykalną, którą nadaje jej dziewiczy urząd, przeznaczają jej kata za pierwszego kochanka. Przez wyrafinowane okrucieństwo zbrodnia ta spełnić się ma przed oczami spętanego ojca...

— Duszę trzeba męczyć!... duszę! — szepcze Tyberiusz, patrząc na rozpacz Sejana.

Nie pamiętam nigdy, w żadnej tragedii, straszniejszej i bardziej dramatycznej sytuacji. Śmiało mogę powiedzieć, że cała publiczność zamieniła się w jedną duszę, prawie skamieniała z trwogi. Tu i owdzie dawały się słyszeć głosy kobiet *oh!... non!... non!...* i w głosach tych czuć było najzupełniej przejęcie się sytuacją, zapomnienie o teatralnej stronie widowiska, zjednoczenie się z tragicznym stanem duszy snujących się po scenie postaci. Lecz Sejan zrywa swe pęta i zwracając się ku otaczającym żołnierzom, błaga ich o przyspieszenie mu śmierci.

— Czyż żaden z was nie ulituje się nade mną? — woła w szale rozpacz.

Z szeregu występuje młody, rośli chłopak, szybko dobywa miecza i przeszywa pierś Sejana. Z krzykiem wściekłości rzuca się Tyberiusz na trupa swej ofiary. Wydarto mu ją, pozbawiono go rozkoszy pastwienia się nad ciałem i duszą tego zdrajcy. Nędzny żołnierz ośmielił się to uczynić! I w duszy tej potwornej pantery-mizantropa dzieje się

nagły przewrót. Czyn żołnierza imponuje mu. Ruchem szybkim zwraca się ku niemu:

— Jesteś wolny!... — mówi i kurtyna zapada powoli, kryjąc zwłoki Sejana, na które spadają z szafiru festony róż i przed którymi klęczy Stella, zasłaniając twarz draperiami swej dziewiczej szaty.

Stellę, tę białą i czystą, i ocaloną od hańby i tortury, znajdujemy w obrazie piątym chrześcijanką, oczekującą na przyjście apostoła wśród skał okrytych czarnym welonem nocy. Grupa chrześcijan gromadzi się i jak garstka gołębi tuli się do jednego z tych, którzy za Jezusem szli w ślady, patrząc jak w słońce promienne w twarz Nazarejczyka. Górą przeciąga orszak rozhlukanych bachantek, a pośród nich Kaligula, uwieńczony różami, wsparty na ramionach dwóch półnagich niewolnic, srebrzy się swą przepyszną haftowaną szatą białą o migocących połyskach.

— Kto są ci ludzie? — pyta Stella.

— To widma!... — odpowiada apostoł.

I łagodnym, pociągającym głosem na barki dziewczyny wkłada misję przemówienia do duszy Tyberiusza. Stary tyran bowiem kona tam na Kaprei ponad bezmiarem szafirowej toni i agonია jego trwa już od dawna, agonია straszna szamoczącej się w zbutwiałym ciele duszy. W ciemnię tej przedśmiertnej męczarni chrześcijanie wnieść pragną jasny promień wiary, nadziei, miłości i jak białego gołębia pokoju, tak ślą ku wspniałemu legowisku cezara drobną i wątłą postać dziewczęcia, która idzie chętnie cała biała od szat swych i od włosów złota, idzie krętą ścieżką wśród skał i jak widzenie świetlane znika w nocnej pomroce.

Akt szósty jest najpiękniejszym z całej sztuki. Tyberiusz straszny, wybladły, raczej do widma podobny niż do żyjącej istoty, przywłóczy się na taras i chce odetchnąć wieczorną ciszą, wchłonąć w siebie blaski zachodzącego słońca. Koło niego czuwa Kaligula, niecierpliwiąc się, że ten trup żyjący stopnie mu tronu cielskiem swoim zawala. Zjawia się Stella; Tyberiusz sądzi, że jest to istota mająca w sobie moc uzdrawiającą. I następuje pomiędzy tym konającym starcem i złotą dziewczyną przepyszna scena, w czasie której w poranioną duszę odludka, a raczej ludożercy, wstępuje chwilowe uspokojenie i coś na kształt pragnienia wiary. Łagodny głos dziecka tryumfuje, głosząc boskość

nauki Jezusa, i ten, który się sądził być wszechwładcą, czuje, że Tamten bosy syn cieśli był potężniejszym, silniejszym od niego... I powoli, powoli poddaje się tej kołysance głosu chrześcijanki i wydaje się nam, że ów cesarz, władca życia i śmierci, nagle drobnieje, maleje, niknie, a postać Stelli olbrzymieje w tryumfalnej apoteozie. Lecz Kaligula czuwa, wpada wraz z niewolnikami i ci duszą Tyberiusza, duszą źle, niezręcznie, tak iż dwukrotnie trup ożywia się, odrywa od ziemi, podnosi i cały siny, z ustami pianą ociekłymi, czepia się Kaliguli, wyciskając mu na ramieniu piętno swej stygnącej, kościstej ręki.

Lecz oto już tłum wpada i ogłasza Kaligulę cezarem! Nowy tyran przestępuje przez trupa swego poprzednika i idzie ku tronowi, około którego ściele się purpura jak kałuża z łez i krwi ludzkiej powstała.

Oto jest treść sztuki.

Pomijam jeszcze epizody, śmierć Lucjanny, samobójstwo Liwii, gdyż rzeczywiście Rzewuski z hojnością marnotrawcy gromadził kulminacyjne sceny, z których inny autor zdolałby dziesięć sztuk wykrajać. Znam dużo sztuk Rzewuskiego, znam jego powieści i zawsze uderza mnie ta moc nadzwyczajna efektów, które nie są bynajmniej naciągnięte, lecz przychodzą same przez się i wypływają z sytuacji. Jest ich jednak tak wiele, takie po prostu oślepiające bogactwo, że umysł przeciętny, przyzwyczajony do powolnego trawienia, czuje się znużonym i pragnie chwilowej ciszy, bez burzliwych i szczytowych sytuacji. Na mnie talent Rzewuskiego robi wrażenie rozbieranego, wspaniałego konia, który zrzućwszy jeźdźcę, używa wolności na gościńcu erudycji, zaprawionej niezwyklej dozą szerokiej fantazji. I tam gdzie niejeden z nas zawahałby się mówiąc: „schowajmy ten szczegół lub efekt dla innego dzieła“ — Rzewuski nie zastanawia się ani chwili, sypie szczerze kaskadę prawdziwych pereł, sam porwany swą pracą twórczą, kreślący swe dzieła podwójnym, a dziwnie kunsztownie zlanym w jedno sposobem. Maluje bowiem (to porównanie dla pisarza doskonale zastosowanym być może) płasko, szerokimi liniami, obwódzając kontury swych postaci ciemną, grubą barwą i zarazem delikatnie subtelnie modeluje, wy-

cieniowuje każdą postać z prawdziwym zamiłowaniem skończonego artysty. Temperament dziwny przebija się w wybieranych przez Rzewuskiego tematach i w sposobie puszczania w ruch, rzucania w przestrzeń raz obranej fabuły. Nigdy Rzewuski nie potrącił jeszcze o banalny przedmiot w swych pracach. Dawno już, bo jeszcze podczas mej bytności w Petersburgu, grałam w teatrze polskim pierwszą sztukę Rzewuskiego pt. *Z przeciwnych obozów*. Rzewuski był jeszcze wtedy dzieckiem prawie, a mimo to już wtedy odrzucał od siebie precz banalność i szablon i w ówczesnej walce realizmu szukał tematu do swej jednoaktówki. Od tej chwili Rzewuski jako pisarz wydostał się na świat szeroki. Zagryziony przez rozkoszną krytykę warszawską, pisał mimo to ciągle i wytrwale. Jego *Hrabia Witold* jest bez wątpienia jedną z najlepszych powieści, jaką literatura nasza posiada. Raz już powiedziałam, że Rzewuski jest realistycznym psychologiem. Tak! — j e d y n y m u nas prawdziwym i głębokim znawcą duszy ludzkiej. I taką jest jego troska o dokładną analizę owych duchowych objawów istoty człowieczej, że tak w *Alfredynie*, jak w *Witoldzie*, jak i w *Doute* znajdujemy często ustępy nużące niemal swą drobiazgowością. Chwilami zdaje się, że autor przez powiększające szkło badał siatkę wrażeń stworzonej przez siebie istoty, i czujemy niejako ból i udrękę identyfikując się z będącą pod skalpelem autora postacią.

W *Tyberiuszu* Rzewuski głównie wyrzeźbił tak postać samego Tybera, czyniąc zeń olbrzymie i posagowe zjawisko, lecz tak subtelne, tak przepyszenie odczute, że tyran ten chwilami niemal pociąga, bo w głębi tej okrytej powłoką lodu duszy widać ranę żrącą, straszny rak goryczy i zawodów, która spotęgowana sprzyjającym stanowiskiem cezara wybucha pianą wściekłości, oblewając ludzkość całą śmiertelną i trującą posoką. Rzemiosło cezara trudne jest i wlecze za sobą nieuchronny orszak zrad, obłud, kłamstw i podłości ludzkiej. Tyberiusz, zanim został hieną, opił się przedtem tych dowodów nikczemności ludzkiej do syta i wszystko, co później czynił, wypływało jedynie ze źródła mętnej kałuży, w jakiej się kąpał i pławił od chwili wdziania na swe barki purpury imperatora. Takim jest Tyberiusz Rzewuskiego i od pierwszego aktu do ostatniego trzymany w jednym tonie i w jednej barwie, sam przez się stanowi

już dowód niepospolitego talentu autora. Rzewuski pracował długo, sumiennie przygotowując się do napisania tej tragedii. Mówił mi, iż przeczytał sto pięćdziesiąt dzieł odnoszących się do panowania Tyberiusza. Nie mniej dobrze skreśloną jest postać Sejana, co zaś do Kaliguli, ten jest po prostu wybornym i sylwetka jego pozostaje na długo w pamięci widza. Zaledwie kilkoma słowami zaznacza się ów żołnierz, przeszywający mieczem pierś Sejana, lecz owymi trzema frazesami zdołał Rzewuski wyrzeźbić cały charakter tego komparsa bohatera!

Postacie kobiet — Lucjanny i Stelli — pełne są wdzięku i chrześcijańskiej rezygnacji. Stanowią one kontrast z wściekłą zmysłowością rozszalałej Liwii, wdowy Druzusa i kochanki Sejana, i są prawdziwym świetlanym promieniem w tej czerni zdrad, zbrodni i rozuzdanych namiętności. W ostatniej scenie szóstego aktu Stella staje się po prostu nadziemskim zjawiskiem, a porywające prawdy miłości, nadziei i przebaczenia, jakie jej usta głoszą, zdają się być szelestem niewidzialnych skrzydeł anielskich, które z jej białych ramion wytryskają. Jeden z krytyków paryskich, Leon Bernard Desrosne, jako główny zarzut Rzewuskiemu stawia, iż postacie jego sztuki przemawiają i bronią przekonania autora, mają jego filozofię i filozofię tę w dialogach swych widzom narzucają. Dodaje przy tym Desrosne, iż jest to rzecz bardziej stosowna dla pisarzy powieści lub dzieł specjalnych niż dla sceny.

Zależy to od zapatrywania. Jedna dziesiąta osób, które chodzą na widowiska, nie czyta owych dzieł specjalnych i często z wielką radością wita zboczenie od banalnego szablonu dialogów scenicznych. Publiczność zaczyna lubić i słucha chętnie owej „filozofii“, podawanej jej ze sceny, i jestem przekonana, że nikt z widzów nie zażądałby wykreślenia jednego zdania z roli Tyberiusza.

Budowa sztuki szwankuje w akcie pierwszym i drugim. Akt pierwszy jako ekspozycja przedłuża się nad miarę, lecz już od aktu trzeciego akcja toczy się wartko, szybko, nie powstrzymywana ani na chwilę zbyt przeciągającymi się scenami. Uwaga widza jest ciągle przykuta i zainteresowanie się wzrasta w miarę akcji. Według mnie, najkunsztowniej i najlepiej zbudowany jest akt w senacie, a najsubtelniej i najbardziej wypieszczony ostatni akt i zgon Tyberiusza.

Rzewuski miał szczęście znaleźć w starym aktorze francuskim Taillade, wspaniałego przedstawiciela Tyberiusza. Starzec ten miał chwile genialne i jakkolwiek nie jestem zwolenniczką tradycji Fryderyka Lemaître'a, muszę przyznać, że w ostatnim akcie zwłaszcza Taillade wzniósł się na szczyt artyzmu. Inne role odegrane zostały przyzwocie. Wystawa i wyreżyserowanie sztuki było nędzne, jak zwykle w Porte Saint-Martin. Wyjątek stanowi wszakże akt w senacie, gdzie tłum grał i ruszał się żwawo, a była tych statystów spora garstka, ze czterysta osób! Widocznie na tych maluczkich, sytuacja sceniczna oddziaływała porywająco.

Publiczność nie tylko oklaskami, ale przeciągłym krzykiem wyrażała swe zadowolenie. Subtelne i pełne ironii słowa Tyberiusza porywały widzów. Po akcie w senacie podnoszono trzykrotnie kurtynę, co w Paryżu do fenomenów zaliczyć potrzeba. Klaka milczała, gdyż cała sala biła oklaski, a gdy Taillade rzucił po skończeniu sztuki owe sakramentalne słowa: „Panie i panowie, autorem sztuki, którą mieliśmy zaszczyt odegrać, jest p. Stanisław Rzewuski” — oklaskom nie było końca. Autor, ukryty w łoży, musiał w tej chwili czuć się szczęśliwym i wynagrodzonym za te cięgi, jakie przeszedł wtedy, gdy nieśmiało stawał przed pręgierzem warszawskiej krytyki... Odsądzono go od czci i wiary i miano rację. Czyż nie popełnił bowiem najwyższej zbrodni, która nie ma nazwy?... Miał bowiem w swym tłumoczkcu literackim talent i chęć do pracy!

Zamiast podczas corsa w alejach Ujazdowskich prezentować na koźle breku wypasioną twarz pasożyta i poganiać czwórką dobranych jak lalki koni — Rzewuski wołał pisać, schylony mozolnie nad dziełami filozofów, którymi karmił od dziecka swój niepospolity umysł. Było to zbrodnią nie do darowania. Pamiętam dziś jeszcze jego twarz pobladłą, zapadłą od gorączki policzki, gdy febrycznie przeglądał krytyki swej sztuki, szukając w nich choćby cienia zachęty do dalszej pracy.

Zachęty w nich nie było, przeciwnie, wszystko co złośliwość ludzka wydać może najjadowitszego, mieściło się na tych szpaltach. Rzewuski ze smutkiem zwrócił się w inną stronę. Dziś sukces jego jest poważny, spokojny, na pewnych oparty podstawach. Niektórzy mówiąc o nim, równają

go z Sardou, według mnie jest to ciężka krzywda dla naszego rodaka. Sardou — to rzemieślnik, *un sinistre jongleur*, majster kombinujący swe efekta na zimno, Rzewuski — to psycholog subtelny i sumienny, erudyta niezwykły, i twórca pełen szerokich linii.

Obecnie Rzewuski pracuje nad dziełem filozoficznej treści, mającym nosić tytuł *Essais de philosophie néo-kantienne*. Jest to dzieło o metafizyce czystej, a jako mistrza obrał sobie Rzewuski Kanta, owe źródło metafizyki współczesnej.

Paryż, 18 maja 1894 r.

BASŃ NOCY ŚWIĘTOJAŃSKIEJ

Prolog KASPROWICZA

ODLUDKI I POETA — FREDRY

Czy Kasprowicz należy do „Młodej Polski“, nie wiem i zgoła mnie to nie obchodzi. Dla mnie jest jedna literatura polska — ta, która ma... talent. Kasprowicz ma talent wielki, potężny, uznany. Talent ten robi wrażenie bryły, która u podstawy jeszcze jak złom nie ociosany wygląda, a u góry w skończenie piękny kształt jakiegoś widziadła się zmienia. I dzieło talentu Kasprowicza przypomina rzeźby Rodina, które właśnie są tak nie wykończone od stóp i dźwigają się prawie z bolem w górę, wydzierają się z marmuru, granitu i kamienia. U Kasprowicza z takiego złomu kamiennego wydiera się przede wszystkim zawsze... myśl. U niego nie ma owego „sztuka dla sztuki“. — *Dichten und denken*, według Kasprowicza, to najszczytniejszy przymiot poety — i zasadzie tej Kasprowicz wierny pozostaje. Dość wziąć jego cykl sonetów *Z Alp*. Każdy sonet kończy się jakąś ducha rozterką, analizą duszy, zapytaniem... skargą... Dla Kasprowicza natura jest tłem, jest powodem, dla którego w duszy poety budzi się głębsza myśl. On bezmyślnie nie umie rozkoszować się ciszą, blaskiem, szczytami gór. Wiecznie i zawsze to »*denken*«, które nurtuje go i chwili spokoju nie daje.

Do Kasprowicza przywiązało się utarte słowo, jest on „poetą ludu“ — „synem ziemi“ itd. — odmawiają mu nawet... formy. Za mało mam miejsca, aby odeprzeć te zarzuty. Lecz „forma“ Kasprowicza jest przede wszystkim jego własną formą. Więc już jest jakaś forma. Czy byłby on takim, jakim jest, gdyby starał się nagiąć do utartych form? Przestałby być sobą i nastąpiłby rozdźwięk, jaki następuje u tych, którzy troszczą się o formę. Poeta to bujny kwiat. Niech rośnie jak chce, byle wdzięcznie, byle po królewsku.

Jako dramaturg — Kasprowicz zdziałał jeszcze niewiele.

Bunt Napierskiego jest pierwszym na tej drodze poważnym krokiem. Poeta nie umie obliczyć się z warunkami sceny: Nie każdy ma zmysł orientacyjny Słowackiego. Więc *Napierski* uznany został za dzieło niesceniczne. A przecież jest tam jeden moment przy końcu pierwszego aktu, który mi dał miarę, dał nadzieję, że i Kasprowicz napisze kiedyś coś „scenicznego”. Czy wczorajsza *Baśń* była sceniczną. Nie — nie była, i zaraz wytłumaczę dlaczego.

Jeżeli ktoś chce dać sceniczną fantazję, musi pomiędzy widzem a widmami, snującymi się po scenie, postawić pośrednika. Tym pośrednikiem winna być jakaś naiwna, prosta dusza. Wówczas widz przyjmuje całą fantazję jako fantazję owej naiwnej duszy i dzieje się to, co się dzieje w *Hanusi* Hauptmanna. Współczujemy — zachwycamy się i godzimy się na wszystko, co widzi rozgorączkowany mózg naszego pośrednika. Jeżeli zaś autor chce *de plein pied* wprowadzić nas bez owego błękitnego szkielecka cudzego, naiwniejszego lub rozgorączkowanego ducha, w krainę fantazji, trzeba być pewnym, że przeciętny widz, który siedzi spokojnie w fotelu z programem i lornetką w rękę, nie zechce nic zrozumieć, nie zechce odebrać wrażenia, o jakie autorowi chodziło. Dlatego wczoraj część inteligentnych ludzi nie rozumiała, o co chodziło. A przecież rzecz była prosta, tylko rozjaśnienie przyszło na końcu. Król powiedział, że to był „sen” — nawet żart ucieszny, ale widz podrażniony już się zbuntował i nie chciał „śnić”. Szkoda jednak, bo sen był piękny.

Cała teoria tragicznych postaci przesunęła się w błękitnym świetle księżycy i w otoczeniu płasających rusalek. Były tam i nasze swojskie, tragiczne postacie i Szekspir, i Goethe, i inni. Faust, Mefisto, Lilla, Roza, Wenedzi, Balladyna, Lady Mackbeth, Romeo i Julia — wszystko snuło się — niestety! rwąc się chwilami. Język jednak porywał, czarował. Zdawało się, że widzimy rozszerzoną pierwszą strofę *Snów i marzeń* poety. Pierwsza scena przypominała wdzięczną inwokację Guilana i była echem *Melodij wiosennych*. Dalej nie brakło i hartu, i siły. Tylko nie było spójni między widzem i nie było czym wypełnić luki, jakie powstały. Początkowo zdawało się, że ów chłop (Tarasiewicz) będzie taką spójnią — i to spełzło na niczym. W każdym razie było to dzieło oryginalne i na wskrós poetyczne.

I to każe mi zwrócić się do Kasprowicza z gorącą zachętą i prawie... prośbą... Niech spróbuje napisać wielki dramat ludowy. Któż, jeśli nie on, zdoła dokazać tego, na co mamy prawo czekać na naszej scenie. Nikt tak nie umie oddać bólu, tęsknicy i tak głęboko szukać przyczyn ludowych błędów i zbrodni. A treść dramatu to — dziewiąta strofa wiersza *My i oni*. Kasprowicz zdoła oświecić lud taką poezją, jaką on ma w sobie. Kto zdołał w tę prostą historię uwiedzionej sługi włożyć takim czarem tchnące słowa zachynające się od „Wstań dziewczyno, nadzieja przy tobie” i pytać zarazem potężnie:

*Czyjaż winą, że tak krwawe plony
Zbiera z grzechu?*

ten potrafi, obeznawszy się z warunkami sceny, przemówić z niej tak silnie, iż każdy go odczuje, pojmie i zrozumie.

A teraz co do wystawy i interpretacji.

Wystawa była piękna pod względem dekoracyjnym. Nastrój był, staranność wielka. Lecz były „ale”. Te się odnoszą do gry niektórych artystów. Przede wszystkim przedstawiono nam pepinię — to jest rodzaj szkółki dramatycznej i pomieszano ją z wytrawnymi artystami. Z tego wynikł amalgamat szkodliwy dla sztuki. Nimfy i widziadółka przypominały w części rozbawiony pensjonat na majówce. Oprócz pani Bednarzewskiej, która zasługuje na pochwałę za wyraźną dykcję, panny Ogińskiej i panny Połęckiej — inne panie mówiły niezrozumiale, a na ostrą wzmiankę zasługuje panna Mrozowska, która usiłując wybić się na pierwszy plan, zachowywała się wprost fatalnie i narzucała się widzowi. Panienka ta ma pewne zdolności, jednak powinna pamiętać, że scena lwowska stać musi ensembled i kokietowanie z publicznością nie jest na niej dozwolone. Wolę więcej lęklivość panny Arkawin, bo to dowodzi poszanowania dla sztuki.

Pozy tych pań, ich kostiumy i w ogóle wszystko było tak niemalarskie, tak nieartystyczne, iż ani na chwilę nie dawały złudzenia artystek. Sprawiawszy się z pepinią, przystępuję z prawdziwą przyjemnością do... artystów. Oprócz wymienionej już pani Bednarzewskiej, która będąc wdzięczną Kaliną, była bardzo bladą Julią — muszę z przykrością zaznaczyć, że p. Tarasiewicz nie usprawiedliwił

wcale sławy, jaka go poprzedziła z Krakowa. Pan Tarasiewicz jest wybornym w rolach nerwowców i subtelnych charakterów, lecz rola chłopca była zupełnie nie w jego charakterze. Chłop nasz nie robi tylu gestów, nie łamie się tak ciągle, jak czynił to p. Tarasiewicz. Zwłaszcza chłop „filozofujący“ jest skupiony w sobie i nie tak rozrzucony. Daleko lepsze wrażenie zrobił p. Adwentowicz, który wykazał piękny głos i wiele bardzo spokoju.

Z dawnych lwowskich artystów wymienić muszę panią Gostyńską, która jako matka z *Balladyny* miała grozę tragiczmu, pana Chmielińskiego i Feldmana, bardzo stylowego w roli Mefista. Pan Kwiatkiewicz niezmiernie szlachetnie i z piękną dykcją wypowiedział końcową tyradę królewską.

Co mówiła panna Nałęcz, pozostało tajemnicą tej ładnej osoby. Pani Stachowicz miała trudną rolę Róży i głos jej wystarczał na wojenne inwokacje. O panie Rotter nic jeszcze powiedzieć nie mogę, jak to, że ma przykrą manierę łamania się w fatalny sposób. Mimo to ma głos i niezłą postawę.

Panią Marcello zachowałam na sam ostatek. Rola Obłąkanej, to był popis dla tragicznej artystki. Wychodząc z założenia, iż pani Marcello gra szkołą warszawską, to jest „przedrampową“ — musimy przyznać, iż grała bardzo pięknie i opracowała swój popis starannie. Silne sprawiała wrażenie i przykuwała uwagę, a głos swój modulowała znakomicie. *Ensemble* jednak całości gry wszystkich szwankował, mimo usilnej pracy kierownika, którą podnieść należy. A przyczyna? Połączenie niezgranych artystów, połączenie szkół krakowskiej, lwowskiej, warszawskiej i ogródkowej. Może się to wyrówna — czego scenie serdecznie życzymy.

— — — — —

Mało mi miejsca pozostaje dla *Odludków i poety*. Pisać, czym jest ten czarowny obrazek, czy potrzeba? Odczuli go — zrozumieli wszyscy. Tarnowski wprowadzić nie ceni tej komedii Fredry, bo brak w niej „akcji“, ale dla mnie ta akcja, która jest, wystarcza. Chodzi tu o wykonanie. — Czy było bez zarzutu? — Niestety — sprawiedliwość, sumienność każe mi powiedzieć, że — nie.

Jeden pan Solski, który grał według tradycji i był doskonałym Kapką, cokolwiek jaskrawym, ale rzecz ta jest konieczną w tym stylu i pan Solski to rozumiał. Pan Chmieliński jest jednym z najinteligentniejszych artystów polskich i grał swoją rolę bardzo powściągliwie i dyskretnie. Na tym się kończy dobra strona przedstawienia Fredry. Kto poradził panu Stanisławskiemu debiutować w Poecie, ten mu wyrządził grzech ciężki — grzech przeciw p. Stanisławskiemu i względem Fredry. Nie chcę zniechęcać artysty i publiczności do artysty, więc wolę zamilczeć. Czyż jednak nie należało p. Stanisławskiemu oszczędzić tego kroku? — Pan Adwentowicz również nie wie, co jest „styl” Fredry. Co do panny Michnowskiej, to najzupełniej nie była ową rozmarzoną Zuzią. Minki i grymasy, gdy ojciec przemawiał, pewna minoderia były nie na miejscu.

A panna Michnowska przedstawia bardzo podatny materiał na użyteczną artystkę. Tylko teraz jeszcze określić rodzaju niepodobna. Twarz i postawa bardziej nadają się na rolę z podkładem charakterystycznym. Głos ładny i kilka wyrazów z czuciem powiedzianych wróżą pewne zdolności w kierunku dramatycznym. Są to wszystko początki talentu i na inauguracyjnym wieczorze należał się Fredrze jakiś bardziej rozwinięty talent do ręki Zuzi, Poety i Czesława. Staranność jednak około podtrzymania świetności przedstawienia była wielka i tę z bezstronnością notujemy. Czuć było pieczołowitość koło dobra sceny na każdym kroku i tylko wypuszczenie niewyrobionych sił psuło harmonię całości.

SPAZMY MODNE — WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO

Leży przede mną stos książeczek, drukowanych na szarej bibule, ozdobionych portretami mężczyzn w wysokich halstukach, z włosami szczesanymi na czoło, w surdutach o szerokich klapach. Pochodzą te książeczki — z drukarni księgarza i typografa królewskiego uniwersytetu, a noszą na sobie datę: rok 1820. Pierwszego tomu dedykacja opiewa: „Damom, za których staraniem ten zbiór na świat wychodzi itd. poświęca autor“.

Autorem tym — Wojciech Bogusławski, którego *Spazmy modne* odegrano wczoraj w nowym miejskim teatrze. Myśl, jaką miała nowa dyrekcja, dając w ten tydzień inauguracyjny jedno z dzieł człowieka, któremu scena polska tak wiele ma do zawdzięczenia, jest pochwały godną.

Zadaniem jego życia było zdanie „człowiek stworzony jest na to, aby był użyteczny sobie i ludziom“ — i ten „Oyciec“ narodowej sceny, jak zwać go współcześni, był użyteczny nie tylko za życia, ale ów pożytek z jego wielkiej, tytanicznej pracy koło dobra sceny trwać będzie do tej chwili, dokąd trwać będzie mowa polska, scena polska, sztuka dramatyczna polska.

Jako autor, Bogusławski geniuszem nie był, lecz miał w swych piersiach tyle zapału i miłości dla tego, co swoje, tyle ofiar z życia i sił swoich położył dla kraju, że najsluszniej pierwsze miejsce po Fredrze jemu się należy... Z nadludzkim wyteżeniem walczył z potopem cudzoziemszczyzny w chwilach najstraszniejszych dla naszego kraju, aby ocalić gasnący płomień wolnej polskiej mowy. Dość przeczytać jego pamiętniki, ażeby zrozumieć cześć, jaka winna otaczać jego nazwisko. I w tych *Spazmach*, jakkolwiek Bogusławski mimo woli będąc przerabiaczem tytułów sztuk francuskich, pozbyć się wpływów Moliера nie jest w stanie, to przecież czujemy tyle prawdziwego, gorącego

uczucia dla podniesienia gnijącej już moralności kraju, że jakaś rzewność przejmuję i z czcią słuchać dzieła tego każe.

Mało publiczności zebrało się wczoraj w teatrze. Dlaczego? Łatwa zagadka do rozwiązania. Bali się nudzić. Lecz pomylili się. Bawiono się dobrze, śmiano się szczerze i serdecznie, a lekka melancholia, jaka mimo woli przejmuję każdego z nas na widok dzieł powstałych w bolesnych i strasznych dla nas chwilach, daje pewien czar, w którym czujemy się dobrze i radzi jesteśmy pozostać pod jego urokiem jak najdłużej.

Pisać o wartości *Spazmów* nie można. Bogusławski nie jest Zabłockim i sam o sobie mówi: Jestem literat z m u s u. *Spazmy* trzeba wysłuchać i wrażenia odniesione ukryć w głębi duszy, nie rozdrabniając ich w słowach, bo wrażenia tego opisać się nie da. Jak opowiedzieć uczucie, z jakim wychodzimy z muzeum pełnego pamiątek? Przeszłość ma urok nieprzeparty. Smutek minionych chwil idzie za nami, choć przed chwilą śmiech nerwy nam łaskotał.

Grano *Spazmy* koncertowo.

I to nie jest banalne, czcze słowo. Widzieliśmy z przyjemnością cały dawny *ensemble* lwowski zgrany ze sobą, zgodny, wyrobiony według jednej szkoły. I dlatego była tak wielka harmonia dziś na scenie lwowskiej. Byli na niej sami artyści — żadne wyrabiające się siły(!) nie psuły wrażenia. Nawet świeżo angażowany p. Klimontowicz bardzo dobrze się sprawował w swej drobnej rolce i zupełnie wpadł w ton ogólny. Co najważniejsza artyści grali... „stylowo“.

Ażebym zaś nie ściągnęła na siebie zarzutu, iż wojuje nic nie znaczącymi frazesami, pragnę choć w kilku słowach wykazać, na czym zasadzają się ważniejsze w grze aktorskiej style. I tak — idąc od tragedii klasycznej francuskiej, pierwsza jej maniera jest nieruchome stanie w miejscu, deklamacja monotonna — po prostu r e c y t o w a n i e. Dopiero panna Clairon wnosi na scenę jakieś uczucie — ożywia grę zapalem (bardzo sztucznym), ale daje to, co my obecnie nazywamy p a t o s e m, a na owe czasy było i miało innowację. Pojawiają się śmielsze gesta — zmieniają się sytuacje i choć zawsze są to drewniane lalki, jednak te

lalki mają pozory życia. Dalej przychodzi okres pewnej maniery i zwracania wielkiej uwagi na publiczność, usiłując ją podbić i zniewolić.

I teraz wkroczymy już na nasze sceny, bo od tej chwili liczyć można dopiero powstanie rzeczywistej sztuki w Polsce. A więc komedii Zabłockiego, Niemcewicza, Bogusławskiego. Jest to gra przed samą rampą — frontem do publiczności, gra pełna uszanowania dla publiki, dowcipu i elegancji. Wszystkie „czucia“ są skierowane do sali i artyści nie zwracają na siebie uwagi, a „poruszenia ciała zastosowują do uczuć, które wyrażają“. Następuje styl Fredry. To jest gra także przed rampą, ale już mniej dla publiczności. Sentyment bierze tu górę w scenach uczuciowych, ale sentyment z 30 roku, tkliwy — jakkolwiek Fredro był oryginalny i nie szedł za prądem ówczesnym. Lecz ludzie mieli inne maniery, inne pozy, inne intonacje głosu — inaczey kostiumy nosili.

Kobiety chodziły jak na kołeczkach, siedziały prosto na twardych kanapkach — mężczyźni robili efekta torsu i nóg. Aktorzy zachować się tak samo na scenie musieli. Role bowiem były cokolwiek szarżowane, ale już artyści grali ze sobą, pomimo że pewne liczenie się z publicznością wchodziło jeszcze w rachubę. Potem mamy styl Korzeniowskiego. Tu romantyzm bierze górę. W dramacie polot, szerokie gesta, artyści grają tak, jakby śpiewali operę. Komedia za to ma już pewną prostotę. Następuje styl komedii francuskich Sardou itd. i tu główną cechą jest porozumienie się z publicznością. Owe „na stronie“, którego artyści obecnie wyrazić nie mogą, gra główną rolę. Aktor, grający ciągle przez rampę, pomimo pozornej swobody zwraca się do publiczności i niejako bierze ją na świadka i na sędziego rozgrywającej się akcji.

Nie jest to jednak grzeczne oddawanie hołdu aktorów, grających *Fircyka* lub *Spazmy* — lecz przyjacielski stosunek pomiędzy aktorem a widzem. Aż wreszcie nadchodzi nowa szkoła, owa *moderne* czwarta ściana. Tam, gdzie jest publiczność, jest... czwarta ściana. Nie ma publiczności. Aktorzy są sami i nie mają nic z publicznością wspólnego. Sarcey umarł i pogodzić się z tą myślą nie chciał. Pogodzili się jednak wszyscy. Oto jest krótki pogląd

na to, co są style w grze scenicznej. Zaledwie w kilku słowach mogłam streścić to, na czym polegają, ale chciałam wykazać, że wiem, o co mi chodzi i słów na wiatr nie rzucam. Od kierowników i artystów zależy, ażeby znaleźli odpowiednie środki techniczne i stosowali je do epoki, w której sztuka napisana była.

Inaczej powstaje rozdźwięk pomiędzy słowami, mówionymi na scenie, a tym, co widzimy. Nie wystarcza dla stylowego wystawienia sztuki dać meble, sztychy i piec taki, jaki wówczas lepiono. Ruchy, mowa, pozy, noszenie kostiumu i sposób grania, odpowiadający sposobowi wyrażenia przez autora swych myśli, musi być tak ściśle spojony i zharmonizowany, ażeby widz odebrał pełne wrażenie i żeby nic nie raziło jego zmysłu krytycznego. Szkoła lwowska bardzo się zbliża do Fredrowskiego stylu, więc mało odbiega od epoki Bogusławskiego. Z prawdziwą przyjemnością należy mi więc wymienić tu artystów, którzy tak świetnie odegrali swe role. W pierwszym rzędzie postawić muszę panią Stachowicz, która jest doskonałą artystką w rolach z podkładem charakterystycznym.

Dała nam więc bardzo drobiazgowo opracowaną Teresę — podłożyła pod nią tło udanej hysterii i bawiła szczerze tak wyborną mimiką, jak pewnym wdziękiem wykonania. Panna Jankowska w rolach zmanierowanych jest zawsze bardzo dobrą. Ma wygląd figurynki saskiej, rusza się żwawo i kostium nosi z wielką elegancją. Już w Justysi złożyła dowody, że tylko w tym kierunku zdolności swe rozwijać powinna. Role wiejskich dziewcząt są stanowczo nie dla niej. Pani Rybicka miała pole zastosować swą trochę jaskrawą technikę sceniczną do stylu roli i dlatego Dorotka udała się jej zupełnie. Szarmantski dostał się panu Woleńskiemu i z przyjemnością najwyższą patrzyliśmy na tego artystę, który z młodzieńczą werwą i ogromnym zasobem swej techniki i wiedzy scenicznej igrał z trudnościami tej roli.

Że p. Hierowski nosi pięknie kostium i jest artystą tak jak i p. Chmieliński, wyborny w epizodzie doktora, nie mamy potrzeby nawet wspominać. Panu Jaworskiemu osobną należy uczynić wzmiankę za jego ciągłą i miłą grę, jako też p. Kliszewskiemu, który bardzo zręcznie i z wielką swobodą monologował przed rampą. Co zaś do p. Feldmana, ten nieoceniony a myślący aktor, powitany brawem,

wniósł żywioł komiczny szczery i najzupełniej odpowiadający wymaganiom tej sztuki. A łatwo mógł p. Feldman popaść w szarżę, uniknął jej i zatrzymał się przed pokusą, jak prawdziwy artysta.

Wystawa była staranna, ale dlaczego dekoracje tak nie dbale pozawieszano? Drzwi wypadają z zawias — ściany powiewają jak płachty. Przy tym prosimy o usunięcie potwornych portretów „przodków“, które psują jasność całego pokoju i wyprowadzają oko z równowagi. Kostiumy za to były artystycznie dobrane, fryzury jak pozdejmowane ze sztychów i meble odpowiednie. Tylko — w saloniku hrabiny było pusto i jakby niezamieszkanie. Trochę książek, kwiat w wazoniku kryształowym — sztych na ścianie — szal przez poręcz rzucony — efekt jest bardzo łatwy do wywołania i pewne życie na scenę wnosi.

8 października 1900

DOŻYWOCIE — komedia w trzech aktach FREDRY

Z całej serii dzieł Fredry można ułożyć gamę malarskich wrażeń. Są tam delikatne akwarele, pastele, szkice i jednokolorowe sztychy. *Śluby* to najpiękniejsza z akwarel, *Zemsta* — pastel wykończony subtelnie; jednokolorowy, ciemny sztych — to *Dożywocie*.

Nie wiem, jakie inni widzowie wrażenia odnoszą, ale ja śmiać się na *Dożywociu* nie mogę. Doznaję wręcz przeciwnego wrażenia. Te hulanki, te gonitwy za groszem, ten szlachcic frazesowicz frymarczący swą córką, ta banda lichwiarzy igrająca z życiem ludzkim, z pistoletami, z receptami lekarzy, to dla mnie cała menażeria ludzka. Patrząc na nią spoza kraty i widzę te okazy ludzkiej złości i głupoty w oświeceniu, przez jakie talent Fredry nam je okazuje. Jest to jakaś gonitwa za nędzną garścią pieniędzy, a Birbancki, romantyczny dekadent, blady od rozpusty i pijaństwa, wydaje mi się nędznym oszustem ze swą miłością do Rózi.

I nawet ten ładny, choć blady kwiatek, ta biedna dziewczynka w białej sukience nie rozjaśnia tej jaskini zwierzęcych typów swoim szczebiotem. Jest to według mnie o wiele głębsza satyra, niż na pozór się wydaje. Łatka nie jest jedynie śmiesznym typem Harpagona. To jedna połowa ludzkości, korzystająca z błędów i rozpusty drugiej. I ciemny jest ten obraz, smętna ta komedia, mimo błazeństw Lagenów, mimo Laporella, Figara, Scapina, Filipka, mimo wypchanych min Twardosza. W menażerii tej jest szakał-Latka, kondor-Twardosz, paw-Birbancki, gęsiór-Orgon, gawrony-Lageny, dzierlatka-Rózia, i czubaty dudek-Filip. Wszystko to puścił w ruch geniusz Fredry, w ruch wprowadzie niewielki, ale należy się cofnąć wstecz o lat kilkadziesiąt i zrozumieć, jaką techniką rozporządzać mógł ów pisarz. I to, co dał, jeszcze zdumiewa i w podziw wprowadza.

dza. A ten wiersz gładki, który się snuje jak wstążka jedwabna o miłym szeleście! Artyści igrają z tym wierszem jak z rakietami — dowcipy przetykają wstążkę wiersza złotymi punktami.

Słucha się tej mowy — słucha, i żal, gdy już zasłona zapada. Z innych komedii Fredry wychodzi się z teatru w rozmarzeniu, jakby się słyszało stary zegar, który, po-
ciągnięty za sznurek, wydzwonił menueta. Z *Dożywocia* widz — a przynajmniej ja, wychodzę zgnębiona, bo czuję, że to chciwość, to walka o grosz, to sprzedaż życia ludzkiego. Ten trup Birbanckiego, nad którym trzęsie się szakał-Łatka — to jest dokoła mnie wieczne nie zmienione i trwać będzie niestety, dokąd istnieć będą ludzie ulepieni z błota i... bożego tchnienia...

Role artystów w *Dożywociu* są tak zwane role popisowe. Właściwie jest tych ról dwie tylko: Birbancki i Łatka. Birbancki nie jest sympatycznym birbantem, serca widzów nie ciągną, nie zjednują jego figle.

Jest to zimny rozpustnik i jego poetyczne uniesienia mają cechy błazeństwa. Niemniej jednak dla artysty wdzięczne to pole do popisu. Nieporównany w tej roli był Śliwicki, który pozował się, jak ze starych sztychów, mówił jak bohater-paw, a był *prince sans vive* w całym słowa tego znaczeniu. Wczoraj rolę tę grał p. Stanisławski. Po roli poety nie chciałam powiedzieć tego, co o tym młodym artyście myślę. Dziś muszę. P. Stanisławski ani postawą, ani twarzą, ani dykcją, ani techniką sceniczną nie może być stosowanym do ról tego rodzaju. Pan Stanisławski jest wesołym, młodym chłopcem o drobnej postawie, nie mającej nic z romantyzmem wspólnego. Pozwólcie mu śmiać się poruszać się swobodnie, zagrać jakiegoś molierowskiego lokaja, a będzie sympatycznym. Ot, rola Filipka była w sam raz dla p. Stanisławskiego. Natomiast dano ją p. Nowackiemu, który silił się w niej na komizm bezskutecznie. P. Nowacki jest artystą *par excellence* lirycznym. Jego kreacja niepoślednia w *Wielkich figurach* do tej chwili mi stoi żywo przed oczami. Z Nowackiego może być bardzo myślący i piękny *moderne* artysta. Tylko nie Filipek.

Przechodzę teraz do pana Solskiego i czynię to z całą

przyjemnością. Tak postawić rolę — tak ją pochwycić, jak to mówią, za bary i utrzymać ją w tym tonie przez całą sztukę, na to potrzeba opanować tak swoją technikę aktorską, rozmierzyć głos i siłę, jak to potrafi tylko wielki artysta. Solski jest wielkim artystą i to czuć w każdym jego ruchu, w każdej intonacji głosu. Z Łatki-Solskiego galeria chwilami się śmieje, lecz widz inteligentniejszy wnika w głąb tej gry i widzi w niej niemal tragizm człowieka, który wszystko gotów stawiać na kartę dla osiągnięcia zysku. I ten podkład prawie tragiczny jest tak u Solskiego subtelny, przysłonięty w roli Łatki komizmem, że ledwo chwilami dostrzec się daje. Jest jednak — i dlatego Solski tak wielkie w tej roli czyni na nas wrażenie. W niejednej jeszcze roli zobaczymy Solskiego, lecz ról tak pełnych, tak misternie, a silnie zbudowanych miewa każdy artysta po kilka tylko w swoim repertuarzu.

Dwóch braci Lagenów grali Roman i Chmieliński. Szczerzy, jasny komizm Romana nadzwyczaj dyskretnie i sympatycznie zaznaczył się w *Dożywociu*. Panu Chmielińskiemu kazano być komicznym, podczas gdy Chmieliński jest całą duszą dramatycznym artystą. To samo i Feldman w suchym doktorze nie był w swoim żywiole. Pan Węgrzyn deklamował fałszywe tyrady Orgona bez przekonania, bo czuł fałszywą sytuację tego dwulicowego szlachcica. Rolą Twardosza niezrównany Dębicki podbił sobie na powrót serca publiczności. Jego gra wnosi na scenę jakąś dziwną atmosferę czci dla sztuki i gdy Dębicki jest przed nami, teatr szlachetnieje i coś promiennego płynie ze sceny. Zostawiłam na sam ostatek pannę Mrozowską. Sprawiała mi ona miłą niespodziankę. Uspokoiwszy się, w rolce Zuzi wykazała nadzwyczaj wiele uzdolnienia i sprytu. Wniknęła w rolę — była miłą, wiejską dziewczynką, zmieniała intonację, pauzowała i grała z taktem. Głosik, choć chwilami był słaby, jednak ma nadzwyczaj przyjemny dźwięk, szczególnie w tonach średnich.

Tyle co do gry artystów. Ensemblu znów nie było! — jakkolwiek sztuka była opanowana pamięcią wzorowo. Lecz tam, gdzie się wyrabiają dopiero aktorzy obok artystów, muszą być dysonanse. Zanim przejdę do tej kwestii, jak usunąć podobne braki, niech mi wolno będzie wyrazić znów swe zdziwienie na widok tak fatalnie i niedbale

pospajanych dekoracji. Wszakże, w głębi widać było szpary na dziesięć centymetrów przynajmniej. Z lewej strony drzwi nie dostawały do ziemi przynajmniej na dwanaście centymetrów i widać było nogi artystów, stojących na ziemi. Drzwi zamykają się... na świderki. Widać listwy drewniane, a dekoracje niestaranie rozciągnięte, na ramach marszczą się i fałdują.

W czasie antraktów — (orkiestra naturalnie grać nie raczy) słyhać, jak młotami przybijają dopiero firanki lub zbijają dekoracje. Skąd pochodzi to wszystko? — Dlaczego taki w dekoracjach nieład?

A teraz mała prośba do dyrekcji.

Oto — na moim biurku leży już trzeci list od uczącej się młodzieży. Ten już podpisany przez kilkanaście nazwisk. Ci młodzi, którzy tak bardzo kochają teatr, proszą o zniżkę biletów. Jest to prośba bardzo zasługująca na uwzględnienie. Z jaskółki bowiem lecą najgorętsze okrzyki zapалу i tam gnieździ się prawdziwe do sztuki zamiłowanie. Pan Pawlikowski ma zamiar rozwinąć w publiczności lwowskiej kult piękna. Dobry to i godny uznania zamiar. Lecz ten kult piękna należy zacząć rozwijać u młodzieży, a nawet rozwijać w niej głównie. Do tego celu powinny służyć popołudnia sobotnie i cały odrębny repertuar powinien być wybrany i niezmiernie starannie obmyślany. Personal jest tak liczny, że wystarczy na wszystko.

Osobny reżyser powinien objąć ster nad tymi przedstawieniami. Młodzi artyści będą mieli pole do wyrobienia się w takich spektaklach, tym bardziej że będą mieli audytorium pobłażliwe, gorąco i łatwo do zachęty skłonne. Ale repertuar musi być działający na wyobraźnię młodą. Szlachetną siłą i zapalem młodzież rwie się do romantyzmu zawsze i wszędzie. Ograne sztuki do znudzenia lub nadto subtelne nie przyniosą odpowiedniego pożytku. Zdrowe, jasne, piękne pozycje winny głównie przemawiać do tych dusz młodych, które z takim zapalem proszą o... „zniżkę biletów“.

Nie zniżka im się należy, ale cały jeden spektakl w tygodniu po jak najprzystępniejszych cenach, cały spektakl, który szlachetnie rozmarzyć, porwać i unieść powinien,

który rozwinie kult piękna, zarazem przypomni i uczucia narodowe, i rozgrzeje młode serca. Bo wykształcenie estetyczne, gdy dusza wyziębiona zamiera powoli i głuchnie na echa przeszłości i obowiązki przyszłości, jest lodowatą maską, skrzącą się w blasku księżyca, lecz mrozącą fatalnie za dotknięciem i czyniącą wystygłego trupa z młodej i ledwo w życie wchodzącej istoty.

Dnia 12 października

NOWA DEJANIRA — JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Wielkie było dla mnie wczoraj święto. Doczekać się nie mogłam wieczora. Teatr grał *Niepoprawnych*. Miałam ich widzieć w ramach, jak obrazy, miałam słyszeć kaskadę słów, które jak sznur brylantów płyną. Kocham wszystko, co Słowacki stworzył, kocham tęczę jego dzieła i królestwo jego ducha. Kochamy go wszyscy inaczej jak Mickiewicza — goręcej, niespokojniej, namiętniej. A że był nieszczęśliwym i nawet po śmierci śpi od nas tak daleko, tym jest sercom naszym droższy — i dlatego wielkie to święto, gdy z ram sceny ożyć mają jego postacie, wielki to wieczór, gdy brylanty jego słów sznurem nieprzerwanym przed nami zabłysną, czarowna to noc, gdy królestwo jego ducha się przed nami roztoczy.

Na cmentarzu paryskim, nad którym huczą tramwaje i eo niedziela porządne mieszcanki groby swoich bliskich miotkami z kurzu czyszczą — pomiędzy całym firmamentem szklanych wieńców, w których zachodzące słońce iskierki zapala — jest biedna kamienna mogiła. Mieszkałam długi czas ponad tym cmentarzem i księżycową nocą z okien moich widziałam całe białe morze grobów, krzyżów i kamiennych aniołów.

Biednej mogiły odszukać oczami nie mogłam, choć szukałam jej zawsze w księżycową noc, gdy tak ponad grobami zawieszona byłam. Ale miałam ją bliską — i to nie pod moimi stopy. Grób ten olbrzymiał, rósł i potężniał. Garść popiołów pod nim ukryta nie była martwą popiołu garścią. Ponad to morze grobów ten był największy, najpromienniejszy, najbardziej wspaniały. To było królestwo jego ducha, ten cały cmentarz, i on na nim żył, tęskniąc i zazdroszcząc... mogił popiołom.

Mogił — w których własna ziemia popioły otula, mogił, nad którymi nasze szumią brzozy, mogił, nad którymi polska mowa modli się i płacze.

— / — — — — — — — — — —

I dziś w teatralnej sali zdawało mi się, że znów widzę to białe morze grobów i że ta mogiła jest tak mnie bliską. Bo myśl poety zaklęta w słowach, jego dzieło było przecież częścią jego ducha i duch ten był wśród nas. Ciało w proch rozsypane, duch wieczyście między nami został. I choć dozwolono mu pozostać wieczystym tułaczem, choć nikt z narodu nie zatęsknił, aby mieć jego trumnę wśród nas — i w tym kraju, gdzie tyle grobów, i ten grób dołączyć, to przecież on po królewsku przebacza nam naszą winę i jest wiecznie wśród nas jeszcze promienniejszy, bardziej zjawiskowy i w nas wnikaający, niż w swej trumnie.

Na dzieło jego, odegrane wczoraj, patrzeć okiem krytyka niepodobna. Mierzyć je miarą zwyczajnej roboty, skalpelem badać i analizować, czy to lub to logicznie zrobione — nie sposób. Gdy widzimy na niebie tęczę i ta zgubi się nagle w chmurze, a potem znów wypłynie tryumfująca i harmonijna, czy możemy zastanawiać się, że w połowie chmura złamała nam tęczowe zjawisko? — Dlatego i *Niepoprawni*, którzy są jedynie tęczą złożoną z całego snopa objawów geniuszu, tylko przenikną nam duszę wielkim nieskałanym czarem, a spod krytyki się uchylą. Widzimy tylko olbrzymie dzieło natchnienia, poemat wyśpiewany, wysrebrzony i ubrylantowany taką mową, że chwilami zdaje się niepodobieństwem, aby to były te same słowa, które codziennie słyszymy. A myśl przewodnia tak jasna i zrozumiała. *Niepoprawni* to my wszyscy, cały naród polski. *Niepoprawni* Respektowie, którzy przeszli przez lody sybirskie, a mimo to nie w pracy szukają wybawienia, a brną dalej w głupocie, pysze, a nawet podłości. *Niepoprawny* Rzecznicki, ten typ parweniusza, *niepoprawny* Fantazy, to „monstrum dziwnie drogie“, dekadent fatalny, syn Zefira, jak się sam zowie, poeta-dyletant wyrzucający ze siebie życiowe perły natchnienia, które lecą w przestwór jak chmury motyli.

Słowa, słowa, słowa — frazesy puste — dźwięczne, szydercze ma na ustach ten człowiek. Do czynów niezdolny — *niepoprawny* w zimnej analizie, która go czyni zrozumiałym

dla nas — bo po upływie przeszło pół wieku całe legiony Fantazych szydzą, analizują i mówią znów słowa, słowa, słowa, jak ów Fantazy Słowackiego.

Niepoprawna w egzaltacji hrabina Idalia, egzaltowana, wieczna Polka z wulkanem w sercu, typ *grande amoureuse*, ta wieczna żebraczka miłości, zagłuszająca potokiem Sandowskich frazesów wieczny głód spragnionej miłości duszy. Jest ona nadludzko inteligentna, a tak dumna, że zda się nie chodzi po ziemi. I ona ma ironię, lecz jej ironia jest wzniosła, bolesna i szlachetna, a ironia Fantazego przy niej drobnieje i błednie. I słuchając tych obojga, którzy przechodzą tortury, właściwe duszom zanadto zbudzonym, widz powtarza słowa — Fantazego:

— Ach, jak szkodzą
Uczuciom myśli nadto rozwinięte! —

I patrząc na tę mekę, życzyć im przychodzi, aby choć na chwilę zamarła w nich inteligencja, zasnęła myśl i oni odpoczęli, bo ta tortura tych dusz zaczyna boleć i dręczyć duszę słuchacza, tak straszną, tak dziwnie przejmującą jest ona.

— Patrz jakich komików
Wydaje Polska — aż do grobu śmiesz!

mówi Fantazy w ostatniej życia godzinie. Oto wyrok i wskazówka, gdzie szukać niepoprawnych. Oni sami — ci dwoje, mimo swego bólu, mimo swej choroby ducha czują się śmieszni, a mimo to nie dążą do poprawy. Lecz jest jeszcze inne słowo — słowa Ruskina i te przytoczę: „Gdy cały świat staje się kłownem i tatuuje się własną krwią, a nie cynobrem, to... już przestaje być komicznym“. I gdyby Fantazy i Idalia spojrzeli na cały świat i zrozumieli, że to krew, a nie cynober, który rumieni kłownowską maskę ówczesnego Polaka, to ironia zastygłaby na ustach tego syna Zefira i córki Astarty.

Lecz oni byli — niepoprawni!

Grano ten poemat na lwowskiej nowej scenie, z tak wielkim poszanowaniem i nakładem starań, że wrażenia odniesione można było mieć całe, prawie nie rozerwane i nie porysowane, jak czyste brylanty. Dekoracyjna strona była

piękna, staranna, i akt drugi zwłaszcza robił wrażenie nieziemskiej krainy. Było tam tak błękitno naokoło p. Siennickiej, tak czaru pełno, że widz siedział wpatrzony, wsłuchany, rozmarzony. I za to dyrekcyi serdeczne słowa uznania się należą. Z wykonawców na pierwszym planie należy postawić p. Siennicką i p. Romana. Niezwykła mistyczna uroda p. Siennickiej, jej trochę efektowna dykcja posłużyły jej tu wybornie. P. Siennicka była chorobliwą, intelektualną sybarytką, ale zarazem i spragnioną serdeczniejszego uczucia kobietą. Nie była — komedianką — i sentymentalizm jej tak się zrośł z nią samą, że Idalia stawiała się zupełnie zrozumiałą, wyegzaltowaną, lecz na wskrós żyjącą istotą.

Pan Roman w roli Majora po prostu zaimponował prostotą wykonania swej bardzo trudnej roli. — Artysta ten zdumiewa mnie tą miarą, z jaką przeprowadza najbardziej rezykowne w swych rolach momenta. Czystą, piękną grą swoją wkrada się w serca widzów i to niesilenie się na zdobywanie efektów osiąga wręcz przeciwny skutek. Roman porywa po prostu i mówi do duszy widza.

Tego o panu Węgrzynie powiedzieć nie można. Jego hrabia Respekt nie udał mu się wcale. Pan Węgrzyn jest niezrównanym przedstawicielem ról chłopskich — lecz skomplikowane role nie leżą w jego zakresie. Za wiele tu jaskrawej gry tak zwanej *en dehors* — za mało artystycznego taktu i dyskrecji. O panu Tarasiewiczu mam podwójne zdanie. Do ostatniego aktu jego Fantazy pozostawił mnie zimną. Nawet deklamacji, nawet tej „pozy“, którą Fantazy delectuje się, pieści — i zachwyca, nie było. Natomiast w ostatnim akcie znalazło się to wszystko. Pan Tarasiewicz zaczął rzeźbić słowa, dzierżgać koronkę i urósł w oczach widzów.

Głos p. Tarasiewicza jest piękny, dykcja szlachetna, ale czasem zanadto przyspieszona. Ostatni akt dał mi do poznania, że mamy do czynienia z artystą niepoślednim, o wyjątkowej inteligencji, lecz potrzebującym się rozgrzać i widocznie nerwowym. Co do p. Bednarzewskiej, przede wszystkim zaznaczyć muszę, iż uważam ją za artystkę pożyteczną, uzdolnioną, pracowitą i to, co Francuzi nazywają *adroite* (zręczną). Ubrana zawsze stylowo, mająca rolę opracowaną i wystudiowaną drobiazgowo, trzyma się bardzo dyskretnie w ensemble, nie wysuwa się na front i rozumie

zadanie prawdziwej artystki. Ale w roli Dianny jej powierzchowność, choć sympatyczna i dziwnie łagodna, nie była odpowiednią. Za mało było dumy i wyniosłości. Za wiele bierności i grzecznej jakiejś rezygnacji.

Panna Michnowska zaś — także bardzo zdolna, w roli czternastoletniego dziewczątka wydała mi się za silną, za mało dziecinną, za mało „aniołkowatą“, jak Stella być powinna. To drobne dziewczątko — kociak łąszący się do wszystkich. Pomimo to panna Michnowska ma niewątpliwe zdolności, a że jest pracowita, będzie użyteczną. Tylko radzę dobierać kostiumów, bo barwa na scenie znaczy wszystko. Jan powierzony był panu Hierowskiemu. Rutynowany to i dzielny artysta. Nadał ponury koloryt rozkochanemu skazańcowi i był poetyczny i smutny, jak czarna, samotnie rzucona na wybrzeże skała.

Pozostaje mi pan Fiszer, którego cenię jako znakomitego artystę *moderne*, ale mam ochotę posprzeczać się z nim trochę za jego Rzecznickiego, i pani Cichocka zupełnie wyborna wykonawczyni hrabiny Respektowej.

Pani Cichocka przechwyciła ton roli, a jej rutyna i inteligencja dopomogły do odtworzenia znakomicie tej ryzykownej i trudnej postaci. Pan Bednarczyk wykazał ładny głos i zrozumienie w roli księdza Logi, panna Połęcka była poprawną, tylko za cicho mówiła.

Oto, co mogę powiedzieć o artystach. W każdym razie praca ich i dyrekcji była wielką i piękną. Wieczór wczorajszy to promienne wspomnienie, pełne najwznioślejszych wrażeń. Wywołał on z oddali ducha najpotężniejszego naszego poety, wywołał i dozwolił nam słyszeć, jak duch ten echem swych myśli, tchnieniem swej gorącej, miłością przepełnionej poezji zjawiał się wśród nas na skrzydłach swej pieśni, na wstędze swych słów, na melodii swych strof.

Tam, daleko na cmentarzu paryskim, jest biedna mogiła, pod którą są jego popioły, ale tu, w kraju, jest tysiące świątyń w sercach naszych, w których duch jego jest na złotym ołtarzu uwielbienia, hymny mu wieczną pieśń grają. I wczorajszego wieczoru otwarły się te świątynie serc naszych i żyliśmy wszyscy rosą jego pieśni, i mieliśmy chwilę bardzo promiennej i bardzo czystej rozkoszy.

MAŻ OD BIEDY — JÓZEFA BLIZIŃSKIEGO

Zimno było na dworze, zimno i ciemno. W pokoju paliło się w piecu, w takim zwykłym piecu na nóżkach, jakie w starych krakowskich kamienicach można spotkać. Na szybach mróz malował czarujące, srebrne kwiaty. Przez podwójne okna od Mariackiej wieży dolatywał jękliwy głos trąby. Na moim biurku leżał niewielki zwitek papieru. Czytałam go z mozołem, kreśliłam i nieśmiało dopisywałam inne słowa. Przy każdym przekreśleniu ogarniało mnie trwożliwe uczucie, jakbym robiła jakiś krok bardzo śmiały, bardzo zuchwały. Opodał — pod piecem, maleńki stolik. Na nim rozłożone karty. Oparty plecami o piec siedzi przy stoliku siwy, trochę zgarbiony mężczyzna i dziecięcymi już rękami układa na stoliku karty.

Kładzie pasjansa powoli, z uwagą, lecz co chwila jego siwe oczy spoglądają ku mnie trochę filuternie, trochę niespokojnie.

Wreszcie cichym głosem, jakby stłumionym, mówi:

— Nie uda się... nie uda!...

— Uda się! — odpowiadam i piszę, i kreślę dalej.

I znowu cisza, słyszę tylko, jak karty padają z cichutkim szmerem, jak skrzydełka cmy łopocą w tafle okienne.

Po chwili głos stłumiony, jakby z oddali, jakby trochę smutny, odzywa się znowu.

— Dlaczego pani dla sceny nie pisze?

Odkładam pióro i patrzę wprost w twarz starca, na twarz tak dobrą, tak serdeczną, tak kochaną, że samo wspomnienie już serce jak promień jesiennego słońca ogrzewa.

— Dlaczego nie piszę... — powtarzam zwolna — ha, gdybym miała tę pewność, że kiedyś choć w części będę tym, czym pan jesteś — pisałabym... może...

A starzec na to z prześlicznym gestem zdziwionego dziec-

ka, ze spojrzeniem zamglonych, a pełnych smutku ocz — zapytuje:

— A czymże to ja tak wielkim jestem, moja droga panienko!...

— — — — —

Czym jesteś wielki, niezapomniany cieniu? Czym jesteś ty, który tak niedawno jeszcze byłeś wśród nas i naszym, i dzieła swego słuchałeś z tak wielką, szczerą prostotą, jak patrzy chłop na złocący się kłosami zagon, nie pomnąc, że to on go zorał, zasiał i potem swoim zrosił. Tyś był wielkim psychologiem, wielkim malarzem dusz ludzkich, dusz polskich, i tak potężną była moc twego pióra, że do dziś dzieło twoje pozostało jednakowo świeże, wielkie, głębokie. Fredro i Bliziński — oto dwaj najwięksi wśród naszych scenicznych pisarzy. — Ilu już w was i obok was przeszło, pisało, tworzyło, a przecież powodzenie dzieł ich było przelotne, chwilowe. Dziś technika ich sztuk wydaje się nam zwietrzałą, forma brzydka, postacie wprowadzone na scenę nieszczerze. Fredro, Bliziński pozostali zawsze doskonali.

Blizińskiego lubią grać aktorzy, a to najlepiej świadczy, iż ciągną ich te wiecznie żyjące figury, a ciągną dlatego, że aktor czuje, iż to nie ulepiona zewnętrznie lalka, ale z całym szkieletem zbudowana postać. Bliziński bowiem pisał tak, jak pracują rzeźbiarze. Brał szkielet żelazny i na tym szkielecie silnym, potężnie skreślonym, narzucał glinę, a potem, gdy całe ciało z rąk jego wyszło — rozwieszał draperię szczegółów. I stąd nie ma w jego ludziach wewnętrznej pustki ani waty — aktor ma się na czym oprzeć, a widz nie rozumiejąc dokładnie dlaczego, czuje się spokojny i pewny, że mu widziany na scenie typ ani się złamie, ani się w puch rozleci. Ażeby tak pisać, należało być wielkim znawcą dusz ludzkich. Bliziński był nim bez wątpienia. Zwykle — gdy mowa o nim — słyszy się wyraz... intuicja: genialna intuicja! Nie, tu nie była intuicja.

Wieczory całe miałam szczęście spędzać z tym człowiekiem. Małomowny, jakby zamknięty w sobie, kładł wiecznego pasjansa i dlatego nie otwierał przede mną swej duszy. Powoli przecież — oswoił się, jak ptak przyzwyczajony do samotności, i wtedy poznałam, że był to bystry

analizator, że zmysł jego spostrzegawczy był niezmiernie subtelny i ostry, że te smutne, pełne melancholii oczy widziały bystro i że był to wzrok rysy, który badał człowieka w jego zewnętrznych i wewnętrznych błędach i zaletach. Bliziński nie rozpyływał się zbyt w różowych stronach charakterów ludzkich. Dopiero pod koniec życia zaczął pogodniej na świat patrzeć.

Jego *Rozbitki* są do tej chwili najwspanialszą tragedią ludzkiej podłości. Tak jak Respektowie w *Niepoprawnych*, tak i Czarnoskalscy ratują się frymarką ciała swej córki, aby sobie byt zapewnić. A więc — niepoprawni zawsze i ciągle. Dla mnie *Rozbitki* pozostaną kapitalnym dziełem Blizińskiego, choć mówi się zawsze — twórca *Damazego*. Szlachta z rąk Blizińskiego wychodziła odarta niemal ze wszystkich złudzeń i czy to typ zwierzęcy marcowego kawalera, noszącego w sobie cały dramat przewagi zmysłów, czy to rodzina Czarnoskalskich pełna potwornego egoizmu, czy Żegocina — czy inna, to są całe głębie, całe analizy żyjące smutnej degradacji, których zrównoważyć nie może ani szczerzy Damazy, ani serdeczny Szymalski, ani ten rozpaczliwy i tragiczny w swym błazeństwie Strasz.

Dlatego sztuki Blizińskiego wywierają ciągle głębokie wrażenie na publiczność, iż nacisk cały autor nie kładł ani na fabułę, ani na efekta sceniczne, lecz cały swój talent, całą siłę twórczą wkładał w odtworzenie doskonałe figur, mając tę pewność, że tło i akcja same się przez subtelność tych figur dokoła nich wytworzą. I nie mylił się. Widz spokojnie, powoli czuje, jak w umyśle jego zarysowuje się coraz jaśniej obraz środowiska, w którym poruszają się figury, będące na scenie, i pracą tą umysłową zajęty, przywiązuje się silnie do tego, co się przed jego oczami rozwija. To nienarzucanie się autora, ta jego dyskrecja, to niejako pozostawienie widzowi pewnej współroboty w sztuce, było już tajemnicą Blizińskiego. Nikt nie umiał i nie potrafił tak przywiązać do swych postaci i sztuk publiczności i artystów.

Dlatego i dziś *Mąż od biedy* — potrafił znów obudzić w nas niezwykle wrażenie przywiązania, jakie mamy do tego biednego Szymalskiego, dwojga dziedziców, do tej dziewczki folwarcznej ledwo naszkicowanej, a tak prawdziwej, do tej Szymalskiej, głupiej folwarcznej gęsi — tej

madame Bovary polskiej. Co nas obchodzi błahość akcji, kiedy przez godzinę całą widz żył razem z artystami, a artyści żyli z postaciami, które Bliziński wyrzeźbił. I to wspólne, choć chwilowe życie było tak silne, tak gorące, że myśl mimo woli zwraca się ku temu starcu cichemu i spokojnemu, który po ulicach Krakowa snuł się w początkach schyłku tego wieku i pytał się z prostotą nieźrównaną a tak bardzo szczerą.

— Czymże ja tak wielkim jestem, moja paniusiu!

Kartki, które w ten pamiętny dla mnie wieczór kreśliłam, to był egzemplarz *Dzikiej różyczki*. Założyłam się bowiem z Blizińskim, że ją wydrukuję w Warszawie. I wydrukowałam, obszedłszy cenzurę. Ten drobny kwiat to już było niemal ostatnie dzieło Blizińskiego. Oczy jego powoli gasły, traciły bystrość, dusza cofała się w przeszłość i tam sięgała po wspomnienia. Nad grobem zwykle ludzie oglądają się poza siebie. Bliziński spojrzał i cofnął się w przeszłość ruin, mogił, kajdan i krwawych dni. Z mogił tych zerwał jedną różę, jeden kwiat i ten drżącą dłonią rzucił, jak ostatnią po sobie pamiątkę. Śmierć zamknęła mu oczy i ubezwładniła dłoń.

Lecz on żyje i żyć będzie, bo on stwarzał nie puste bańki, lecz dusze ludzkie, i stwarzając oddawał część swojej duszy, która musiała być bardzo wielką, bardzo gorącą i bardzo silną, jeżeli umie „przywiązać nas“ po śmierci, nie tylko do dzieła jego twórcy.

Artyści odczuli to samo i pokochali swe kreacje. Czyż inaczej mógłby Roman grać tak, jak grał wczoraj wieczorem? Ten Szymalski-Roman żył, cierpiał, płakał naprawdę, a z nim smuciliśmy się wszyscy.

Roman był bohaterem tego wieczoru i słowa pochwały to próżna praca. Roman sam musiał znaleźć w sobie, w swej duszy, zupełne zadowolenie, a brawa, którymi go obdarzono, to marny i biedny szelest wobec tych minut, jakie on na scenie grając przeżył. Pani Węgrzynowa jest wyjątkową aktorką i dla niej muszę osobną poświęcić wzmiankę. Jej kreacje w *Tamtym*, w *Bartlu Turaserze*, pełne dramatycznej prostoty, wyrastają ponad zwykłą miarę przeciętnego talentu. Wczoraj w Szymalskiej pani Węgrzynowa nie miała pola do wykazania tych stron *modernes*, które grę jej ce-

chują. Zrobiła wszystko, co do niej należało, i od ubrania zacząwszy, była ową „Bovary“ folwarczną.

Pani Gostyńska i Solski mieli bardzo trudne zadanie do spełnienia. Wykonali je sumiennie i artystycznie. Drobniejsze role grane były starannie. Wystawa była zupełnie odpowiednia i drobiazgowa. Tylko te wieczne mankamenta dekoracyjne, te szpary, te listwy. Przecież nic nie powinno wyprowadzać widza z nastroju, a tu ciągle się to samo w oczy rzuca. Wreszcie — znudzi się powtarzać ciągle jedno i to samo!

DLA SZCZĘŚCIA — PRZYBYSZEWSKIEGO

Jest w Paryżu artysta rysownik, nazwiskiem Odilon Redon. Zadaniem po prostu jego życia jest tworzyć dziwaczne potwory, którymi chce przerażać ludzi. Kiedyś urządził wystawę swych prac — lecz one pozostawiły mnie zupełnie zimną. Wszystkie wysiłki imaginacji, ażeby mnie przerazić, nie sprawiały na mnie wrażenia. Te półhieny, półkobiety, te węże o trzech głowach, lampy o stu ramionach, oczy, z których wyrastały ręce szkieletu. Kwiaty o torsach małych były tak robione, że ów strach nie był strachem. On był — niczym. Już miałam opuścić wystawę rozczarowana, gdy w kącie zobaczyłam rysunek, który podziałał na mnie w dziwny sposób. Była to głowa ludzka, głowa i szyja. Na szyi uczepiony wisiał jakiś płaz — jakiś straszny, potworny płaz, wessany w skórę i zabarwiający się krwią ssaną z owej szyi. I wyraz twarzy tego człowieka tak dręczonego przez owo zwierzę był tak straszny, takie wielkie łzy spływały z oczu, usta tak były rozwarłe w bolesnym krzyku, iż w jednej chwili poczułam mróz tragicznego lęku przed tym zwierzęciem tak nieubłagany, tak zjadliwym. Jak się zwie to zwierzę, nie wiem, nie pamiętam. Ale uczucie nerwowego bólu przenika mnie całą, gdy wspomnę tę krwawą, galaretowatą, płaską masę, wczepioną w szyję białej ludzkiej głowy.

Tego samego uczucia doznaję, czytając dzieło Przybyszewskiego. I tu widzę białe widmo człowieka, na które spadł potwór straszny, tajemniczy, krwi pragnący. Tylko nie tej purpurowej posoki, która płynie w naszych żyłach, lecz tej krwi duszy ludzkiej. I potwór ssie, wkręca się, wpija, a białe widmo ludzkie na próżno ucieka przez las życiowy druzgocąc krzaki miłosnych róż i silne konary społecznych obowiązków. Cały wieczór dzisiejszy — całą nocę poprzednie, spędzone na czytaniu dzieł Przybyszewskiego, nie mogłam się opędzić temu bolowi nerwów, temu uczuciu,

że i poza mną jest już potwór, czyhający na duszę moją, że lada chwila rzuci się na mnie i dręczyć, torturować mnie będzie, tak jak torturuje Mlickiego, Falka.

Bo w Przybyszewskim nie ma dla mnie ani owej „nagiej duszy“, która jest przedmiotem harców dla jego krytyków, ani Übermenschostwa, ani satanizmu zdawkowych anarchistów, nie — dla mnie jest jedna, straszna, krwawa potwora, której fosforyczne purpurowe oczy oświetlają całe dzieło tego niezwykłego człowieka.

Duch twórczy Przybyszewskiego, duch biały, wysoce poetyczny, wije się w rozpaczliwym, bezsilnym posiadaniu tajemniczego potwora, który mu karze krzyczeć, krzyczeć tak strasznie, jak krzyczą czasem wariaci poza kratą swych cel, jak krzyczą więźniowie, gdy całe miesiące w ciemnicy leżąc, powstaną nagle i rzucają się do ścian, z których płynie zimna wilgoć, i do drzwi zapartych szerokimi sztabami żelaza. Oni tak krzyczą, jak duch Przybyszewskiego, i to jest najtragiczniejsza nuta, najpotężniejszy ton jego dzieł, coś, co czytelnikowi szarpie nie tylko mózg i nerwy, ale przede wszystkim duszę napaja taką męką, że zbierać siły potrzeba, ażeby nie zacząć tak krzyczeć ze strachu przed tą zmorą, tą strzygą, która z każdej karty dzieł Przybyszewskiego wyziera.

A tą strzygą, tą zmorą, tym krwawym upiorem, spadającym na biały kark widma-człowieka, to... sumienie.

— — — — —

Gdy mowa o dziełach Przybyszewskiego, mówi się zaraz o rozpasaniu, erotyzmie, satanizmie, seksualizmie, symbolizmie, patologii, o Baudelaire, Nietzsche, Huysmansie i Bóg wie jeszcze o czym.

Słowa! słowa! słowa! zupełnie zbyteczne, gdyż w namietności Przybyszewskiego są tylko słowa, w jego satanizmie brak szatana, w jego symbolizmie są tylko alegorie i przeważnie we wszystkim, co on pisze, są... słowa. W jednych *Wigiliach* jest cudowne, wspaniałe, bezbrzeżne uczucie. Ten człowiek po odejściu kochanki rzeczywiście tak cierpi, że każde jego słowo to łza, i czytając, łzy te spadają niemal nam na serce i bolą. Reszta, to nawet nie Catulle Mendès, to raczej Sar Peladan, Rachilde i inne, od dziesięciu lat grzebiące się w rozgadanej jak kumoszka pa-

pierowej namiętności. Bo Zohar Mendès a *De profundis* to jeden temat. Lecz Mendès jest Benvenutem Cellinim w porównaniu z Przybyszewskim. Jest jednak w Przybyszewskim ta potężna nuta strachu, trwogi przed niewidzialnym a istniejącym potworem, a do wyrażania tej trwogi Przybyszewski umie znaleźć takie słowa, że zapomnieć nam każą o dziecinnych prawie paradoksach, jakimi *Homo sapiens* nas karmi.

Tęsknota i trwoga przed sumieniem oto dwie struny, na których Przybyszewski gra mistrzowską ręką, i wtedy podziwiać należy, jak on potrafi głęboko sięgnąć w ludzką duszę, targnąć nami, zawiesić nam oddech, napełnić taką trwogą, że chwilę jesteśmy bliscy obłędu — a potem kazać wic się wspomnieniem jakiegoś występku, jakiejś myśli, która pchnęła drugiego człowieka w nieszczęście, czasem na dno grobu.

W odegranej wczoraj sztuce *Dla szczęścia* główna nuta, główne słowo jest owo... sumienie. O nie rozchodzi się głównie, gdyż banalny romans Mlickiego z jeszcze banalniejszą Dalilą — i porzucenie przez niego Heleny dla tejże Dalili jest dla mnie tylko szeregiem akcesoryj, potrzebnych do przeprowadzenia głównej myśli o tajemniczej, strasznej potędze. Przed tym sumieniem broni się Mlicki, bojąc się pozostawić samą Helenę na pastwę rozpacz i nędzy. On, ze zwykłą w takich razach u mężczyzn troskliwością (!), mówi opuszczanej kobiecie — „zapewnię ci byt“ — a potem „uspokój się, bądź rozsądna, będę czuwał nad tobą!“

Gdy on to mówi — poza sobą czuje... sumienie. Jest ono, jest tam, jest nieubłagane i straszne. Potem sumienie to zbliża się tryumfalne i jak potwór ów, krew ssący, staje u progu. Oni drzwi zamknęli, lecz sumienie razem z trupem opuszczonej wpadnie i stanie u wezglowia ich łoża. Niemowy to pomysł. *Teresa Raquin* Zoli także ma takiego trupa pomiędzy sobą i mężem. Z naszych pisarzy Ronikier mistrzowsko wyzyskał tę moralną katuszę w swych *Nieszczęśliwych*. Lecz Przybyszewski porwał nas niejako za ręce i kalecząc je do krwi, każe nam być świadkami jednej z najwspanialszych scen, jakie posiada literatura drama-

tyczna. To sam koniec sztuki, ta chwila, gdy ma zapaść zasłona. Znam tylko jedną sztukę, która daje zupełnie identyczne wrażenie *Image Beaubourga*. Tylko tam psuje się efekt sceną morderstwa, u Przybyszewskiego kurtyna zapada na tym wrażeniu potężnym, które unosimy ze sobą i które nas dławi, męczy i odetchnąć nie daje. Stanowczo sztuka Przybyszewskiego nie jest „zabawną“.

Jest ona raczej przez całe trzy akty męcząca, w ostatniej chwili ów jeden moment podnosi ją na wyżynę niedoścignionej siły i potęgi. Narzucać swego zdania autorowi nie można, ale jakież żal ogarnia myśląc, że to wrażenie mogłoby przyjść nie po dwóch godzinach niemiłego zdziwienia, lecz po całym dramacie, któren by i serce, i duszę ludzką, i nawet mózg na uwięzi trzymał u stóp autora w niewolniczym natężeniu. Bo ten Mlicki — ta Olga, ten Zdżarski, zwłaszcza mówiąc dużo i ciągle, nie mówią nic lub same komunały, pomimo że chcą pozować na niezwykłych ludzi. Dlatego finał sztuki sprawia wrażenie olśniewającej błyskawicy, w ostatniej chwili, w rzeczywistym natchnieniu nakreślonej purpurowej linii na szarym, bezbarwnym i niemal... filisterskim tle obrazu.

Sztuka Przybyszewskiego, choćby dla tego jednego momentu, winna być przedstawiona na każdej o artystycznych aspiracjach scenie. Lecz do wysłuchania tej sztuki publiczność powinna być przygotowana serią całą innych, które stopniowo kształciłyby umysł publiczności w tym kierunku. W ten sposób publiczność jest niejako zaskoczona i zdziwiona. Przy tym podawanie takiej sztuki bez jakiegoś kontrastu szkodzi sztuce samej. Antoine, najgenialniejszy dyrektor z żyjących obecnie kierowników teatru, dawał także podobne „ponure“ sztuki, ale zawsze po nich bezpośrednio następowała jakaś bardzo wesoła, czasem dziwnie wesoła aktówka.

Publiczność wtedy nie miała powodu obrażać się, że jej kazano się smucić cały wieczór. Bo dla wszystkich jest teatr otwarty, a kto nie chce się pośmiać i odpocząć po silnych a ciężkich wrażeniach, może wyjść z teatru po skończeniu nastrojowej sztuki.

I grano *Boubouroche'a* albo podobny żart sceniczny, mający prawdziwą często wartość pod pozorami pustoty. Tym łatwiej było to uskutecznić, że sztuka Przybyszewskiego

jest krótka, zaledwie trzy małe akta. W tych trzech aktach bierze udział tylko cztery osoby — cztery światy. — Jeden pan Solski odpowiedział swemu zadaniu, jeden, gdyż jakkolwiek najcięższa rola przypadła mu w udziale, bo rola „mściciela“, to włożył w nią tyle swego, że te pauzy, te niedomówienia, ten brak gestów, a gra twarzą i głosem była najwięcej zajmującą z całej postaci Zdżarskiego. Nie Zdżarski zajmował lecz... Solski. Na jedno się tylko zgodzić nie mogę, to jest na ilustrowanie gestami opowiadania o samotności w drugim akcie. Uwaga widza, rozerwana na pantomimę, rozstrzela się i rozrywa naprężenie nerwowe, które powinno wywołać efekt. Zresztą to jest kwestia osobistego zapatrywania się.

Pani Bednarzewska opracowała rolę Heleny — opracowała ją sumiennie i gruntownie. Nie zapomniała, że Helena to córka bogatych rodziców, rasowa i dystyngowana. W ubogiej sukience i otoczeniu — była wykwinłym kwiatem cieplarnianym więdącym w fajansowym wazonie. Pan Adwentowicz jest artystą bardzo utalentowanym, ale to zdolność więcej *en dehors* i wewnętrzne role są dla niego niewłaściwe. Mlicki jest mięką i słabą naturą, a pan Adwentowicz jest chwilami szorstkim i forsował swe siły, co było widoczne. Dlaczego pani Siennicka zrobiła z Olgi kokotę — tego zrozumieć nie można. Końcowy efekt drugiego aktu trywialnym, farsowym gestem popsuła zupełnie.

W trzecim akcie nie była to zmysłowa wielka dama; *la grande amoureuse*, ale po prostu zimna kokotka. A mogła ta piękna i zdolna artystka włożyć coś więcej w tę postać, na którą wyczekują wszyscy i która jest przyczyną całej katastrofy.

Efekt świetlny, zamiast podnieść, psuły nastrój. Urządzenie sceny było odpowiednie. Autora gorąco oklaskiwano i wywoływano kilkakrotnie. Końcowy efekt trzeciego aktu chybił z powodu niewytrzymania pauz i przyspieszenia tempa. A przecież ta chwila to cały dramat, to cała tragedia i dla niej istnieją poprzednie akta, dla niej się męczą artyści i publiczność. Gdy ona zawiedzie i chybi — zawiedzie i chybi całe wrażenie piorunujące, z jakim widz powinien opuścić teatr. Bo wrażenie to w czytaniu jest wielkie, niezaprzeczone, tak jak wielkim, niezaprzeczonym jest talent Przybyszewskiego.

PAN JOWIALSKI — FREDRY

Sala pełna od góry do dołu.

Łoże wykupione, trzecie piętro aż zda się ugiąć pod ciężarem widzów, fotele pełne dam strojnie ubranych — dygnitarze — łoża kasynowa zajęta szczelnie.

Cóż to — premiera?

Prawie premiera. Bo od lat wielu usunięty na plan drugi dramat powraca sobotnim wieczorem na scenę lwowską. Powraca w tryumfie i z sukcesem zupełnym. Nie potrzeba wspaniałych premier operowych zużywać na ten dzień sobotni, nie potrzeba karmić sobotniej publiczności banalną operetką. Publiczność lwowska dowiodła swego szlachetnego i prawdziwego zamiłowania w sztuce. Przyszła — wesoła, rada — zapelniła teatr gwarem, ciepłem, inteligentną ciekawością i ta pierwsza sobota była prawdziwą premierą dramatu, owego lwowskiego kopciuszka, skazanego na tulaćki po dniach „wybrakowanych“ lub popołudniowych, jakby z łaski mu zostawionych. Kopciuszek stanął wczoraj w nowym gmachu bardzo strojny, bardzo pewny siebie, i od tej chwili on dzierżyć będzie berło pierwszeństwa w teatrze lwowskim. Nic go zdetronizować nie może — żadne względy kasowe. Publiczność dopisała — przyszła, bawiła się, cieszyła — i jesteśmy pewni, że przyjdzie zawsze, bo ta sobotnia publiczność jest specjalną w gronie ogólnej lwowskiej publiczności. To są ludzie pracy — ludzie, którzy mając przed sobą spoczynek niedzielny, radzi biegną do teatru, chcąc duszy dać także wypoczynek, a tych ludzi jest dużo, bardzo dużo — więcej niż tych, dla których cały tydzień jest — niedzielą. Tacy o swoją duszę nie dbają, bo w nich przeważnie znudzona dusza drzemie i oni nie potrzebują zaczerpnąć ani sił, ani moralnej podniety na tydzień następny.

Do czego im podnieta? — Oni nie pracują.

I może po raz pierwszy od chwili otwarcia nowego tea-

tru zawiązał się jakiś prąd sympatyczny widowni ze sceną. Ciepło było jakoś po raz pierwszy — ciepło i miło. Lody stopniały — artyści czuli, że są sympatycznie słuchani, publiczność zaś miała wdzięczność dla tych, którzy jej dawali chwilę rzetelnej rozkoszy. Z wyzłoconych linii migotały nie tylko światła, ale i szczere w stronę sceny spojrzenia. Publiczność mówiła: „Dobrze nam tu z wami!“ — a artyści na scenie każdym ruchem, każdym gestem odpowiadali: „I nam z wami dobrze“. To się czuło, to się rozumiało i sztuczny nastrój znikał, ten nastrój panujący najczęściej w zbyt świeżej sali balowej. Publiczność oddawała się szczerze, bez zastrzeżeń, brała niejako w posiadanie ten nowy gmach i czyniła go swoim. Taki wieczór przyjść był powinien — przyjść musiał. Stopniała nagle śniegowa zasłona — publiczność znalazła się u siebie. Od dziś — nowa dyrekcja może być spokojną. Pomiedzy teatrem a miastem nawiązała się nić i ta potrafi doprowadzić lwowian do teatru. A nić tę utkał znów geniusz Fredry i on, tak jak czuwał nad starym gmachem martwiejącym teraz w cieniu, tak czuwać nadal będzie nad bielą i złotem, z których nowy gmach złożono. Wczoraj, w sali — ciepło serdeczne, zbudzenie sympatii dla nowej sceny — sprawiał duch Fredry — jego wielki, potężny cień. I słowa artysty — ich głos, ich gesta płynęły gorącym, szczerym prądem, pukając do serc widzów. On — niewidzialny, ale istniejący, słowami tymi, głosami, spojrzeniami kierował — a miłość, którą miał w swej duszy dla ojczystej sztuki — była tak wielką, że otwarła serca, otwarła dusze publiczności. Ze sceny w białą żupan ubrany staruszek pytał: „Znacie tę bajeczkę?“ — A dusze widzów odpowiadały: „Znamy! — ale powiedz ją, powiedz — bo pragniemy ją posłyszeć raz jeszcze... powiedz ją, staruszk!“ Biało ubrany staruszek mówił — mówił, a każdemu z nas zdawało się słyszeć jakiś głos cichy i drżący, coś z odległej przeszłości, jakąś piosnkę zbłąkaną, jakieś echo w sercu lekko budzone... I dlatego było tak dobrze, tak serdecznie widom w sali teatralnej. Biało odziany, siwy staruszek pytał znów: „A znacie tę bajeczkę?“ — Znamy — serce nasze ją zna, dusza, pamiętać — ale powiedz raz jeszcze! — powiedz, staruszk!

I staruszek nową bajkę zaczyna...

Pan Jowialski.

Cztery akta, a przecież za krótko. Skoro zapada kurtyna, żal jakiś ogarnia, że już znikły nam te postacie, z którymi się tak łatwo żyć widzowi przyszło. Bo to w sobie ma przedziwnego Fredro, iż wszystkie jego postacie stają się zaraz dla widza wybornymi znajomymi. Nie wiemy nic o nich z początku sztuki, ale po upływie pół godziny, choć nikt, żaden rezoner Dumasa nie opowiada, co zacz i skąd się wzięli, znamy dokładnie całą galerię. Znamy, albo raczej każdy z widzów dorabia sobie według woli przeszłość każdej postaci chodzącej wśród scenicznej ramy. Stworzywszy tak tę atmosferę dokoła scenicznej postaci, widz jest spokojny i zadowolony, nic go nie wyprowadza z równowagi, bo pan Jowialski, Szambelan, generałowa Tuzowa, Helena — to wszystko jego dobrzy, dawni znajomi. Ktoś tylko okno otworzył do ich domu i oto widz przypatruje się, co się tam u nich dzieje. A w *Panu Jowialskim* jest się czemu przypatrywać, bo choć akcja uboga, a nawet naiwna, to typy są wyborne, wyrzeźbione, wykończone tak misternie, że zdumieniem po prostu przejąć mogą. Jest to dom śmiechu, ten dom Jowialskich. Cały dzień wszyscy wysilają się, ażeby... śmiać się, śmiać się za jaką bądź cenę. Ale ten śmiech nie sprawia wrażenia śmiechu wariatów. Przeciwnie, tak nam jest, jakby w dzień upalny spotkał nas nagle cień kilku świeżych drzew i srebro sączącego się strumienia. W tym śmiechu, wywołanym wrażeniami, jakie nam daje wysłuchanie Jowialskiego, odpoczywamy po prostu od przykrości życia. Przyczyny są bardzo niewyszukane, ale tak wybornie zestawione, z takim instynktem w gradacji, że widz ma ciągle, miłe uczucie łagodnej wesołości od początku do końca sztuki. Nie ma tam niezdrowych, szarpiących nerwy wybuchów śmiechu, które wstrząsają całą salą w francuskich farsach. Po takim wybuchu widzowie zmęczeni nagle odmawiają posłuszeństwa poddawania się wrażeniom i nudzą się lub martwieją. Podczas *Jowialskiego* na twarzach wszystkich jest ciągły, nie schodzący uśmiech. Nawet wtedy, gdy w tej kapitalnej scenie zbudzenia się rzekomego szewca słyszy się bardzo głębokie słowa satyry, słyszy się prawie chłostające owe zapytania: „Któż będzie za nas myślał?” lub „Jeść! pić! i — pieniądze!”. Dopiero gdy opuścimy widownię, to „Jeść,

pić i — pieniędzy!“ przeraża nas ważnością celu, w jakim wymówione zostało. Te trzy wyrazy starczą za całe 5 aktów moralizującej społecznej sztuki.

„Jeść! pić! i pieniądze!“ — mówi rozwalony na kanapie pseudoszewczyk i zaraz dodaje: „Gdzie mój chwalca nadworny, ja lubię być chwalony!“ O tak, chwalony nawet za to żądanie, streszczające w sobie zwierzęce pragnienie i brzęczący wynik cudzej, ciężkiej pracy.

Dopiero gdy widz opuści widownię teatralną, gdy znacznie analizować i przetrawiać w sobie to, co widział i słyszał, w tej kaskadzie śmiechu zabłysną mu powoli głębokie myśli, jak złota łuska na dnie płynących ryb. I przyjdzie mu na myśl owo „jeść, pić i — pieniądze!“, a myśleć już o tym będzie bez uśmiechu, i w tej potędze wrastania w duszę poważniejszych wrażeń pod osłoną śmiechu tkwi wielki czar i potężna tajemnica Fredry.

A tout seigneur, tout honneur! A więc z wszystkich artystów grających trzeba przede wszystkim mówić o p. Sol skim. Przedstawiciele roli Jowialskiego mają trzy drogi do wyboru. Zrobić Jowialskiego wielkim panem, tyranizującym niejako swe otoczenie manią bajek i rzucającym te bajki z niedbałością olbrzyma, ciskającego kwiaty (Zboiński), albo podchwycić spryt i dowcip staruszką, który dużo przeżył, dużo widział i swoje sarkastyczne uwagi ubiera w formę przysłów i bajeczek (Rapacki). Trzecia droga, i tą właśnie poszedł p. Sol ski, jest stworzyć pana Jowialskiego poczciwym, rozgadanym staruszką, trochę wściubskim, a o duszy tak czystej i białej jak żupan, w którym jest odziany, albo włos, który mu czoło okolił. Patrząc na Jowialskiego tak granego, jak go gra Sol ski, nie można ani na chwilę przypuścić, ażeby ten człowiek dopuścił się kiedykolwiek choć cienia złego postępuku. Wszystko w jego przeszłości musi być jasne i czyste, skoro pozostała mu ta pogoda duszy, ta dobroduszość, ta miłość dla wszystkich i dla wszystkiego. Troszkę tam musiało być i lekkomyślności, bo inaczej nie zniósłby, ażeby syn jego wyrósł na takie kapitalne bydlę, jakim jest Szambelan, ale darowuje mu się i tę lekkomyślność ze względu na to, że kretyn Szambelan już po sobie większego kretyna potomka nie zоста-

wi. Solski prześlicznie opracował swoją rolę, włożył w nią tyle techniki aktorskiej, taką dał całość skończenie trzymającą się i niezmiernie czysto odrobioną, iż wierzyć się nie chciało, że Solski po raz pierwszy gra Jowialskiego. Nic dodać, nic ująć! Gdy razem z Gostyńską wchodził na scenę, aż białło, aż widno robiło się od tej pary, złączonej ze sobą ramieniem, miłością i całą gamą śmiechu. Że pani Gostyńska jest artystką dużej miary, dużej myśli i talentu, o tym wiemy dawno. Ale jakże świeża, jak miła była wczoraj w tych srebrnych włosach, białym czepeczku i ślicznej zeszłowiekowej sukni. Podkreślała w miarę bierną głupotę tej osiwiąłej owieczki, która nic dziwnego, że wydała na świat takie *curiosum* jak Szambelan.

Roman był Szambelanem. Zdawało nam się, że po Żółkowskim i Frenklu to niebezpieczny spadek. Otóż widzowie wczoraj stwierdzili, że w Romanie rośnie wielki artysta. Takie opanowanie swego komizmu dowodzi olbrzymiej siły wewnętrznej aktorskiej. Roman już teraz wytrzymuje tak mimikę, wypunktowuje każdą kontrastową zmianę twarzy z taką maestrią, iż pozwala widzowi nacieszyć się, naśmiać i niejako wbić sobie w umysł, w pamięć — i po wyjściu z teatru odtwarzać sobie wyrazy twarzy Romana, jak całą serię zabawnych fotografii. Wyborny to sposób dla komików i rzadko praktykowany.

Co do pani Cichockiej, musimy wyrazić się o grze tej artystki z całym uznaniem. Najczęściej owa generałowa Tuzowa jest przedstawiana jako czupiradło. Pani Cichocka zewnętrznie była elegantką wiejską, ruchy jej dostrajały się do stylu ubrania, a tylko głosem i nadzwyczajnie umiarkowanym komizmem podznaczała śmieszną stronę przedstawianej postaci. Na szczególne uznanie zasługuje trudny monolog przed rampą o powodzi, z którego pani Cichocka bardzo stylowo i wiernie się wywiązała. Dlaczego pan Feldman grał Janusza — to już pozostaje tajemnicą! — Pan Feldman jest tej miary artystą, że ze swym Kozodojem mógłby objechać Europę, a z pewnością nie znajdzie r ó w n e g o aktora na żadnej scenie. Feldman myśli — czuje — i ma olbrzymi temperament i nerw sceniczny. Ciasno mu było w roli amanta — ciasno i niewygodnie. Rolę tę z korzyścią byłby odegrał pan Kliszewski.

Pani Bednarzewska grała Helenę. Pani Bednarzewska ma

jedną wielką zaletę na scenie. Ma — prostotę. Jest szczerą, prostą, spokojną. Helena zaś jest egzaltowaną, zapewne czytającą świeżo wyszłe *Medytacje* Lamartina. Niepodobieństwem więc było dla pani Bednarzewskiej zmusić swą artystyczną naturę do owej komicznej przesady. Chęć wyrażenia egzaltacji przechodziła w liryzm. Lepiej więc, jeżeli pani Bednarzewska łamać swej natury nie będzie, zostanie przy swej prostocie, która jest jej największym wdziękiem, i nie gra takich ról, jak Helena. Pani Bednarzewska pracowała nad swą rolą wiele, wyglądała ślicznie — *chassez le naturel, il revient au galop*. — Prostota brała górę i niweczyła pracę.

Kim jest pan Tarasiewicz? To jeszcze zagadka. Ostatni akt *Niepoprawnych* wykazał w nim myślącego, delikatnego, subtelного kochanka. Wczorajsza rola miała bardzo dużo humoru, trochę rozmachanego, ale bardzo szczerego i naturalnego. Głos dźwięczy czysto — tylko dykcja zbyt przyspieszona zaciera często zdania całe. Pan Nowacki z temperamentem i życiem odegrał rolę Van Dycka. Było w nim dużo chłopięcej prostoty. A przecież ja ciągle marzę dla Nowackiego o jakiejś kreacji bardzo głębokiej, bardzo nerwowej, w której potrafi wykazać wszystkie zalety swego talentu. Co do *mise en scène* — ta była bardzo staranna. Mebelki śliczne, tylko znów taka pustka na scenie! Wszak w tym domu są trzy kobiety, a wiadomo, że wówczas roboty kanwowe kwitły. A więc poduszki na kanapie — krosienka pod oknem, gitara na ścianie, harfa koło kominka. Tym łatwiej to urządzić, że scena pozostaje bez zmiany przez trzy akta. Zresztą przedstawienie szło wzorowo i gładko. Artyści byli rozgrzani, zadowolnieni — publiczność również. Jeszcze kilka takich wieczorów, a dobre chęci i zasługi nowej dykcji zostaną ocenione i publiczność bez operetki znajdzie drogę do teatru. Wszak wczoraj przyszło tylu widzów, ile mogła pomieścić sala teatralna, a przecież nie było na scenie ani kupletów, ani baletu — tylko... biało ubrany siwy staruszek stał i pytał.

— A znacie tę bajeczkę?... znacie! no to słuchajcie!

ZACZAROWANE KOŁO — LUCJANA RYDLA

Wstań pieśni, wstań z drgających strun
I dzwoń i dźwięcz.
Przez blask wieczorny złotych łun,
Przez tryumfalne łuki tęcz
Płyn w lazurową nieba toń
I dźwięcz i dzwoń.

Powstała piosenka, powstała nawet cała pieśń i drgały struny wrażeń przez blask teatralnych kinkietów, przez tryumfalne łuki złożonego proscenium i płynęły w lazurową toń duchowego rozmarzenia, w duszę widza. Poeta chciał, by to, co on wyśpiewa, szło w „szkarłatny odmęt krwawych skier“ — i szło w ten odmęt ludzkich zbrodni i namiętności, i świeżej pieśni, jak śpiew skowronka, jak liście róż, gdy z nich rosa spadnie.

Bo na pozór to *Zaczarowane koło* nie ma żadnej wspólnej nici i zdaje się tylko nagromadzoną masą epizodów. A przecież tam jest nić, krwawa nić, straszna nić. Tam jest zbrodnia — cała ludzka zbrodnia — we wszelkich odcieniach. Tam jest cała nędza ludzkiej duszy skąpana w krwi, stężała w trupach. Tam jest podła strona ludzkiej natury w oświeceniu siedmiu grzechów głównych. Tam jest to, co nas żre, co nam mordercze narzędzie w rękę wciska, co z nas robi tych „z dołu“ — „z krainy upadłej pychy“ — lub w chwili szału dreszczem płomiennym zasłania. Tę pieśń *Zaczarowanego koła* zbierał autor nie tylko

W wichrów szumie
I w milczącej głuszy,
I w zachwycie, i w zadumie,
I w tym żalu, co nie umie
Wyśpiewać się z duszy.

Bo tam główną dla mnie nicią jest cały sznur zbrodni, a na ten sznur dwóch szatanów w księżycową noc nawłóczy dusze ludzkie, z których ścieka krew czarna, cała spieczona od namiętności, od gorączki zmysłowego pożądania lub bezbrzeżnej, magnackiej pychy, pijaństwa i samolubstwa.

Dwóch jest szatanów w sztuce Rydla — dwóch nerwowych jak skra ogniowa kusicieli o palących słowach. To — Kusy, ten nasz krotochwilny Kusy w purpurowym fraczku, z harzopfem podrygujący, trochę *bon enfant*, wodzący baby po błocie, rechocący się jak żaba w stawie. — On kusi lud, jest z nim za pan brat, ma do tych „prostych“ dusz dostęp nader łatwy. Tam w chłopach wrą jeszcze żywiołowe potęgi. Tam — miłość gotowa w swej obronie do zbrodni i gdy żal za serce „chyci“ Młynarkę, bo Jasinek ją rzuca, to już w ucho wrzucić słowa:

weź z nim krwawy ślub —

łatwo i dostępne. Krew gra — siekiera błysnie i trup męża leży w leśnej gęstwinie z szeroko otwartymi oczyma. Tak robi Kusy — dochodzi łatwo do celu i chichocze się figlarne dokoła swej ofiary.

Inne, trudniejsze zadanie ma drugi szatan, Boruta. Ta, w stroju lisowczyka, długa, tajemnicza, zagadkowa postać krasomówcą jest i dyplomata.

Nie po bagnach jeziora włóczy on swe upatrzone zdobycze, po bagnach szlacheckich komnat, w których płyną strugi wina rozlane ze szklanic „panów braci“ — przy watach, wznoszonych na cześć dławionego pychą wojewody. On, ten szlachecki demon, musi grać na strunie pychy, aby złowić w swe sieci duszę szlachcica. I za dygnitarską ziemską godność ten magnat oddaje mu życie... brata, a lisowczyk w piekielnej purpurze mota dokoła niego całą ognistą sieć, w którą, jak ongi Twardowski, wpada wojewoda. Różnica pracy tych dwóch demonów widoczna. Idą dwiema ścieżkami, lecz idą razem, pomagając sobie wzajemnie. I za sprawą skazanego niewinnie na śmierć chłopca — ginie magnat w huku grzmotów i płomienia, bo je-

dna zbrodnia rodzi drugą, jedna wina ciągnie za sobą drugą winę.

Zaczarowanym kołem jest istnienie ludzkie, kołem, w którym kręcą się istoty żywe, smagane ognistymi różgami własnych namiętności. Straszne to koło, błędne, z którego wyrывa się tylko wybranica. Reszta obraca się w nim aż do braku tchu, czasem nóż bratobójczy błysnie, czasem jęk obłąkanej kobiety zawodzi, czasem mara zamordowanego pojawi się w szeleście migających śmig wiatraka, czasem buława jak złota pochodnia zaświeci i zgaśnie. A tło tego koła krwawe i serca tych istot, dręczonych namiętnościami, krwawe, a ręce ich, ociekłe od krwi, wznoszą się w górę z rozpaczą i prośbą o utrzymanie wiru koła, w które je wrzuciła nieubłagana twórcza potęga. — Lecz na próżno. Dwaj szatani w noc księżycową biegają po lesie, wkradają się do kurnych chałup, do dworów magnackich i chichotem płoszą sen, dusze wtrącają w koło — a potem smagają różgą swego śmiechu, swych głosów, swych szeptów i próśb.

Lecz pieśni, które Rydel zamknąć chciał w swej sztuce, zbierał nie tylko z płaczących szatańskich żrenic. One

*Szeptaly mu swoje głosy
W każdej wierzbie srebrnowłosej
W brzozech i topolach.
Sły skowronkiem pod niebiosy
Echem grały w polach.*

I dlatego powstał Maciuś, dlatego jak kwiat, jak promień słońca zjawia się co chwila Wojewodzianka. To, co oni mówią, to jest „śpiewne granie“ — zbierane cichą nocą — nocą księżycową. Nasłuchać się nie można ich śpiewania. Gdy znikną, ginie jasność czysta i niezwykłym wabiąca czarem. Jeszcze jedna mi majaczy postać, potężna, wielka, wspinała. To Dziadek Leśny — ten, który strzeże — las smukłych świerków o brodatej korze.

I ten cały mchem pokryty starzec to dusza lasu, to dusza, co to o zachodzie słońca takim dziwnym jękiem wśród boru zawodzi. To Dziad Leśny skarży się na bezbożne siekiery, które dla grosza niszczą mu jego świątynię. I oni wszyscy, Maciuś, Dziad Leśny, Wojewodzianka żyją tylko księżycem,

blękitem, śpiewem ptaków, wonią świerków. Pudrowana lalka, bosi naiwny pastuch i półbóg leśny mają jednakie dusze, otulone w czyste uwielbienia natury i miłością dla niej dyszące. Do nich zbrodnia przystępu nie ma. Zaskuchani w pieśń, którą grają leśne ptaki, sami są pieśnią i wzlatają ponad zaczarowanym kołem, ponad purpurową krwią, w której się pławia Wojewoda, Młynarka, Parobek i inni. W sercach swych, w poetycznym czarze swych rozmarzonych serc, znajdują dość siły do lotu i jak te skowronki, o których Maciuś mówi tak pięknie, wiszą w powietrzu bez kropli krwi na skrzydłach swych dusz.

A pod nimi wre bratobójcza walka i stygnie trup młynarza, czernieje szubienica, na której wiatr kołysze drwala-wisielca i najgroźniejszy ze wszystkich majączy trup zmarłego hetmana, którego zabiła m y ś l — zawistnego brata.

Kto by szukał w sztuce Rydla tak zwanej „akcji” — intrygi — ten dozna zawodu. Mierzyć fantazję poety miarą sztukorobów trudno. Rydel nie mógł i nie chciał się krępować perspektywą teatralną. Należy więc przyjąć *Zaczarowane koło* bez zastrzeżeń i patrzeć na nie jako na pieśń udratyzowaną i niewymownie piękną. Silna jest chwilkami, to znów delikatna i przezroczysta. Założony więc cel jest osiągnięty.

Rydel choć wprowadza bardzo realistyczne postacie chłopów, to przecież nadaje im tak piękną poezję, że ani na chwilę nie wyprowadziłby widza z nastroju — gdyby... Gdyby wszyscy artyści zrozumieli i grali tak, jak grać powinni. Nie znam bowiem trudniejszych ról do grania, jak kilka ról w *Zaczarowanym kole*. Przede wszystkim odnosi się to do roli młynarki. Grała ją pani Stachowicz. Główny nacisk artystka ta położyła na stronę charakterystyczną roli. Podkreślała, wydobywała jaskrawe efekta i osiągnęła ten skutek, że śmiano się i bawiono.

Jeżeli pani Stachowicz chciała bawić, to jej się to udało — lecz ani na chwilę nawet nie było w duszy tej chłopki odrobiny rozmiłowania poetycznego, szczególnie w pierwszych aktach. Dopiero w scenie obłąkania pani Stachowicz odszukała trochę poezji i złączyła ją z realnymi szczegółami

mi dość szczęśliwie. Wytrwała jednak do końca w charakterze, i raz jeszcze powtarzam, że jeśli tak rolę pojęła, to ją przeprowadziła z prawdziwą siłą.

Maciusiem był pan Nowacki. Dał nam niezmiernie ładną postać, ciepłą — i on właśnie szczęśliwie kojarzył w sobie te dwa pierwiastki poezji i realizmu. Umiarkowany w ruchach — nadzwyczaj poetyczny w chwili wypowiedzania legendy o Matce Boskiej, bardzo delikatny i dyskretny w objawach humoru, był miłym zjawiskiem i wysoce artystycznym.

O panu Romanie pisać chyba zbyt wiele. Trzeba go zobaczyć w roli tego Jaśka, bo tego wrażenia doprawdy opisać nie można. To samo się odnosi do pana Solskiego w roli drwała. W piątym akcie nie ma jego odpowiedzi na pytania wojewody, to cała tragedia oniemiałej już z bólu i strachu duszy, a wyjście na szubienicę, to stopniowe opadanie z sił, jest arcydziełem w swoim rodzaju. Pan Wysocki w roli Dziadka Leśnego, nie miał dość siły ani warunków zewnętrznych, potrzebnych do oddania tej roli. Dziad leśny, gdy broni lasu przed siekierą drwała, rośnie prawie w oczach i staje groźny i straszny na straży swych praw i swych drzew świętych. Pan Wysocki jest nader utalentowanym artystą, ale według mnie, powinien był dublować rolę Maciusia z panem Nowackim.

Jako Kusy, pan Feldman był znakomitym. W niczym nie przypominał Kosodaja, co było dla mnie utalentowanego i wprawnego artysty niezmiernie łatwym niebezpieczeństwem. Zwinny, pełen humoru pjanica, uwijał się jak iskra po scenie. Pan Węgrzyn był inteligentny, ale za mało rezonował, a za mało kusił. Więcej póź by się przydało — póź i wypunktowań myśli. Pan Chmieliński dźwigał rolę wojewody, trudną i niewdzięczną. Wiadomo, jak piękną dykcję ma pan Chmieliński i jak mówi wierszem.

Rolę p. Klimontowicza stanowczo powinien był grać p. Woleński. Wystawa była staranna, dekoracje piękne, najeży cokolwiek chybiły. Jezioro jednak było całe srebrne, niebieskie, „paprocie kryły świerkowych korzeni kolana — w powietrzu woń, mdłe półblaski, półcienia majaczyły w borze“ i pełno było poezji dokoła na scenie i ze sceny całe potoki płynęły w dusze publiczności.

A o poezję tak trudno, jak o poetę czystej wody. Więc

chwycić ją należy — chwycić, gdy nam ją podają w złotej
oprawie i w błękitnych blaskach księżycowej nocy.

W „Biednych pieśniach“ — pytał Rydel:

*Biedne pieśni mojej duszy
Co się z wami stanie?
Czy was przyjmą ludzkie uszy
I czy jaką pierś poruszy
Śpiewne wasze granie?*

Poruszyły ludzkie dusze, bo są bardzo piękne i prawdzi-
wie natchnione...

BARTEL TURASER

dramat w trzech aktach przez Langmana

Na scenie było szaro, ciemnawo, smutno. Atmosfera ta, która panuje w suterynach, piwnicznych norach, tam gdzie gnieźdzą się pająki, szczury i klasa robocza. Nędza i smutek, smutek i nędza. — W dodatku — choroba. Praca, strejk, głód — i znów praca beznadziejna, bez polepszenia, bez odpoczynku, bez zadowolenia, że się ma coś „swego“, że się nad tym „swoim“ pracuje i dla swoich to „swoje“ zostawi. — Ot — cała masa, cały legion, cała kohorta pajaków, przedzająca siatkę, z której utkają ciepłą, dostatnią odzież dla jednego muchołowa. Ku tym pająkom, wycieńczonym od snucia nici z własnego ciała — rzucają szkielety much do ogryzienia. A na tych szkieletach tak mało cząstek pożywnych, że pająki-robotnicy wyschły już i wiele sił do pracy nie mają.

Czasem się zbuntują, wyrzą na słońce swobody i chcą kosztem nieraz życia wywalczyć lepsze warunki, w których pracować muszą. Lecz szybko głód i przemoc zmuszają je do ustępstw. Pająki robocze cofają się w swe gnijące piwnice, wracają pod ziemię do kopalń, pochylają się nad warsztatami, niszczą płuca w farbiarniach, tracą wzrok w piekielnym żarze hut i snują ze siebie nici zmoczone potem, a czasem krwią — snują aż do ostatniego tchu, do agonii, do zgonu — snują na szatę mięką, ciepłą, obszerną (ach! często za obszerną) dla jednego pasożyta, dla jednego muchołowa.

I w życiu tych pajaków tak szaro, tak ciemno, tak smutno, jak było wczoraj na scenie. Mała lampka tli pod ścianą, po której wilgoć spływa, małe okienko przepuszcza trochę światła, od którego nie zazieleni się roślina w doniczce, nie zarumieni się twarz dziecka. Lampka radości, prawdziwej radości — pięknej radości nie zabłyśnie tam

nigdy, okno nie otworzy się tak szeroko, ażeby przez nie mogła wpłynąć cała struga ożywczego powietrza i światła. Wszystko tam szare, zatechłe, ponure. Garnki od stawy próżne, żołądki próżne i w umysłach próżnia, w której kłębią się pożądania, pragnienia, żądze i zawiści. Straszno, ciemno, smutno... Smutno bardzo.

— — — — —

Taką sztukę, jak ów dramat Langmana, należy słuchać w specjalnym nastroju. Nie trzeba patrzeć, jak na widok, boć ta nędza, która się przed nami na scenie snuje... widowiskiem nie jest. Na *Bartla Turasera* trzeba patrzeć, jak na otwartą księgę, poruszającą kwestię społeczną, ilustrowaną całą serią rysunków, chwyconych żywem i utrwalonych z talentem niezwykłym. Księgę tę ktoś czyta — czyta ją głosem, który nas wzrusza do głębi. Naiwną jest treść owego *Turasera* — naiwną na pozór. Chodzi o ten drobiazg, że ci ludzie nigdy się nie mogą najeść do sytości. Jest to motyw bardzo prozaiczny — a przecież tak w zwierzęcości swej tragiczny.

Są istoty pod słońcem, które pracują do przesylenia się tą pracą, a nie mogą nawet zjeść według woli. W roboczej klasie, zwłaszcza niemieckiej, ten motyw głodu jest przyczyną wielkich zbrodni. Weźmy *Tkaczów* Hauptmanna i tę wstrząsającą chwilę, gdy robotnik, który od lat tylu nie jadł mięsa, rzuca się na podawany mu ochłap, pożera go i po chwili oddaje, wołając ze łzami:

— Raz jeden mogłem się najeść i tego mi nawet nie sądzono!

W audytorium panuje taka cisza, taka groza wobec tej strasznej nędzy ludzkiego życia, iż nikomu nie przychodzi protestować przeciwko nieestetycznej nucie tej sceny.

Bo są takie strony w ustroju społecznym, takie okropne, niesprawiedliwe, czarne strony, że przed nimi milknie każdy głos i dusza cofa się przerażona w strachu wielkiej odpowiedzialności za tolerowanie tego powolnego mordu milionów jednostek. Dlatego *Bartel Turaser*, gdy jest słuchany sercem i sercem odczuty, przedstawia się nie jako dramat ludowy, lecz jako tragedia społeczna, bardzo silna i bardzo prawdziwa.

Bartel ulega pokusie, ale na Bartla nie trzeba patrzeć jako na pojedyncze indywiduum — to jest przedstawiciel zbiorowej masy roboczej — tej masy, która walczy, pracuje, cierpi, kocha swe dzieci, rodzinę, ma przeczulone nawet pojęcia o sumieniu i honorze i upada w chwili, gdy zamajaczy przed tym pariasem nadzieja choć chwilowego dobrobytu dla niego i dla jego bliskich. Że Langman zrobił źle swoją sztukę, że ją trochę rozciągnął, że dużo się w niej powtarza, a ostatni akt jest naciągnięty — to zarzut drugorzędny. Tu główna jest ta myśl przewodnia silna, krwawa, jak wypruta z wnętrzości spracowanego zwierzęcia żyła.

Patrzeć na nią, na tę sztukę, ciężko trochę i smutno — ale zaiste, gdy tylu głodnych na świecie, gdy tylu Bartosów wyciąga ręce i pyta „Czy można kupić doktora“ — to „sztuka dla sztuki i rymy dla rymów“ — maleją, błędą jak oddalone gwiazdki na firmamencie wobec błyskawic, rozdzierających ogniem i pożogą przestworza.

Wystawić takiego *Bartla Turasera*, to wielka pokusa dla każdego myślącego, głębiej czującego dyrektora. Że pan Pawlikowski jest takim głębiej myślącym kierownikiem — to nie ulega kwestii.

Grano więc Bartla i choć nie śmiał się nikt, a przecież wyszło się z teatru z uczuciem dobrze spędzonego wieczoru. Sztukę bowiem wystawiono i grano tak, iż miało się ciągle złudzenie prawdy, a ta, choć gorzka i straszna, jednak zdrową strawą dla duszy być musi.

Zewnętrzna dekoracja sceny była doskonała, drobiazgowa i sumienna. Od razu chwytała widza w kleszcze atmosfera nędzy i nie opuszczała ani na chwilę, a spotęgowała się tylko wtedy, gdy na stole zaszeleściły owe dwie stówki Kleppla. Parę Turaserów, męża i żonę — tych dwoje dusz ludu roboczego — przedstawiali Solski i Węgrzynowa.

Pan Solski dźwignął rolę Turasera z wielką odwagą i wytrzymałością. Maskę zewnętrzną miał doskonałą, cały zjedzony pracą i trudem fabrycznym. Rolę zgłębił, uduchowił, bolowi swemu nadał znów cechy bardziej ludzkie, a jego płacz przy końcu pierwszego aktu był na wskrós tragicznym i wstrząsającym. — Albinę grała pani Węgrzynowa. Źle mówię — grała. Pani Węgrzynowa była nią, była tą siłą

roboczą, wyzyskaną do niemożliwości, udręczoną walką i stojącą już na skraju wyczerpania i cierpliwości.

Naturalność jej gry, łzy szczere i prawdziwe, które z jej oczu gradem po twarzy płynęły, ten wygląd kobiety, zatracającej zupełnie prawie kobiecość w harowaniu dla wyżywienia dzieci — potem rozpacz i trwoga w pozostaniu na świecie samą — złożyły się na całą postać jednolitą, odczułą, przeżyłą w oczach widza.

P. Chmielińskiemu dostała się niewielka rola Kleppla, odpowiednia dla artysty z podkładem bardziej charakterystycznym.

Marię Zelber grała pani Solska z całą uznania godną pracowitością. Akcentowała doskonale, a już nie jej wina, że postać jej nawet w łachmanach nie zdołała zatracić wrodzonej dystynkcji. P. Roman w roli starego Adolfa nie czuł się na odpowiednim miejscu. Dlaczego rolę buchaltera, który w tak ważnej chwili wchodzi dla wręczenia książeczek, oddano w tak niewłaściwe ręce? Wszakże żaden z artystów, którzy statystowali, nie uchyliłby się przed odegraniem tej roli. Sceny zbiorowe, wybornie reżyserowane, sprawiały wrażenie. Szczególniej wymienić należy typy robotników, stworzone przez pp. Kosińskiego, Antoniewskiego, Bednarczyka i Tarasiewicza.

Inni artyści także, nie uchylając się od przyjęcia bądź drobnych ról, bądź udziału w zbiorowych scenach, dali dowód wielkiego zamiłowania dla sceny i uszanowania swego zawodu. Przedstawienie *Bartla Turasera* należy do rzędu najlepszych przedstawień danych w nowym teatrze. A choćby nawet kasowo — wystawienie tego dzieła nie przyniosło dochodu, to dyrekcja wypełniła swój społeczny obowiązek, gdyż przez parę godzin kazała przypomnieć sobie tym, którzy są syci, ogrzani i o los swój spokojni, że istnieją tacy, którzy łakną, którzy drżą z zimna — mieszkają w piwnicach, a od pracy mają zgarbione plecy, wyżarte ręce i na wpół ślepe oczy.

CZERWONA TOGA

sztuka w czterech aktach przez BRIEUX

To jest sztuka ze szkoły tak nązwanej *rosse*. Co znaczy to słowo? Wprawdzie kiedyś jeden z potentatów krytyki warszawskiej objaśnił czytelników, że *rosse* pochodzi od słowa *szkapa* (rzeczywiście ten wyraz znaczy także po francusku — *szkapa*), a więc dziwną asocjacją myśli pan krytyk pragnął udowodnić, że to jest literatura... zeszkapiała. Co to miało znaczyć, on sam pewnie nie wiedział. Ale *être rosse* to znaczy po francusku być okrutnym w mówieniu prawdy, być nie tylko złośliwym, ale gryźć tą złośliwością do krwi. Był we Francji taki autor, który szkołę tę stworzył. Nazywał się Henryk Becque. Lwów zna jego dwie sztuki: *Paryżankę* i *Kruki*. Obie potężne, genialne satyry. *Kruki* głębsze. *Paryżanka* na pozór trochę lżejsza. Becque stworzył szkołę. Powstały całe legiony autorów, grupujących się koło mistrza. Genialny Antoine, ten prawdziwie wielki kierownik artystyczny, który miał dar grupowania dokoła siebie prawdziwe i wielkie talenty — na swej scenie teatru „Libre“ przedstawił tę serię wielkich autorów.

U Antoine'a, w tej atmosferze artyzmu, szlachetnej bezstronności, prawdziwego kultu piękna, objawił się talent Curela, Brieux'go Méteniera, Julliena, Wolffa, Ajalberta, Darzensa, Anceya, Rzewuskiego i tylu innych. Pan Brieux, autor dzisiejszej premiery, przedstawił swoje arcydzieło *Blanchette*, która pozostała jedną ze sztuk najczęściej granych w teatrze Antoine'a. Cała plejada tej „młodej Francji“ błysnęła z wolnej sceny. Była to prawdziwa „młoda Francja“ pracowita i pełna talentów. Ci ludzie mało opowiadali o sobie, ale dawali ciągle jedno po drugim arcydzieło, wyrywali życiu jego prawdę, rzucali je na deski sceniczne i porywali publiczność. Na próbach gromadził się tłum, złożony z genialnych starszych autorów, jak Zola, Goncourt, Mendès, Lemonnier.

Wszyscy ci wielcy radzili, kierowali, cieszyli się każdym nowym talentem bez zawiści, bez żółci, bez urazy za to, że są i inni, mający zaczątki talentów. A pomiędzy nimi Antoine, czynny, energiczny, ożywiony, udręczający artystów i autorów próbami, ale taki potem serdecznie szczęśliwy, gdy się coś powiodło. „No, moje dzieci, dobrześmy pracowali!” — mówił po każdym sukcesie. I pracowali wszyscy z zapałem, ze zdwojoną energią, bo był tam wielki podział pracy, była myśl i cel, był zapał i ogień, który samego Antoine’a trawił i do działania podniecał.

W takim środowisku wyrósł talent Brioux. Swoją *Blanchettą* stanął od razu w pierwszym rzędzie. To historia chłopskiej córki, kształconej przez upartego ojca na nauczycielkę. Sztuka jest przepysznie zrobiona, a rysowana tak, że skoro się ją raz widzi, wrasta po prostu w umysł i w serce. Tam jest wielka prawda życiowa, jak w każdej sztuce *rosse*, tam jest to szarpnięcie zasłony, która istotną ohydę ludzkiej duszy zasłania.

I literatura Antoine’a ma tę wielką, niezaprzeczoną zasługę, że kazała autorom wpatrzeć się w życie. Początkowo zdzierali tę zasłonę trochę swawolną ręką. I nagle — spotkała ich niespodzianka. Życie przedstawiło się przed nimi w całej nagości, z wszelkimi wadami społecznego ustroju. I śmielsi pchnęli na bok swawolę i zaczęli wpatrywać się w te wady i powstałe z nich ludzkie nędze. I to dało początek społecznego dramatu, jakim jest bezwarunkowo rodzaj sztuk *rosses*.

Czerwona toga jest bezwarunkowo takim społecznym dramatem nadzwyczaj głębokim i mającym tylko jedną wadę. Oto — autor zamiast pozwolić, ażeby same fakta kazały widzowi odczuwać potworność ustroju i okrucieństwo sądownictwa — od czasu do czasu przemawia, i to, co już powstało w umyśle widza, to jest samodzielne wrażenie — całą powodzią własnych słów zabija. Te komentarze są zbyteczne. To nie ilustruje — a psuje.

Należy w takich dramatach pozostawić widzowi robotę duchową, a tylko zebrać fakta i te same ściśle, jasno podać. Widz bowiem mówi sobie: Ja to wiem sam, ja to czuję — po co on akcję przerywa, aby mi to opowiedzieć!

Czy dla wsunięcia zręcznego a grzmiącego frazesu? Ależ żaden frazes nie zdziała tyle, jak scena indagacji Etschepara przez Momona. To wszystko, co potem w oczy Momonowi rzuca Etscheparowa, to jest blade w porównaniu z tym współczuciem, z tym gniewem, jaki w duszy widza wezbrał, gdy słuchał, jak sędzia dręczył swoją ofiarę. Czerwona toga, owa toga karta, która staje się osią sztuki — wystarcza, ażeby nadać sztuce tragiczną, straszną grozę. Do tej togi krwawej — ciągną się oczy jak do demonicznej jakiejś potęgi, rozwiewanej co chwila przez drwiącego szatana. I gdy takiej togi nie ma na scenie, to się ją czuje, ona planuje w przestrzeni, ona jest ciągle i zawsze cała krwawa od krwi zgilotynowanych winowajców... cała mokra od łez zdręczonych prokuratorskimi pastwieniami się sądowych „rzemieślników“.

Brieux okazał się wielkim myślicielem w założeniu sztuki. Otworzył na roścież drzwi sal sądowych, gabinetów sędziów śledczych — zdarł z nich zasłonę i powiedział: „Patrzcie! tak wygląda... kuchnia sprawiedliwości!“ I jest to jedna wielka kuchnia, w której przy ogniu ludzkiej pychy i namiętności niszczą się i obracają w popiół ludzkie szczęścia i istnienia. U progu tej kuchni padają ludzkie ciała z odciętymi głowami, wywłóczą półtrupsy skazane na katorgę lub deportację i wyrzucają za nawias społeczeństwa splamione na czci istoty. Tam — piętnuje się klejmem hańby człowieka — człowieka, który przecież nie ma swojej woli, który jest jako liść, jak gałęzie drzew gnące się w tę stronę, w którą los zawieje. I to wszystko nosi miano... sprawiedliwości!

Nie sprawiedliwość to, a raczej jakiś płomienny Seraf uczciwości, stojący pod szubienicą z ręką opartą na gilotynie, ze stopami tonącymi w powodzi kajdan i katorżnych taczek. I po wyjściu z *Czerwonej togi* — pomimo braków i niedostatków w budowie sztuki czuje się wielki szacunek dla autora, który zmusił nas do zastanowienia się, do spojrzenia z trwogą w tę przepaść nędzy, w tę otchłań męczarni, w jaką z kodeksem w ręku często ludzie ludzi spychają.

Dramaty społeczne mają to do siebie, że często męczą, zwłaszcza, gdy akcja nie biegnie, ale ciągnie się jak ma to miejsce w sztuce Brieux'go, ale głębokość myśli przewodniej jest tak wielka i silna, że po wyjściu z teatru nie czuje się

już znużenia, tylko zastanawiać się trzeba, myśleć i tej myśli zbudzonej lękać, tak często jest straszną i prawdą swą gnębiącą.

Sztuka Brioux'go przedstawia dla polskich artystów wielkie trudności do pokonania. Tyczy się to głównie dwóch postaci, a to — małżonków Etscheparów. Pochodzą oni z Basków i mają płomień w swych żyłach. Przy tym chłop chłopu nie równy. Ci zbliżają się do Hiszpanów wyglądem i temperamentem. Otóż ani p. Roman, ani pani Stachowicz — Etscheparami nie byli. P. Roman grał prześlicznie. Uczucia w nim było tyle, tak wspaniałą miał mimikę, tak porywająco płakał, iż na pierwszy rzut oka zdawać by się mogło, iż gra doskonale — tym bardziej że i maskę twarzy miał wyborną. A przecież p. Roman był doskonałym, ale chłopem naszym, polskim, zahukany, który nawet w pewnej chwili drapie się w głowę. P. Roman miał wybuchy temperamentowe, ale na naszego chłopca były one bardzo silne i szczere — lecz na Etschepara nie były takie, jakie być powinny.

Co do pani Stachowicz, ta miała podwójne chwile. Cały podkład roli był mieszczki, wygląd bardzo ładnej Mazurki, a gra łamała się dwojako. Albo był to ton szczery prawdziwy, gorący, serdeczny — albo patos i ślizganie się po szablonie uczucia. — Najwięcej ten ostatni ton uderzał w scenach z Romanem. Była wtedy dysharmonia pomiędzy metodą gry tych dwojga artystów. Dialog szarpał się i odskakiwał. Gdy pani Stachowicz zapomniała się i puściła wodze uczuciu, natrafiała na ton i porywała słuchacza. Naturalnością na scenie celuje p. Fiszer. Jego sposób rozmawiania w akcie pierwszym jest po prostu arcydziełem. Pan Chmieliński miał szalenie trudną rolę — prawie melodramatyczną. Ominął szczęśliwie tę trudność i był nawet logiczny tam, gdzie mu autor tej logiki odmówił. — „Jak się pan ma!“ — i monokl pana Tarasiewicza rozśmieszały publiczność.

A jednak... na pierwszorzędnej scenie... jakoś... tego... zresztą pan Tarasiewicz bardzo starannie skomponował swoją rolę. Panna Nałęcz, która bez zaprzeczenia jest obecnie najpiękniejszą aparycją na scenie lwowskiej, powinna była

ładnie wyglądać i z zadania swego wywiązała się sumiennie. Pan Antoniewski był imponujący, pan Kosiński miał doskonale zdziwione miny, a pani Gostyńska była prostą i szczerą staruszką. Na sam ostatek zachowałam pana Solskiego, któremu należy się gorąca pochwała za wielką sumienność, z jaką opracował rolę Mousona. Jednak — ten doskonały artysta nie był w swoim żywiole. W jego Mousonie nie było zachłanności karierowicza.

Pan Solski był za dobry, za miękki — za pocziwy. Mimo to — raz jeszcze powtarzam — iż widać było ogromny nakład pracy, a że warunki indywidualne p. Solskiego nie nadają się do tej roli, więc praca pokrywała czasem niedostatki, ale brakowało tego, co Francuzi nazywają *auto-rité*, a co do tej roli jest konieczne.

Wystawa była staranna, gabinet w III akcie imponował, mniej udał się salon w akcie pierwszym.

Z czerwonej togi wynieśliśmy jedno jeszcze pragnienie, a tym jest: ażeby pani Siemaszkowa jak najprędzej powiększyła grono artystek teatru lwowskiego, bo ona jedna potrafi nagiąć grę swoją do takiej postaci, jak Etscheparowa.

TRAGEDIE DUSZY — sztuka BRACCA

Mimo woli przed oczyma naszymi przedstawia się wielka, niezmierzona świątynia. I w tej świątyni w powietrzu, pod sklepieniem, to znów ku ziemi przypadłe, całymi strugami płoną lampy. Moc ich niezliczona. Miliony milionów. Płoną, drgają, rzucają czasem oślepiające blaski, czasem krwawo zamigocą tragiczną barwą, czasem cicho, martwo, wpółsenennie zdają się drzemać w przestworzu...

Tych lamp tak wiele, ile istot ludzkich.

Bo — to są ludzkie dusze...

Skoro więc znajdzie się pisarz tak śmiały, że całą sztukę swoją przeznacza na to, aby rozsnuć przed oczyma widza los takiej ludzkiej duszy — widz uczuwa wielką niecierpliwość i niepokój. Tragedie duszy? — Tragedie!... A więc to będzie jedna z tych lamp o krwawym, bolesnym refleksie, to będzie poszarpany, jeden duch człowieczy na strzępy w walce, czy to z wpływami zewnętrznymi, czy z owym fatum, na które i dusza w swej potędze nawet nie ma dość odpornej siły. Dusza ludzka obecnie doszła do takiej łatwości wynurzenia swych stanów, swych bólów, swych wątpliwości, pragnień, nadziei, rozpacz, iż dramatopisarzowi przychodzi łatwo, skoro już duchową obrał analizę i sferę, znaleźć prawdziwą tragedię duchową i tą zająć duszę widza. Lecz Bracco tego nie uczynił, a w dodatku spełnił błąd kardynalny, spełnił ten błąd, który popełniają najniezrozumialej dla nas i inni psychologowie.

Oni wszystkie tragedie duszy opierają na objawach... zmysłów. A więc i ciała. Gdy one mówią: „patrzcie, jak cierpi dusza“ — widz przeczy mimo woli w swym umyśle. To nieprawda! tu się rozchodzi nie o duszę... tu idzie o ciało, o miłość zmysłową, o jakieś zawikłania zmysłowej niewiary,

o wieczny zatarg dwóch płci, a nie dwóch duchów. I dlatego dusza widza nie odnosi wrażenia, iż przed nią rozgrywa się coś, jakaś tragedia duchowa. Ten tragizm wyrasta z pnia zmysłowego i grubo realnego. Bracco więc chybił celu od razu i dlatego *Tragedie duszy* robią chybiony efekt. Wprawdzie, gdy zmysły się uspokoją, cierpi potem dusza, ale tego cierpienia podstawą jest przyczyna zmysłowa. W tym Szekspir, Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Beaubourg, Villiers, Maeterlinck są niedoścignieni. Oni umieją odłączyć duszę od zmysłów — uduchowić ją i wykazać nam jej własne tragedie, bole i cierpienia.

Bo kogoż pokazał nam Bracco?

Żonę — męża i kochanka.

O! nierozzerwalna trójco trojańska! Lecz Bracco wplótł jeszcze w ową tragedię dziecko, jak ongi Dumas w *Męce kobiety*, i kazał nam patrzeć na tę wiarołomną, bardzo zwyczajną historię, jak na... tragedię duszy. I gdy potem przychodzą zawikłania, fakta — wszystko to jest nam znane, nieciekawe, banalne i szablonowe mimo bardzo drastycznych efektów, jakie mają niby stanowić realistyczny i modernistyczny koloryt sztuki.

Ów mąż „pocziwy“ a „ślepy“ cierpi, ale cierpi nie o duszę żony, która może wymknęła mu się z jego duchowego posiadania i stała się własnością innego. Nie — jemu chodzi o to, że w domu u niego jest „kawalek ciała“ tamtego, i on nie chce znieść tej myśli.

Żona — mówi tylko o oddaniu się cielesnym, kochanek o posiadaniu — doktor o chorobie tajemnej a dziedzicznej — słowem, ciągle, bezustannie w tej sztuce jest „ciało“ i ciało na ustach i myśli wszystkie. O nie się rozchodzą, szarpią, dręczą, mordują, tęsknią, marzą, ale dusza, och! och! gdzież tam jest dusza? Bo dusza ludzka to ogrom, to takie wielkie, rzeczywiste tragedie, które nią szarpią, że owe tragedie Bracca są śmieszne i fałszywe.

I gdyby, już odłączywszy ów fałszywy tytuł, wziąć tę sztukę po prostu jako tragedię wiarołomstwa, to i tu nie ma nic zajmującego, nic nowego.

Te spowiedzie żon błędzących, które błędzą „same nie wiedząc dlaczego“, widz już umie na pamięć, te wyrzuty

męża „nieszczęsna! ty! ty! czy to być może!” — a potem sataniczny kochanek, którego odpycha dumnie już wystygła kobieta: „idź pan, bo cię każe wypędzić!” — lub „do dziecka nie masz prawa!” Publiczność słucha, przyjmuje to, bo cóż ma począć, ale się nudzi, uśmiecha i wreszcie, gdy ta mało zajmująca para małżonków padła sobie w objęcie — oddycha — „ach! nareszcie“.

Jakaż więc może być mowa o technice, o budowie, skoro jest to szablon i nic więcej, tylko szablon?

Do owej wielkiej świątyni, w której płoną miliony lamp krwawych jak rubiny, świetnych jak brylanty, spokojnych jak wygasłe gwiazdy — do tej świątyni dusz nie zajrzał tym razem Bracco i nie zajrzała z nim publiczność lwowska. Mało jej było, tej publiczności, ale i ta garstka spoglądała po sobie z podziwem — a dlaczego?

Bo słyszeli... pół sztuki!

Tak — niestety. Słyszeliśmy pół sztuki. Co się stało? Nikt nie wie. To wiemy wszakże, iż wszyscy prawie artyści usiłowali być nadto nastrojowi. Mówili tak, że pomimo natężeń zrozumieć zaledwie pół sztuki było można. Jeden pan Solski, który ma bardzo wyraźną dykcję, był zrozumiały — inni kryli swe role, jak najgłębsze sekreta. Szkoda jednak. Panna Arkawin napracowała się ciężko. Na jej młode barki włożono zbyt wielką odpowiedzialność. Ta rola, Katarzyna, napisana niezręcznie, znuży najwytrawniejszą aktorkę. Pannie Arkawin przychodził z pomocą jej wielki talent, a jednak padała literalnie pod ciężarem roli. Miała momenta niezwykle piękne, czuła prawdziwie — brakowało jej techniki, szamotała się jak w siatce, którą rwała, tracąc siły. Dlaczego zrywać pannie Arkawin te młode siły? dlaczego powoli, stopniowo nie rozwijać w niej tych niepospolitych zdolności? Taka rola, jak Katarzyny, może sforsować głos artystki, może ją wpędzić w maniery, bo w braku i w nieświadomości technicznych ułatwień, młoda artystka manierą ratować się będzie w trudnych przejściach. A przecież, ażeby zrozumieć, jak piękny jest talent panny Arkawin, dość przypomnieć scenę wyznania w akcie pierwszym i porywającą uczuciem scenę po śmierci dziecka.

Całość roli nie mogła być zarysowaną, bo sił artystce

zabrakło. Dała tylko poszczególne piękne chwile, to jest to, na co się zdobyć teraz jest w stanie. Inaczej grała pani Solska tę jedną duchową postać w tych tragediach duszy. Pani Solska nakreśliła sobie sylwetkę uosobionej dobroci kobiecej i wypełniła ją wybornie. Gdy ukazywała się smukła i biała na ciemnym tle drzew, robiła wrażenie dobrego ducha. Co do pana Bednarczyka jestem w kłopotcie. Pan Bednarczyk jest zdolnym i pracowitym aktorem, ale pan Bednarczyk do roli owego męża zupełnie się nie nadał. Twardy jego głos niepodatny do wyrażenia większych uczuć, gra pomimo chęci ostra — czynią z p. Bednarczyka użytecznego artystę w rolach starców. Owa rola męża należała się bezwarunkowo panu Chmielińskiemu, bo także pan Bednarczyk jest do niej za mało technicznie przygotowany.

Pan Solski nadał kochankowi zewnętrzną charakterystykę, nie szablonową, ale zrobić z tej postaci nic nie mógł, bo nic do zrobienia nie miał. Łamię się bowiem ów donżuan schorowany, wpada w sentyment — wreszcie odchodzi i mówi „bądź szczęśliwa!“ Przynajmniej zrozumieć można było, co pan Solski mówił. Co do reszty raz jeszcze powtarzam, iż z trudnością chwytano się jakieś słowa. W sztukach współczesnych nie można krzyczeć, jak w obozie, ale trochę względu dla publiczności mieć trzeba, a nastroju przez szeptanie nie podnosi się wcale.

PAN ALFONS — sztuka DUMASA-SYNA

Występ pani Wojnowskiej

W żadnym może autorze dramatycznym nieszczęście lat dziecinnych nie odbiło się z taką siłą, jak w Dumasie-synu. Dzieckiem nauczył się cierpieć, wstydzić za winę nie popełnioną i milczeć. W dziecku zbudził się żal do społeczeństwa, do praw, do konwenansów, do tego, co się fałszywą moralnością nazywa. Bez nazwiska, nie przyznany — z „rodziców nieznanych“, czuł się pariasem i choć go usynowiono później, to przecież ta gorycz, ten ból murtował już w nim do śmierci i w dziełach jego scenicznych czuć taką nutę cierpienia i goryczy, że trudno jest słuchać jego nerwowych prac spokojnie, obojętnie i nie przejmować się nimi. Dumas-syn jest wielkiej miary pisarzem scenicznym. On pierwszy wśród francuskich dramaturgów nauczył publiczność myśleć, zastanawiać się, dyskutować po wyjściu z teatru. Stworzył ten rodzaj sztuk, które się nazywają sztuki z tezą. Z początku pod wpływem genialnej zręczności Scribego wprędce zdobył swą własną metodę tworzenia i dziś jego sztuki, mimo już starzejącej się formy, słuchać się dają z zajęciem.

Szczególniej te, w których Dumas nie wprowadza pewnej zgubnej manieri — owego rezonera, koniecznego do wypowiedzania w danych chwilach poglądów autora na temat przeprowadzony w sztuce. Dawna publiczność lubiła, aby za nią myśłano, i godziła się na owego rezonera. Dzisiaj widz chce widzieć samą akcję, same fakta, tak zestawione i zgrupowane, a autor musi ukryć się za kulisami, milczeć i tylko pozwolić widzom przyjmować wrażenie.

I na tym polega teraz kunszt autorów, aby te wrażenia były tak umiejętnie dobrane, ściениowane i ustawione, aby wyraziły to, co on pragnie, na pozór bez jego udziału. To ma w sobie *Dama kameliowa*. Tam nikt nie mówi o rehabilitacji kobiety upadłej, a przecież siłą faktów wiemy, że

o to, a nie o co innego w tej sztuce autorowi chodzi. Pan Alfons wykazuje męską frymarkę za pomocą małżeństwa i choć w obecnej chwili ten mąż idealny, przeciwstawiony szubrawcowi, wydaje nam się cokolwiek naiwny i śmieszny, to istnieje duża siła w kompozycji tej sztuki, niezwykły, potężny rozmach w założeniu i to energiczne wtrącenie niejako widza w pełny dramat bez uprzednich wahań się i przygotowań. — Dumas pisał komedie tak zwane „oby- czajowe“, ale ponieważ najczęściej porwany jakąś trapiącą społeczeństwo raną obmyślał pierwej swoją tezę, a potem do niej dorabiał ludzi — czynił ze swych sztuk nerwowe, nierówne dzieła.

Czuć było podkład tragiczny, wielki — szkielet, zbudowany ręką olbrzyma — prezentowany przez sztuczne postacie, robione na urząd, dopasowywane do przewodniej myśli. Przy tym Dumas biorąc jakąś jednostkę, opracowywał ją tak troskliwie, a mimo to powierzchownie, że zamiast dać przeciętnego człowieka, tworzył wyjątek i tym chybiał celu. Bo to są obyczaje nie ogółu, ale jakiejs jednostki i to wytworzonej w fantazji autora — tak wytworzonej, że już nie miała nic z prawdą wspólnego. Niemniej przeto Dumas jest jedynym autorem przed epoką Becque'a, który stworzył sztuki głębokie, myślące, i często nawet swymi na pozór paradoksami oddawał przysługi społeczeństwu. Bo ktoś nie chcący czytać traktatu o jakiejs poważnej kwestii, wysłucha tę samą kwestię w teatrze podaną mu ze sceny w formie sztuki, zastanowi się, i kto wie, do jakich dojdzie rezultatów. Ta myśl stworzenia teatru użytecznego kierowała pracami Dumasa.

Dopomagał mu jego wielki talent, znajomość sceny, elegancja jego dzieła i pewna łatwość, połączona z siłą i nerwem scenicznym. *Żona Klaudiusza* to jego wielkie arcydzieło, ibsenowskie, potężne. W nim wykazuje się cały i pozostawia niemal demoniczne wrażenie. Dlaczego ta nadzwyczajna sztuka nie jest grywana częściej, zrozumieć trudno. Mało jest nawet w obecnej literaturze dramatycznej dzieł, które mogłyby równać się z tą sztuką.

Pan Alfons to taki pan, który doszedłszy do lat trzydziestu i wyłysiawszy trochę, chce się bogato ożenić. Z kim?

mniejsza. — Panów Alfonsów na świecie jest dużo... dużo jest i kobiet, mających pieniądze do rozporządzenia. Lecz pan Alfons chce przed tym uprzątnąć pewne rachunki młodości. I z tego powstaje sztuka Dumasa. Widzimy w niej przez trzy akta, jak ten rozkoszny młodzieniec lawiruje w tych sytuacjach niepewnych, w których poprzednie wesołe życie go poplątało. Gdy wreszcie śmieszna, ale uczciwa kobieta wypędza go, nazywając łotrem — widz mimo woli zrywa się do oklasku.

I to daje miarę, że to sztuka jeszcze żywotna, że panowie Alfonsy ciągle spacerują po świecie, szukają posagów i zaśługują na wzgardę ludzi uczciwych. Że publiczność nie przyszła i teatr znów był prawie zupełnie pusty, dziwić się należy. Nazwisko Dumasa-syna łączy się z takim sukcesem scenicznym, iż spodziewać się należało większego zainteresowania, choćby ze względu na grę pani Wojnowskiej. W roli eks-kelnerki p. Wojnowska grała bardzo starannie i drobiazgowo. Toaleta jej, zrobiona modą sprzed lat 20, jaskrawa i bogata, ruchy, sposób mówienia, były niezmiernie sumiennie zastosowane do postaci. Lecz p. Wojnowska nie ograniczyła się na stronie zewnętrznej. Ta parweniuszka krzykliwa i zazdrośna była bardzo dobrą kobietą. Uczuciowa strona roli była tak ładnie, tak umiejętnie zaznaczona, że widz żałował tej, z której śmiał się początkowo, i gdy w trzecim akcie pani Guichard mówi do Alfonsa „kocham cię!“ — nikt się nie śmieje, bo p. Wojnowska potrafiła już pozyskać serce widza dla swej kreacji i przeciągnąć go na swoją stronę.

Po pani Wojnowskiej słowa uznania należą się p. Chmielińskiemu, który potrafił rezykowną scenę przebaczenia uczynić niezmiernie zajmującą i trochę nieprawdopodobnej postaci pana de Montaigrin realnymi szczegółami (zakon. aktu drug.) potrafił nadać cechę prawdopodobieństwa. Pani Rotter grała bardzo szlachetnie, poprawnie i pochwalić musimy doskonałą grę twarzy, którą pani Rotter celuje. Ta artystka umie s ł u c h a ć, a to rzadko się zdarza. Rola Alfonsa dostała się panu Adwentowiczowi. Jest on do niej stanowczo za młody, ale dużo w niej złożył dowodów inteligencji. I choć ton pana Adwentowicza, całe wzięcie się jest za szlachetne na takiego łotra, to uznać należy cały nakład pracy, jaką ten utalentowany artysta w grę swoją włożył.

Kiedyż wreszcie zobaczymy p. Adwentowicza w jakiejś romantycznej, bohaterskiej roli, do której jego piękny talent zupełnie się nadaje. Basia Zielińska jest małym talentkiem, który się zapowiada korzystnie na przyszłość. To dziecko akcentuje bardzo dobrze i nastraja się do sytuacji.

A teraz — co do szczegółów wykonania. Trudno tu mówić o doskonałości, skoro sztuka taka idzie nie dość wypróbowana. Ale choć na ten szczegół należało zwrócić uwagę. Oktawiusz i pani de Montaigrin mówią o największych swych tajemnicach podniesionym głosem, jak na puszczy. W drugim pokoju jest mąż, jest służba — to ich nic nie obchodzi. Krzyczą swoje tajemnice wniebogłosy, spacerując koło drzwi, gdzie przebywa mąż. Nie mamy pretensji, aby obmyślano jakieś możliwe sytuacje i inną scenerię, ale owa wieczna kanapa na lewo a stół na prawo, ale gdy się rozchodzi o ważne momenta, trochę prawdy zdałoby się w układzie scenicznym. Nad tym potrzeba pomyśleć, a przecież chyba myśleć jest komu.

BLAGIERZY — MICHAŁA BAŁUCKIEGO

Kto stoi na miejscu — ten się cofa.

Michał Bałucki od lat bardzo wielu stoi na miejscu, powtarza się, rabuje sam siebie. A przecież swymi *Grubymi rybami*, *Domem otwartym* — dał nam bardzo świeżą — bardzo piękną metodę tworzenia. On pierwszy po prostu zdjął dach z mieszczańskiego przeciętnego domu — i powiedział: „patrzcie, jak wy wyglądacie w życiu codziennym“. Amadeusz ten patrzył wprawdzie przez płaskie i jednostronne szkiełko, bo tylko patrzył na ludzką „głupotę“, ale patrzył z taką werwą, z taką prawdą, z takim humorem, iż ta werwa porywała, bawiła szczerze i kazała podziwiać talent nadzwyczaj silny i niespożyty. Ale — Bałucki, sprawiwszy się z głupotą ludzką, powinien był zabrać się do głębszej obserwacji. Talent, siły, znajomość sceny mu na to pozwalały. Bałucki tego nie zrobił. Spoczął na laurach. I raz zaobserwowane typy zaczął ubierać w coraz inne nazwiska i szaty i dodawać do nich bardzo dyskretnie rozmaite odcienia głupoty. Lecz to już były manekiny i gdy Bałucki zaczął moralizować i potraćać o ten rodzaj głupoty, który staje się już wadą szkodliwą dla reszty społeczeństwa, zabrakło mu siły, talent w borykaniu się z brakiem ściślejszej myśli i głębszego zastanowienia się zmalał, i Bałucki, zdawało się, że jest w dekadencji — przynajmniej tak wszyscy mówić zaczęli. A przecież tak nie jest.

Bałucki tylko stoi na miejscu i nie chce wiedzieć choćby, że technika sceniczna poszła naprzód, że przez scenę przeszły już całe szeregi dzieł, które roztrząsnęły duszą i sercem widza. On dalej kręci się po światku głupoty ludzkiej, kręci się jednak już jakby z pewnym zażenowaniem za siebie samego, że nic nie umie czy nie chce być głębszym czy poważniejszym. To się czuje ze sceny, to się rozumie w każdym dziele, które on teraz daje. Ale — należy być sprawied-

liwymi. Należy pogodzić się z myślą, że Bałucki nie da nam już głębszej satyry i brać go takim, jakim on jest w danej chwili. Nie należy, sądząc go, brać z bardzo górnego tonu, ot — postarać się wniknąć w duszę przeciętnego widza i powiedzieć sobie, że teatr we Lwowie jest jeden, że publiczność do teatru przychodzi rozmaita, że ta, która przyjdzie na sztukę Bałuckiego, nie jest ta sama, która przychodzi na sztukę Ibsena lub Maeterlincka, i że na niedzielę *Blagierzy* są bardzo dobrym nabytkiem. Trudno wymagać, ażeby każdy widz miał jedną i tę samą kulturę umysłową. Jeżeli co można zarzucić, to jedynie dzień źle wybrany na taką premierę. *Blagierzy*, dani w niedzielę, zaznaczyliby od razu swoje przeznaczenie w repertuarzu teatru. A tak musi nastąpić nieporozumienie. Krytyka poważna sądzić będzie Bałuckiego z wysokości literacko-społecznej i uczyni jej krzywdę. To ani literatura, ani sztuka społeczna, ani analiza dusz. To bezpretensjonalny, przeciętny szablon, bardzo dobry dla bezpretensjonalnego, szablonowego, przeciętnego lwowianina, który w karnawał lubi pączki, chrust i sztuki Bałuckiego. Esteta, człowiek myślący głębiej, nie przyjdzie, ktoś, co napracuje się fizycznie cały dzień Boży, przyjdzie i będzie się śmiał z szablonu Bałuckiego.

Jego nie będą raziły nazwiska Golskich, Gapeckich, wziętych z XVIII wieku, on uwierzy w takiego „hrabiego“, nie zastanowi się, iż kamerdyner nie mówi „jaśnie oświecony“ do hrabiego, że baronowa będzie mówić do hrabiego „hrabio“ a nie „panie hrabio“, że owe wymyślania na hrabiów galicyjskich już wyszły z mody, a poczciwy inżynier, oceniający od ruiny ojca swej ukochanej, jest figurą zdjętą z parawanu i wprost niemożliwą w sztuce bardziej wykształconego fachowo autora. Taki Paradowski, drwiący z blagierów rzeczywiście śmiesznymi conceptami, zyska zawsze sympatię takiego przeciętnego widza i wynagrodzą nawet brawem chwilę, gdy zdemaskuje blagierów.

Paryż jest miastem, mającym bardzo wykształconą publiczność, a przecież i tam są teatra, gdzie grają takich *Blagierów*, i publiczność chodzi na nich tłumnie. A Lwów jest dużym miastem i potrzebuje strawy dla wszystkich w jednym gmachu. Ktoś „wykształcony“ teatralnie powinien wiedzieć, co może dać Bałucki, i nie skarżyć się na

zawód. Dla niego będzie inna premiera. Gdy ustąpi to nieporozumienie, i dla Bałuckiego znajdzie się miejsce i — miara krytyki.

— — — — —

Reasumując więc wrażenie z wczorajszego wieczoru, to jest przenosząc go na wieczór niedzielny i wchodząc w duszę takiego niedzielного widza, dochodzimy do wniosku, że *Blagierzy* nie są ani lepszą, ani gorszą sztuką od innych sztuk Bałuckiego. Daleko im do *Grubych ryb*, do *Domu otwartego*, do *Gęsi*, do *Krewniaków*. Wszystko tam płaskie, blaszanne, ale nie ma najmniejszej pretensji. Domowy ton uchwycony dobrze i daje wrażenie atmosfery domowej. Akcja żadna, technika sprzed 20 laty.

Młodzieży tej sztuki dawać nie radzę, bo młodzież kształcić trzeba, a dając jej poznać, jakie miejsce Bałucki zajmuje w literaturze dramatycznej polskiej, nie należy dawać go poznawać w jego zastoju, w jego uporze marnowania swego talentu.

Gra artystów była dobra, ślizgała się powierzchownie, bo też i powierzchowne były postacie, które odtwarzać mieli. Nie znużyli się bardzo ani oni — ani reżyseria. Wszyscy mieli jednakowe zadanie, prawie wszyscy grali jednakowo, nie zadziwiając pomysłami, bo ich gdzie umieścić nie mieli.

Z pań bardzo umiejętnie rolę Sally *sécession* damy odegrała pani Solska. Postać aż się prosiła pod karykaturę. Pani Solska uniknęła jej i kilkakrotnie dała nam złudzenie jakiejś figuynki z *Jugend*, tak węzowa jej linia i niezwykła uroda nadawała się do owej secesji, którą Sally przedstawiała.

Pani Siennicka zbyt szybką dykcją zacierała doskonale niektóre koncepta, jakie jej autor podał w roli — o ile hamowała szybkość dykcji, miała dużo humoru i werwy.

Panna Mrozowska miała być „wiochną“ wiejską, która nie wie, co puder, i gorszy się byle czym. Jest to drugie wydanie gąski wiejskiej z *Gęsi i gąsek*. Panna Mrozowska jest do tej roli najzupełniej nieodpowiednia, gdyż nie posiada szczerego, wiejskiego zdrowego wdzięku, a robi wrażenie wyrafinowanej miejskiej paniienki, tak w strojnej postaci (bardzo zresztą wdzięcznej), jak i w suchym,

nieszczerym sposobie gry. Panie Cichocka i Gostyńska grały z właściwą sobie stanowczością swe drobne role. Co do panów, to najwdzięczniejszą rolę miał pan Roman. Nie zatroszczył się co prawda o stworzenie typu, ale wpadł na scenę sam sobą. Romanem ubawił siebie, współgrających i całą publiczność. Wprawdzie wyglądał on tak na kogoś zajmującego się „aferami“, jak i na dyplomatę — ale sprawił to, że publiczność śmiała się z niego nawet po zapadnięciu zasłony.

Pan Feldman był, jak zawsze, starannym i z całą powagą traktował blaszaną figurę, jaka mu przypadła w udziale. To samo i pan Kliszewski. Co do pana Woleńskiego, ten wyzyskał wszystkie śmieszne strony swego przedpotopowego hrabiego, dobrze akcentował monologi, które jednak nadają fatalną cechę starości sztuce. Grał ściśle „w stylu“ Bałuckiego, jeżeli w ogóle tu o stylu może być mowa.

Całość szła zręcznie i składnie. Reżyseria pana Solskiego wydobyła, co mogła, z sytuacji mało skomplikowanych *Blagierów*. Urządzenie sceny było dobre, zwracamy jednak uwagę na ciągle powtarzające się meble, akcesoria, obrazy i drobiazgi. Wszak *milieu*, w którym sztuka się odbywa, nie jest jedno i to samo, a owe czerwone, angielskie meble widzimy w salonie francuskiego prokuratora i w dworku galicyjskiego szlachcica. Gdy Paradowski mówi: „to meble wiedeńskie“ mimo woli przypomina się nam, że widzieliśmy je w rozmaitych krańcach Europy. Jest to drobiazg, ale i ten dobrą wolą usunąć łatwo można.

A teraz jeszcze jedno życzenie. Niech *Blagierzy* nie zjawiają się w tygodniu, a pozostaną na niedziele i tak zwane popularne przedstawienia, a usprawiedliwią najzupełniej swoje pojawienie się na scenie lwowskiej i może przeblagają zbyt ostrą krytykę, która nie chce się pogodzić z tą myślą, że Bałucki nie pójdzie już dalej i z uporem niezwykłym pisze sztuki tak, jak pisał je przed dwudziestu laty, a pewna część publiczności sztuki te lubi i na nich się bawi.

ROMANTYCZNI — ROSTANDA

*Publiczność lwowska jest muzykalną
i... romantyczną.*

Cicho, cichutko, jakby z oddali wypływa muzyka harf — wolno, wolniutko idzie zasłona w górę. Przed widzem nie scena, a gaj, zieleń, powoje, bluszcze i winny liść. Na tle tej zieleni dziewczyna złotowłosa, jak powój biała w swych atlasach i muślinach, na tle tej zieleni chłopak złotowłosy, odziany w aksamit purpurowy, jak mak osypany srebrem. Z ramion dziewczynki igra koronka białej chusteczki, u ramienia chłopaka fruwa biała kokarda. Rzec można, dwa motyle, biały i pasowy, które usiadły wśród kwiatów z rozwianymi skrzydły. A harfy grają ciągle, aż głos ich drżący niknie utopiony w głosie tych dwojga młodych. I choć to niby ludzie mówią, widzowi ciągle się zdaje, że słyszy muzykę i powoli daje się rozkołysać, rozmarzyć wielkiemu czarowi, jaki na niego ze sceny wypływa. I tak już jest przez całą sztukę, nic nie wytrąca nas z idealnego nastroju, bo nawet śmiech nie łaskoce nam nerwów, ale uśmieczać się każe. Chwilami — na scenie robi się gwarniej, głośniejsze... To nic — to jakby wiatr letni zaszumiał gałęziami akacji i strząsnął trochę białego wonnego kwiecica. Cały wieczór mija w szlachetnym, czystym upojeniu. A gdy przed rampę wychodzi pięć laleczek, trzymających się za ręce, a poza nimi zaciąga się ciemny, czerwony aksamit i oni stoją tak rzędem śliczni i mili, a na nich powoli z góry opuszcza się zasłona — to żal chwyta widza. Jak to? więc już?... więc za chwilę znikną, i ten biały powój-Sylwetta, i ten purpurowy motyl-Percinett, i ta zielona papużka-Pasquinot, i ten brązowy chrabąszcz-Bergamin, i ten najbarwniejszy, najwięcej błyszczący ze wszystkich rajski ptak Straffar.

A oni mówią, mówią ciągle przy dźwiękach menueta, oddając sobie wiersze, jak wiązanki kwiatów, nieruchomo —

bez gestów splatają całą girlandę przecudownych słów, które jak brylanty wrzucają chwilami jakieś rzewne, do serca przemawiające myśli. A w dole — pod ich stopami, gra znów harfa i tak znikają nam sprzed oczu, znikają tylko sprzed oczu, bo w duszy będą już zawsze, i w sercu będą zawsze, i w wyobraźni pozostaną wiązką kwiatów na tle purpurowej zasłony, kwiatów, które mówią, które dyszą całe wonią poezji, czarem słów — tych pięcioro: Sylwetta-powój, Percinett-motyl, Pasquinot-papuzka, Bergamin-chrzaszczyk i Straffar złoty rajski ptak.

Treść?... akcja?... to mniejsza. Rostand, gdy pisał *Romantycznych*, o akcję nie dbał. Banville jest jego ojcem chrzestnym. Banville, Leconte de l'Isle, Sully Prudhomme. Jak oni, ci parnasjanie, Rostand w każdej rzeczy znajdzie pretekst do zrobienia pięknych wierszy. On sam mówi: „Ot, kapelusz na krześle, można z tego zrobić rzecz piękną, albo komiczną, trzeba tylko umieć to powiedzieć!“ I Rostand umie właśnie powiedzieć tak, że wzruszy i zabawi. Za wzór obrawszy Szekspira, miesza komizm z tragizmem, nie Szekspira... źle mówię. On obiera życie za wzór i z niego wyciąga to, co się daje.

Mamy poezję w sobie — oto główna myśl *Romantycznych*. I dobywszy z dwóch serc młodych a zakochanych taką strunę poezji, rozpiął ją Rostand na srebrnej harfie swej formy i wygrał na niej cały poemat. Nie zadowolony się, że bardzo pogmatwał ów romantyzm, kazał Percinettowi i Sylwecie żyć przy końcu osiemnastego wieku i czytać Szekspira, który wszedł w modę i był tłumaczony we Francji (De Vigny: *Otello*, *Kupiec wenecki*; Emil Deschamps: *Romeo i Julia*, 1828 roku) dopiero przez romantyków w jakie pięćdziesiąt lat później.

Zresztą, ani Sylwetta ani Percinett nie są — romantyczni. To błędne. Oni są... romansowi, żądni przygód, jakie są w romansach. I raczej należało im dać do czytania ów romans pasterski d'Urfégo, ową *Astree*, uczącą czulego kochania i pokonywania przeciwności, lub jakąś powieść pani de la Fayette albo panny de Scudéry, bo stan ich wyobraźni tylko takie dzieła mogły doprowadzić do owej

chorobliwej romansowości. Te dzieci czytały romanse sprzed stu laty, musiały je znaleźć w biblioteczkach swych ojców, może w jakimś lamusie, a bardzo stare były te książki, cały wiek przeleżały i dopiero znudzone samotnością dzieciaki na światło je wyciągnęły. Znużone samotnością, a może zniechęcone brakiem polotu bohaterskiego w powieściach z tego osiemnastego wieku — w którym królowała powieść obyczajowa, dowcipna, śmiała (Le Sage, Marivaux).

Jeden może Bernardin de Saint-Pierre znalazł łaskę w ich oczach ze swym *Pawłem i Wirginią* — jeden Chénier przemówił do nich poezją czystą i piękną, lecz nie był to awanturniczy romans, którego pragnęły ich serca. Wśród powojów i bluszczów zrodziły się w nich pragnienia niezwykłości, a nie romantyzmu. W Percinecie nie ma śladu *Renégo* Chateaubrianda, nie ma śladu owej choroby wieku, melancholii częściej i bezbarwnej, pochodzącej od Rousseau, a rozwinętej przez Goethego. Percinett nie jest owym chorym Adolfem — on wie, czego pragnie, chce przygód i zdrów jest, a właśnie to zdrowie pędzi go w świat za przygodami i wrażeniami. Więc nie *Romantyczni*, a raczej *Romansowi*. I będziemy wtedy mieli dobrze postawioną rzecz całą, która tylko przez błędne przetłumaczenie tytułu trochę bałamuci widza.

Romantyczności nie ma w bohaterach, nie ma i w formie. Bo Rostand cyzeluje, rzeźbi, przechodzi niemal swych mistrzów, z których się wywodzi. Nie jest to jednak nazwisko Mallarmé, który pisze jedynie dla dźwięków. Rostand stoi na pograniczu parnasistów i harmonistów. Jest bardzo indywidualny, jest sobą, jest inny i dlatego jest wielki. Dlatego widz wobec sztuki Rostanda czuje, że to jest coś innego, coś niezwykłego, coś wielkiego. *Romantyczni* są napisani nierówno. Akt pierwszy stanowi całość i jako taka całość był grany w Komедii Francuskiej podczas pożegnalnego przedstawienia panny Reichenberg. Potem kazano Rostandowi poprawić, dorobić — grano tę rzecz w trzech aktach. I tu właśnie może tkwi przyczyna nierówności dzieła. Nie można kazać poecie przerabiać swego dzieła. Stąd akt drugi słabszy, lecz w trzecim Rostand odzyskuje swoje skrzydła i porywa nimi, a czarem swych wierszy pieści, czaruje, kołysze.

Du Fillet mówi, że dziesięciu poetów może napisać *Romantycznych*, a tylko Rostand *Samarytanę*. Widziałam *Samarytanę* i równą ona jest *Romantycznym*, więc tylko Rostand może napisać takie zjawiskowe dzieło. To nie pióropusz Bergeraca, ale jak wyżej powiedziałam, to cała wiązanka mówiących kwiatów. Te kwiaty wyznają system Azaisa, marzyciela więcej niż filozofa — autora *Kompensacji ludzkich istnień*. I oto treść jego doktryny: „Każdy człowiek w życiu musi mieć równą dozę szczęścia i nieszczęścia”... Więc poetyczne kwiaty, owiane blaskiem słonecznym, nudzą się wiecznym lazurem, pragną burzy i gromów. Nadchodzi burza, kwiaty gną się ku ziemi, drżą, tulą listki kielichów, powój-Sylwetta płacze srebrną rosą, motyl-Percinett traci purpurę swych skrzydeł. Lecz oto burza minęła, lazur znów zajaśniał i tych dwoje drogich, miłych dzieci wracają do życia, a z serc swoich snują struny poezji, które Rostand na swej srebrnej harfie rozpina i na których gra piosenkę „do białej szaty” złotowłosej dziewczynki.

Śliczny to był wieczór, śliczny, jak ów, gdy na scenie był biało odziany staruszek Jowialski i zadzierżał nić sympatii pomiędzy publicznością a tą sceną. Nic nie psuło harmonii. Grano *Romantycznych* znakomicie i tak, jak stali wszyscy pięcioro na tle czerwonego aksamitu, byli bez zarzutu, byli owymi kwiatami pełnymi uroku i wdzięku. Więc pierwsza stoi papużka zielona, trochę skąpa, lubiąca tabakę i tulipany, skrzekliwa a nieszkodliwa i śmieszna swą złością. To Pasquinot-Wysocki. P. Wysocki jest bardzo inteligentnym artystą, gra tak umiarkowanie, że woli niedociągnąć, niż przegrać, i w roli Pasquinota ta inteligencja, ta umiejętność i znajomość zasad poezji uwidoczniła się najlepiej. Mówił wiersz rozumnie i jasno. Lecz kto sprawił niespodziankę publiczności i krytyce, to panna Michnowska. W roli Sylwetty panna Michnowska najzupełniej sprostowała zadaniu. A jest to chyba największa pochwała, jaką można artystce oddać. Była egzaltowaną, a nie przesadzoną, była sentymentalną, a szczerą. I pogodzić tak dwa zdaje się sprzeczne uczucia, może tylko duży talent i instynkt. Przy tym głos prawdziwie srebrny, szlachetny

wdzięk bez cienia minoderii, ta jakaś gracia dziewczęca, trochę nieśmiała a bardzo ładna, to dało całość, pełną wiosennego uroku.

Ubrana gustownie, zgrabnie — była Sylwetką, była tą poezją, tym zjawiskiem, wyrosłym wśród kwiatów, i cieszyć się trzeba, że wzrasta jeden talent więcej, i to talent szlachetnie pojmujący sztukę, bo gdy panna Michnowska jest na scenie, czuje się, że ta młoda artystka szanuje scenę, swój zawód i rozumie swoje powołanie. Pomiedzy Sylwetką i Percinettem widnieje barwna postać „pocziwego zbója“. I takim jest Roman. W jego zbiroście jest jakiś dobroduszny podkład, który Rostand mieć pragnie, a Roman z przedziwną intuicją zaznacza. Roman gra szeroko, a mimo to nie jaskrawo. Maluje swego Straffarella jasnymi barwami, a przecież nie bije w oczy — podporządkowuje swe efekta do ogólnego tonu. P. Tarasiewicz to dziwny artysta. Nigdy nie wpada od razu w ton roli. I tak Percinett w pierwszej scenie zdawał się drwić z romansowości Sylwetki. Potem dopiero wpadł w ów ton i już utrzymał się w nim do końca. Mówił wiersz bardzo pięknie, tylko trochę zimno — w ostatnim akcie zaś był doskonałym. Strofy do sukienki Sylwetki były nie mówione, a raczej śpiewane, tak harmonijnie, tak ślicznie je Tarasiewicz głosem wymodulował. Percinett nie wymaga od artysty wnikania w głębi postaci. Trzeba, ażeby artysta był młody i dał się porwać poetyczności dzieła. P. Tarasiewicz wypełnił jeden i drugi warunek. Cyzelował wiersz, głos ma piękny, dlatego uczynił wrażenie.

Zakończy owych „pięcioro“ pan Solski w roli Bergamina. To *pendant* do Pasquinota. I tu inteligencja artystyczna pana Solskiego — jego wielka miara i szlachetny styl stworzyły sympatyczną postać staruszka, który jest poetą nawet u zmierzchu życia i to poetą wieczystym i nieśmiertelnym, jak dusza ludzka, jak to lepsze, piękniejsze j a nasze, które wczoraj w sali teatralnej odżyło.

Bo wieczór wczorajszy dowiódł jasno, jaką duszą jest dusza i lwowskiej publiczności. Nie dano im operetki, dano im operę i czysty brylant poezji. Przyszli, mimo cen wygórowanych — przyszli tak chętnie i cieszyli się — rozumieć, zachwycali, poili tym krystalicznym dźwiękiem wierszy, jaki ze sceny płynął.

Wdzięczność należy się dyrekcji za taki wieczór, wdzięczność i uznanie, i gdy więcej będzie takich wieczorów, gmach nowego teatru stanie się sercem lwowian drogi i miły. Chodzić będą, jak do czystej krynicy piękna, i powracać chętnie.

Wczoraj, gdy zapadła zasłona na czarujące sceniczne wizje, gdy umilkły głosy tych „pięciorga“, gdy menuet rozwiął się w powietrzu — publiczność z żalem powstała z miejsc i skierowała się ku wyjściu, bo... publiczność lwowska jest muzykalna i romantyczna.

DZIEWCZYNA SĘDZIĄ — ZABŁOCKIEGO

Wszystko to dobre, ale — któż teraz takie kapelusze nosi“ — tak powiedziała jedna z pań, wychodząc z przedstawienia *Męża i żony* Fredry, zgorszona kształtem kapelusza z 30 roku, jaki artystka, grająca Elwirę, miała na głowie. Dziwić się tej pani nie można. Ona nie rozumiała, że osiemdziesiąt lat dzieli akcję, odbywającą się na scenie, od obecnej chwili. Takich osób jest dużo — nie tylko we Lwowie, ale i na całym świecie. Rozświecać im umysły, podawać im stopniowo rodzaj kursu literatury dramatycznej, jest pięknym zadaniem dyrektora teatru. Praktykuje się to wszędzie, gdzie scena ma literacki kierunek. I pan Pawlikowski chce iść tym torem. Chwalić tylko można jego usiłowania w tym kierunku. Ale dlaczego pan Pawlikowski nie chce zaprowadzić systemu, który jest przyjęty od lat wielu w Odeonie paryskim?

Takie archaiczne przedstawienia mają tam miejsce po południu, po bardzo zniżonych cenach. Przed odegraniem sztuki ktoś z literatów ma konferencję i ten barwnie, przystępnie, jasno przygotowuje publiczność do tego, co zobaczy, mówi cel, datę, kiedy sztuka była napisaną, i jakie znaczenie autor ma dla teatru narodowego. I wówczas żaden z widzów nie powie „wszystko to dobre, ale kto takie kapelusze nosi“ — i nikt z widzów nie będzie myślał „wszystko to dobre, ale kto teraz takie sztuki pisze“.

Dawać wieczorem takie sztuki po zwykłych cenach, to niejako stracenie jednego spektaklu i nikt z tej szlachetnej pracy pana Pawlikowskiego i trudu artystów pożytku nie odniósł, bo prawie nikogo... nie było. Ci, co chcieliby się nauczyć, nie mają tyle pieniędzy, aby płacić duże ceny — a ci, którzy mają na to, aby zapłacić drogo za miejsce, albo czytali ową krotkwilę Zabłockiego i lękali się nu-

dzić, gdyż na *Fircyka* przychodzili, mając zaufanie, iż *Fircyk* jest dziełem kapitałnym Zabłockiego. — *Dziewczyna* sędzią grana wczoraj, liczy się do krotoczwil, i to słabszych, Zabłockiego.

Jest to rzecz ciężka, bez wdzięku i nosząca na sobie silne piętno cudzoziemskiego naśladownictwa. Z olbrzymiego skarbcza dzieł Zabłockiego sądzę, iż lepiej było wybrać *Sarmatyzm*, który miałby dla publiczności tę ciekawą stronę, iż posłużył Fredrze za podstawę do napisania *Zemsty*. Przy tym *Sarmatyzm* ma swojski koloryt, owa drobna szlachta jest przedstawiona przez Zabłockiego ciekawie i z wielkim zacięciem i humorem, czego w *Dziewczynie* sędzią prawie nie ma. Tylko chwile przekomarzania się Pustaka z Dorotką wnoszą trochę ożywienia w akcję, wlokącą się jak po grudzie i ciężko.

Wystawienie jednak tej trudnej ze wszech miar sztuki zasługuje na gorące pochwały, tak było staranne i nosiło piętno prawdziwego znawstwa epoki. Stroje wierne i kosztowne, tak u pań, jak i u panów, meble wspaniałe, dekoracje w czystym stylu — sytuacje marionetkowe, konieczne przy graniu takiej sztuki.

Z artystów, którzy dołożyli najusilniejszej pracy i dali dowody dużej scenicznej inteligencji i wykształcenia, borykając się z trudnościami stylu, na pierwszym miejscu postawić należy pana Feldmana w roli Majętnickiego, roli literalnie najeżonej trudnościami, tak owa wypchana figura jest powierzchownie traktowana przez samego autora.

Pan Feldman potrafił ożywić owego szablonowego zakochanego starca kilku dobrymi pomysłami, wyzyskać dowcip i grać najzupełniej w tonie epoki. W roli Pustaka pan Nowacki ożywiał całą scenę swym humorem i młodzieńczą werwą, walcząc o lepsze z panną Jankowską, która w roli Dorotki złożyła dowód nowej a sumiennej pracy i była jak wyciętą z obrazka, ładną i zręczną subretką. Drugą parę młodych stanowili panna Mrozowska i pan Stanisławski. Panna Mrozowska przekonała nas, że gdy chce, potrafi serio traktować scenę i grać poważnie, starannie i w bardzo szlachetnym tonie.

Co do pana Stanisławskiego — zdolny ten artysta opracował swoją rolę tak kunsztownie, tyle właśnie zwrócił uwagę na styl i na malarską stronę swej kreacji, że słowa

prawdziwego uznania należą mu się za jego pracę. Pani Stachowicz miała piękną toaletę, wyglądała ładnie i mówiła swą niewdzięczną rolę bardzo wdzięcznie. Nie mogę się zgodzić na akcentowanie pana Bednarczyka. Ten artysta robi ze wszystkiego tragedię i wszystkim słowom nadaje tak wielką wagę, iż nuży tym widza.

Gra sceniczna polega właśnie na cieniowaniu. Jeżeli ciągle staramy się szarpać uwagę widza, osiągamy tym przeciwny skutek. Raz jeszcze powtarzam, iż szkoda pracy dyrekcji i artystów. Poszło to na marne — na pozór — bo przecież choć kilku widzom zapisało się dobrze w pamięci. A mogło przynieść duże rezultaty, zadowolenie artystom i dyrekcji za spełnienie obowiązku względem literatury ojczystej.

NAJSTARSZA — LEMAITRE'A

A zatem wolno mi tłumaczyć twoje sztuki, mistrzu?

— Proszę... bardzo proszę!

Gest Lemaître'a nadzwyczaj kurtoazyjny — cała jego postać, wyraz twarzy jest nadzwyczaj gładki, pełny kultury, wykwintu. Siedzimy w jego gabinecie, przy jego biurku, założonym w miarę skryptami i gustownymi drobiazgami. Pod ścianami szafy, w nich książki, ale w ilości przyzwoitej, nie na pokaz. Naokoło nas atmosfera ładu, dobrobytu, równowagi, tego „dojścia“ człowieka, który mając wielką inteligencję, pracę, żelazną wolę — posiadał także „umiejętność obracania się pomiędzy ludźmi“.

Wiedział, że ironia jest to sól, bez której pisarz staje się mdły i traci poczytność. Należało gryźć, ale wiedzieć k o g o gryźć.

Lemaître uśmiecha się i nagle, jakby wahał się i czegoś kępował — pyta:

— Czy pani sądzi, że mój teatr się u was podoba?

Odpowiadam bez wahania i szczerze. — Tak. Grałam kiedyś w *Krukach* Becque'a — wiem, że sprawiły wielkie wrażenie.

Po jasnej twarzy Lemaître'a przemyka jakby cień.

— Tak... to Becque... ale ja...

— Ty, mistrzu, łatwiej i prędzej niż Becque. Będziesz dla nas zrozumiałą. Jesteś więcej ogólnoludzki — mniej „francuski“. — Twój deputowany Leveau jest typem, który spotyka się wszędzie. Zachwycać się będą.

— Tym lepiej! tym lepiej, a teraz niech mi pani coś opowie o was, o waszych teatrach, o waszej literaturze. Czy nie zanadto żyjecie w mgłach?

— My? nam żyć w... mgłach nie wolno.

— Tak, tak — jesteście narodem nieszczęśliwym, musicie mieć w sobie siłę, energię, a nie mglistość, bo inaczej

moglibyście się w tej mgłę rozpląnąć i zniknąć. A tego się lękacie. Prawda? Zrozumiałem, o co wam chodzi!

Ta rozmowa toczyła się pomiędzy mną a Lemaître po jego sukcesie scenicznym — po tym znakomitym utworze *Deputowany Leveau*, który tryumfował w *Vaudevillu* i który pozostanie z pewnością najlepszą sztuką Lemaître'a.

Nie skorzystano z jego pozwolenia, nie grano *Deputowanego*. Później Lemaître zaznaczył się jako gryzący ironista w *Przebaczeniu*, w *Flipocie*, w *Przykrzym wieku*, w *Najstarszej*. Jego ironia jest miłą, do zniesienia. Tragiczną nie jest. Tymi ludźmi Lemaître'a trzeba pogardzać — nie trzeba się przed nimi trwożyć. To nie potwory — to potworki. Szkoda, jaką ich wady i grzechy przynoszą społeczeństwu, jest niewielkich rozmiarów.

W sztukach Lemaître'a czuć jego śmiech cichy, drwiący — nie widać nigdy bólu. Ten nie gryzie „sercem“ — on gryzie dowcipem. Nie umie wypowiedzieć się krótko i potrzebuje całych aktów, aby wyszydzić i przeprowadzić raz obrany temat. Jego sztuki to nie bagno, w którym tonie społeczeństwo, to bagienko, gdzie się poruszają, żyją i bawią się pary zwierząt czystych i nieczystych. A że Lemaître ma nadzwyczajny dar obserwacyjny, więc wypuszcza w to bagienko tyle takich zwierzątek, że aż robi się zamęt i widz, patrząc na to wszystko, nie doznaje jasnego wrażenia. Gubi się w tych arabeskach, w tych epizodach, w tych często klejnocikach, doczepianych jakby w ostatniej chwili. Lemaître jest wielkim pisarzem, ale brak mu perspektywy teatralnej. Obierze sobie główną postać w sztuce, tak jak ową śliczną Lię w *Najstarszej* i nagle zakocha się w podrzędnych figurach, które miały służyć za tło dla uwypuklenia owej głównej postaci. I dalej — stopniowo, w miarę akcji, Lemaître gorączkuje się, zaczyna nadawać każdej z drugoplanowych osób pierwszorzędne znaczenie.

Tworzy dla nich osobne doskonałe sceny — później przypomina sobie, że trzeba się zająć i ową zapomnianą postacią. Lecz żal mu wybornych scen, zostawia je, chce innym wynagrodzić zawód, więc dopisuje coś i dla tamtych, ale już bez przekonania. Stąd ten chaos w umyśle widza i to pewne zmęczenie, które go podczas *Najstarszej* ogarnia. To jednak jest pewne, że pomimo pewnego powstrzymania się i niedociągania z obawy przekroczenia poza li-

nię — poza którą już się nie kłuje, ale chłoszcze, jak Becque i jego szkoła *rosse*. — Lemaître jest jedynym z najwybitniej działających na inteligentne masy dramaturgiem. Z bagna obłudy, którą jest owa *Najstarsza*, wyrasta kwiat śliczny, pełen czaru i szlachetności, a wyrasta tak naturalnie, tak bez „roboty“, iż o tej „starej pannie“ pełnej uroku myślimy długo, wyszedłszy z teatru. Nora olśniewa, Lia przykuwa, Dorota budzi chęć wytargania jej za uszy... pani Peterman budzi odrazę. Szczupłość miejsca nie pozwala mi rozpisać się dalej o Lemaître tak, jak na to zasługuje. Należy jednak dodać, że *Najstarsza* jest sztuką niezwykle, wartą poznania i zastanowienia się. Ów protestantyzm, o który się tak bardzo sprzeczano we Francji, nie ma tu znaczenia. Obłudni ludzie są wszędzie i wszystkich religij.

Sztuka grana była wybornie. Pani Bednarzewska, która ma specjalność odtwarzania owych „ofiar“, w Lii grała bardzo pięknie i szlachetnie. Z całą abnegacją chciała się oszpecić, miała niezwykle silną, nerwową grę w ostatnim akcie, dość wymienić owe ciche „dziękuję ci, siostro“ — w którym odbił się cały stan duszy Lii. Była to gra skupiona, a przecież jasna, jak otwarta księga. Taką powinna być Lia, nie inna. Pani Bednarzewskiej można powinszować tej ślicznej kreacji.

Trochę ciężką i za poważną na Nore była pani Stachowicz, przepyszną, subtelną, a grającą ostrożnie panna Janowska.

Pan Chmieliński z całą siłą swojego talentu stworzył Petermana, pan Solski dał Milhinsowi swój potężny artyzm, pozwalający mu być zawsze innym, a zawsze doskonałym. Pani Gostyńska i pan Fiszer dowiedli jeszcze raz, że słusznie są ulubieńcami Lwowa. Wszyscy inni artyści grali niezwykle starannie, dokładnie i w tonie. Wystawa była wyborna. Całość w inteligentnej reżyserii p. Wysockiego obmyślana do najdrobniejszego szczegółu, a salon Petermanów był całym poematem z owym pawiem na szafie i zniszczonymi meblami. Publiczność bawiła się doskonale. Słowem, wieczór wczorajszy powiódł się w zupełności.

SPUSCIZNA — ARTURA SCHNITZLERA

a powinniśmy być tylko dobrymi

To, mówi na zakończenie sztuki jedna z osób działających. Powinni być — dobrymi — i to dobrymi bez zastrzeżeń, bez subtelności, ot, tak jak bywa dobrą prostą, pocziwa ludzka istota odnośnie do innych smutnych istot. Lecz nikt z owej rodziny profesora Losattiego nie umiał być tak bezwzględnie, tak prosto, tak czysto — dobrym. Czy byli oni źli? Bynajmniej. Owszem zdobyli się nawet na heroizm, na krok niesłychanie śmiały w pojęciu przeciętnych filistrów. Proszę osądzić. Syn ich, doktor Hugo spada z konia i umiera. Przed skonaniem każe do domu sprowadzić swą kochankę Toni, prostą, zwyczajną szwaczkę i swego nieprawego synka Frania. I tych dwoje istot bezimiennych i wygnanych kodeksem ze świata ludzi uczciwych konający oddaje w spuściźnie swoim rodzicom, instaluje ich swoją wolą przy domowym ognisku.

Profesorostwo nie sprzeciwiają się temu, wolę syna wypełniają skrupulatnie — metrese i jej dziecko traktują jak najdelikatniej aż do chwili, gdy dziecko umiera. I potem jeszcze — choć usuwają z domu ową Toni — jeszcze powodują się delikatnością ludzi dobrze wychowanych i czynią to oględnie. Więc ani ów pajac profesor, ani jego bierna małżonka, ani Lulu, ani Anni nie są źli. Oni są delikatni, wyrozumiali — ba... nawet stając chwilowo w sprzeczności z utartymi konwenansami, są bohaterscy. Lecz świat, ten nieubłagany świat, reprezentowany na scenie przez doktora Schmidta, a za sceną przez profesora Grubera, który przychodzi z powodu obecności nieprawego dziecka w domu Losattich zerwać z nimi stosunki, a po śmierci tegoż samego dziecka przysyła na jego mogiłę... kwiaty — ten świat ludzi uczciwych, którzy mówią: to wypada, a tamto nie wypada,

oddziaływa tak na owych niezłych Losattich, iż oni nie umieją być dobrymi.

Żadne z nich, bo nawet i Frania, ta śliczna i miła dziewczyna, nie ma w swym głosie nut szczerych, w swym pocałunku ciepła serdecznego. Oni chcą — oni nie umieją. Tam wszystko wymierzone, jak wymierzona przez mamę Losatti bywa mąka na knedle albo cienkość ciasta na sztrudel. Jest jedna, jedyna tylko pomiędzy nimi szczerze dobra istota. To — Emma. Siwy włos zjawił się już na jej skroni. Ona lata całe spędziła w smutku i żałobie. I tę cierpienie uszlachetniło. Ona ze swych łez zaczerpnęła zrozumienie łez innych. Ona umie tak mówić do tych, którzy płaczą, jak pragnęłaby, żeby do niej mówiono.

I ta kobieta jedna umie powiedzieć Losattim prawdę w oczy. Umie wykazać im, że kochają w dziecku nie istotę ludzką — ale niejako dalszy ciąg Hugona — a to „wypełniamy wolę zmarłego!“ — które ciągle mają na ustach — to jest tylko pokryciem egoistycznych pobudek. To dziecko, snujące się po tym pokoju, w którym umarł ich syn — łagodzi ich nerwowy ból, wypełnia ich pustkę, zajmuje ich sobą i nie pozwala cierpieć. A nikt tam ani smucić się, ani cierpieć nie umie i nie lubi. Dziecko im jest potrzebne z egoizmu — kobietę tolerują. Zostawiają ją... przy dziecku. Zjawia się wreszcie anioł moralności społecznej. Ten anioł ma piękną brodę, śliczny surdut, doktorski dyplom — jest uczciwy! och! do jakiego stopnia. I kwiaty na grobie dziecka nie powiędły jeszcze, on już „kobietę“ z domu wygania. — Precz!... tu są ludzie uczciwi, tu są tacy, którzy pochodzą z jednej sfery. Dzieci ślubne, kobiety, które się zaślubia, dziewczęta, nad którymi czuwają matki, które w wygodzie, w opiece, w dostatkach są tak cnotliwe, iż czekają cierpliwie przez dwa, trzy karnawały, aż je poprowadzi do ołtarza bogaty, piękny mąż.

— „Czy mnie nie wolno było wyrwać się z mej nędzy?“ pyta Toni, której całą winą było to, że wracając z roboty, zmęczona, zdręczona, zziębnięta, zaczęła słuchać słodkich słów, jakie mówił do niej śliczny i dobry Hugo. Głupie dziewczę! Nie spekulowała na małżeństwo. Nie pytała o ślub. Powiedziała „ślubuję ci wiarę i posłuszeństwo“ — bez wyrachowania, bez świadków, bez aktów... Za to stróż moralności społecznej mówi jej — idź precz!... i ci drudzy,

których syn jest przyczyną jej moralnej śmierci — nie umieją oprzeć się, nie umieją powiedzieć jej „zostań! — nie przebaczymy ci, bo nie mamy ci nic do przebaczenia“.

— — — — —

Schnitzler w *Spuściźnie* jest tak silnym, tak potężnym ironistą, taką rękawicę rzuca całej społecznej budowie, iż wyszedłszy z teatru widz aż czuje się przygnieciony, oszołomiony tym, co usłyszał. A potęgą tego wrażenia pochodzi właśnie stąd, iż Schnitzler nie wziął dla wykazania potworności i przewrotności czczego „wypada“ — ludzi złych — ale ludzi tak zwanych pozornie „dobrymi“ — szlachetnymi, ludzi, którzy cieszą się dobrą opinią u znajomych i po sklepach, gdzie płacą rzetelnie swoje rachunki.

Schnitzler genialnymi i zdumiewająco drobnymi szczegółikami rysuje tło i charaktery, a czyni to z taką precyzją, z takim mistrzostwem, że po upływie pierwszego aktu znamy tak rodzinę Losattich, jak gdybyśmy żyli z nimi lata całe. Bo to nie jest specjalnie rodzina niemiecka. Ten krzykliwy typ ojca rodziny, który się zamianował bogiem swego domu i napelnia ten dom skrzekiem swego głosu, skrzypieniem swych butów i hałasem swej napuszonej i płaskiej natury, ta matka rodząca, wychowująca bezmyślnie i grzebiąca we łzach swe dzieci, te dziewczęta, w których sercach budzi się coś i targa buntowniczo przeciw więzom fałszywej moralności, którymi je krepują, ci doktorzy, którzy „doszli“ — to wszystko ludzie jednacy bez różnicy granic paszportowych i barw na sztandarach wywieszanych w dniu iluminacji.

Stąd *Spuścizna* ma wszędzie i zawsze powodzenie u myślącej publiczności. Każdy odczuć potrafi myśl w niej zawartą. Schnitzler jest jasnym w sposobie swego pisania. Wprowadzając tak ryzykowną rzecz w akcję, jak owo konanie Hugona na scenie przez długie pół godziny — nie potrafił o melodramat i dał tym dowód olbrzymiej swej przewagi nad publicznością. W dalszych aktach rozkłada zaś tak w każdej scenie światła i cienie dialogu, tak rozmieszcza i uwypukla każdy rys znamienny charakteru danej osoby, iż nic nie zmarnowane, wszystko z obserwacji, którą pisarz tak cudownie naprowadził, spożytkowane na korzyść sztuki. Widz odnosi wrażenie często bolesne, bo

zdaje się czasem, iż słowa i czyny osób scenicznych cienkim skalpelem ryją w naszym sumieniu wyrzuty... wspomnienia... Być dobrymi! Kto z nas potrafi być „dobrym“ szczerze, poczciwie, serdecznie — bez egoizmu, bez myśli o sobie, kto?...

Nie znam sztuki trudniejszej do grania jak ta piękna, rozumna, głęboka sztuka Schnitzlera. Nie znam również większej przykrości jak powiedzieć, że grano tę sztukę nie tak, jak grać należało. Nie jest to wina p. Pawlikowskiego, bo wiem, że p. Pawlikowski sztukę Schnitzlera wybornie odczuwa i rozumie każdy odcień jak najdokładniej. Dlaczego jednak niektórzy artyści nie byli w rolach ale „obok“ nich — wyjaśnia okoliczność, że ci artyści nie zgrani ze sobą robią wrażenie orkiestry, która się rozlatuje.

Każdy gra inaczej i dla siebie, a w takiej sztuce, jak *Spuścizna*, gdzie wszystko polega na jednej pauzie, na owym milczeniu wymowniejszym niż słowa, na spojrzeniu sobie w oczy — ów brak jedności czuć się daje więcej niż w innej. Dlatego rozbierać gry poszczegółnej nie będę. Wymienię tylko tych, którzy grali dobrze i ze zrozumieniem autora.

Przede wszystkim — pan Adwentowicz. Ze swej ryzykownej roli umierającego Hugona ten młody artysta zrobił arcydzieło uczucia i grozą przejmującego realizmu. Wystudiował agonię i oddał ją wspaniale. Rzadko się spotyka tak piękną, tak doskonałą robotę sceniczną.

W roli Frani wystąpiła panna Nałęcz. Do tej chwili nie miała pola wykazania swych zdolności. A zdolności panna Nałęcz ma, i to duże i w szlachetnym stylu. Jej Frania, trochę za mało mająca gracji dziewczęcej w akcie pierwszym, zarysowała się w następnym aktach bardzo jasno, bardzo dodatnio i w opowiadaniu po powrocie od Toni miała panna Nałęcz dużo ślicznej rzewności i delikatnego kolorytu.

W akcie trzecim wybuch temperamentowy był umiejętnie wystopniowany i pozbawiony trywialności — ostatnie słowa proste i bez afektacji. Pani Bednarzewska mogła być wyborną Tonią, niepotrzebnie tylko przybrała ton szorstki. Zapewne chciała w ten sposób zaznaczyć trywialność Toni,

ale tak, jak czyniła to Schrottówna w Burgu, wystarczało. — Ruch, akcent, dobrany szczęśliwie — to wszystko. Pani Bednarzewska wynagrodziła jednak mimiczną grą w akcie trzecim. Rzadko zdarzało mi się spotkać na scenie tak wymowną, tak przejmującą grę twarzy, jaką miała pani Bednarzewska w tej chwili.

Do tej szczupłej liczby należy mi dodać jeszcze p. Hierowskiego, wybornego doktora Schmidta, pełnego siły i charakteru. Nastroju jednak nie było — i być nie mogło. To już rzecz nieuchwytna, i pomimo urzędu sceny, które do najmniejszego drobiazgu było znakomicie obmyślane, pomimo reżyserii wybornej, pomimo starania i pracy ze strony artystów — Schnitzler pozostał nie zrozumianym i wiele z jego genialnych pomysłów zostało niestety — zatartych! Głównie nie umiano przeprowadzić owej pseudo-dobroci — która jak fałszywy pieniądz dzwoni w sztuce. Jest pewien ton, pewna nuta w głosie, to coś w gestach, która taką dobroć od prawdziwej odróżnia i ten ton przede wszystkim uchwycić należało.

B A Ś K A — krotchwila K. GLIŃSKIEGO

No, nareszcie rozległ się w nowym teatrze śmiech, ale to śmiech taki szczery, serdeczny, że aż miło było go posłuchać. Przerażone nimfy na plafonie musiały plotkować późno w noc i opowiadać sobie długo, co się to działo wczoraj w teatrze! Śmiano się, śmiano na całe gardło, galeria mówiła nawet chórem „o! o!“, w antraktach, po kurytarzach i na foyer snuli się ludzie rozweseleni, bez mistyczno-zgnębionych min zawodowych neurasteników! Wszystko to sprawiła jedna Baśka i jeden Gliński, który puścił wodze swej werwie, humorowi, rozruszał wszystkich i pozwolił się „nie uśmiechać, ale śmiać do sytości“. Od chwili podniesienia zasłony aż po jej zapadnięcie skrzy się tam od dowcipu, od werwy, która ani na chwilę nie słabnie i płynie szerokim korytem, jak pocziwa rzeka, która bez chimer i kaprysów toczy swe fale, srebrzy się w słońcu, dźwiga łodzie, pełna jest dobrych, smacznych ryb, a w lecie w dzień upalny chłopcy wiejscy śmigają w niej kozły jak szaleńcy, nie obrażając nikogo swą nagością, takie to jakieś szczerze naiwne i pozbawione wszelkiego wyuzdania. Dwuznaczników w Baśce nie ma, tam są po prostu jednoznaczniki, niemal rzeczy się nazywa po nazwisku, a sytuacja, miły Boże!... ot, tak jak w życiu. Ale cóż stąd, kiedy to tak szczęśliwie podane, z taką serdeczną jakąś wyciągniętą ręką, że ani się gorszyć, ani się gniewać nie można.

Gliński wybornie zrozumiał sytuację. Powiedział sobie *audaces fortuna iuvat* — i był *audax* — a fortuna sprzyjała mu tym razem najzupełniej od początku sztuki do końca. Legendową postać Panie Kochanku wziął Gliński z domowej strony i dał nam Radziwiłła... w szlafroku i szlafmocy. Książęcej buty tam niewiele, intryganckiego odcienia mało — nawet jego Radziwiłł nie jest owym „z głupia

frantem“, za jakiego przywykliśmy uważać Radziwiłła. Książę jest po prostu szerokim szlachcicem, rozbrykanym jak porządnie wykarmiony koń. Dokoła niego bryka także całe stado dworzan i w nich nie ma nic szczególnego — ale jest ów „Jaksunio“ czarno odziany, który zbijał sobie mająteczek na książęcych plecach dyscypliną. Tu Gliński trochę swój temperament pohamował i dał nam postać komediodową dobrego Tartuffa, zrobionego sumiennie i dokładnie. Znać autor koło tej powieści się zakrzętnął, aby w niej okazać swe zdolności z poważniejszej strony, i choć ta subtelność w niczym absolutnie werwy nie tamuje i sztuce nie jest w humorze zawadą — jest ona bezwarunkowo i robi wrażenie koronki, która spada na pysznie skrojony, z guzami sadzonymi turkusy, kontusz z rubinowego, bijącego w oczy gorącą barwą aksamitu. Również wypieszczoną i ślicznie przeprowadzoną jest postać Baški. W tej dziewczynie jest nie wiosenny czar, ale raczej żar słonecznego południa. Gdy przebiegnie przez scenę chichocząc się, nie szarpie nerwami, nie rozmarza — ale pozostawia po sobie wrażenie zdrowia, młodości i świeżej, świeżo rozkwitłej w ogródku wiejskim — malwy.

Tylko taka dziewczyna „jak rzepa“ mogła z równowagi wyprowadzić Radziwiłła i wieść swój ród od pijanicy ojca, który całymi gąsiorkami wino trąbi. Jeździ ta panna na koniu jak Mazepa, skacze przez ostrokoły, lokuje się na noc obok sypialni książęcej z zupełną ufnością w swoje silne pięście, lata po zamku w bieliźnie, rzuca się na szyję i termosi co chwila innego mężczyznę. A mimo to — nie traci wdzięku, jest „kobietą“ od stóp, obutych w tureckie meszty, po złote warkocze i głowę, rozdzieloną „przeborciem“.

W tym leży właśnie talent autora, że potrafił pogodzić jedno z drugim i kazać nam pasjami lubić Baškę i śmiać z jej „nietaktów“, które — z choćby sekundowym osłabieniem autorskiej mocy panowania nad sobą — mogłyby wkroczyć w sferę postępków raczej odtrącających niż zniewalających widza.

Akcja w tej sztuce nie jest wyszukana. Werwa i humor polega tu głównie na słowach, ale że ich dużo, że są szczere i pysznie złożone, więc się to pije jak doskonały miód, koncepty się przelyka, jak one myszy tkwiące na dnie pu-

charu i wraca się do domu pod wrażeniem pogody, wesołości i dobrego humoru. Naturalnie żywić się tylko takimi *Baškami* byłoby dla duszy widza źle i niezdrowo. Ze śmiechu można zachorować, z braku wznioślejszych i poetyczniejszych wrażeń umysł i dusza publiczności może także ucierpieć i rozpróżniaczyć się w przyjmowaniu i przetrwaniu głębszych myśli — ale — po takim brzydactwie, jak Capusowska „satyra“ (!) — to doprawdy miło jest posłuchać *Baški* — ot, jakby kto wypił dużo chartreusy, podanej brzydko i w kieliszkach z grubego, zielonego szkła, a potem na drugi dzień rano wziął kąpiel zimną i dobrze się w wodzie wydokazywał.

Dlatego publiczność wczoraj z wieczoru była zadowolniona — biła brawo gorąco — i śmiała się tak, jak za dawnych czasów. Dlatego aktorzy nasi odnaleźli werwę i życie, bo mieli grać swoich, a nie źle naszkicowane, nie znane im postacie, do których przekonania nie mieli. Gliški odniósł duży tryumf i szkoda, że go na tej premierze nie było. Publiczność byłaby mu serdecznie podziękowała za tę miłą chwilę, jaką dał jej, i za nowy dowód talentu, jaki złożył. Niebezpieczną miał grę — bo Radziwiłł jest w naszej literaturze dramatycznej kilka razy przedstawiany. Gliški szczęśliwie porównania ominął. Słynne łgarstwa księcia dodał tylko mimochodem — ot — żeby nie zrywać z tradycją, a swego Radziwiłła nam odtworzył, ulepił tak, jak ongi Matejko odtwarzał wizerunki królów ze starych pieczęci. Ten Radziwiłł Gliškiego w swym białym żupanie i szlafmicy, mruczący łacińskie pacierze z dodatkiem „Panie Kochanku“ — i spacerujący po smudze księżycowej koło drzwi *Baški* — pozostanie we wspomnieniach publiczności na zawsze, a przy tym wspomnieniu mimowolny uśmiech wypływać będzie na usta, taką potęgę humoru ma w sobie ta niezwykła, w mrok przeszłości spowita postać.

Jedna kobieta w całej sztuce — owa *Baška*. Jest nią pani Stachowicz — i jest nią naprawdę i bez żadnych zastrzeżeń. Wczorajszy wieczór przypominał nam ową Koźmianowską Stachowicz, tę, która śmiechem swoim srebrnym umiała podbijać cały Kraków. *Baška* w osobie pani Stachowicz była bardzo prostą, szczerą, wesołą i sympatyczną.

Artystka wybornie zrobiła sceny kokieterii, biorąc trochę rubasznie i według swojskiego chowu. Trochę tylko więcej przewrotności, a sceny niektóre byłyby wyszły w sposób bardzo... *scabreux*. Tymczasem Stachowicz wpadła, porwała za szyję, ale bez śladu zmysłowości, tylko ot — dowodząc, i sytuacja była ocalona. Dużo, bardzo dużo wdzięku i świeżego humoru dała pani Stachowicz swej Baśce, wyglądała ładnie, uśmiech jej miał powab pogodnego słońca.

Pan Roman z dużym nabożeństwem przystąpił do swej roli. Cóż dziwnego, „grał Radziwiłła Zboiński!“ Ależ *comparaison n'est pas raison* — to był inny Radziwiłł — to inny. Książęcego majestatu niewiele było, ale też nie było zbyt wiele pospoliczności. Za to Roman miał taki rozmach, wyglądał tak doskonale, tak działał po prostu na publiczność swoim humorem i naturalnością, że mu się i ten „majestat“ darowało, i nie miało się do niego o to pretensji.

Artysta rolę opracował, opanował ją, widocznie porobił do niej studia sumienne i to się na wykonaniu odbiło. Przy tym Roman umie nosić kontusz, nie jest w nim skrzepowany, co wiele znaczy. Trochę więcej zadomowienia, a mniej wystawy w pierwszym akcie byłoby się zdało z początku, ale już w scenie z Baską wszystko się wygładziło i od tej chwili Roman rolę dźwignął i doprowadził ją do końca silnie i konsekwentnie. O p. Chmielińskim z najwyższą przychodzi mi pisać przyjemnością. Mądry to artysta, wykształcony i obdarzony jedną z najpiękniejszych w Polsce dykcji. Rzec można śmiało, iż w Chmielińskim pozostała tradycja szlachetnej wymowy i wielkiego czaru słowa, jaką miał Królikowski. Rola Jaksy jest jedną z najlepszych kreacji Chmielińskiego. Chwalić go? To za mało. Tę grę trzeba widzieć i to słuchać, wpatrywać się, odczuwać razem z artystą wszystko, co on ze siebie w tę rolę włożył. Chmieliński w tę rolę, jak to mówią, „wszedł“ i ani na chwilę nie wysunął się poza kontury, jakie sobie z największą maestrią nakreślił. Tę siłę ma zawsze Chmieliński, widać, iż obmyśli postać, postawi ją przed sobą skończoną, a nawet wycienioną, i dopiero w nią „wchodzi“. Stąd jest jego spokój w grze. Role jego są jak suknie, wybornie skrojone, wykonane i bez „poprawek“ od razu do kształtów przylegające. Z animuszem, werwą i wielką rutyną odegrał rolę Trzaski pan Woleński. Wyglądał w kontuszu ślicznie, miał tempera-

ment i werwę młodzieńczą. Bardzo ładną scenkę miłosną w akcie trzecim odegrał z idyllicznym podkładem i ujął nią słuchaczy. Inni artyści grali doskonale.

Ansamble płynęły gładko, choć były bardzo trudne, i wiersz, jakkolwiek pisany ręką mistrza, ciężki był dla artystów do strawienia. Wystawy wielkiej w *Baśce* nie ma — to, co było — miało charakter i dobrze się nadawało do całości. Popsuł wszystko mazur — i tancerki spod ciemnej gwiazdy, które wpadły, mizdrząc się do publiczności, jakby tańczyły co najmniej walca w *Fauście*. Czy te pannie nie mogą swych uśmiechów zachować do... *Fatinicy* lub innej tego rodzaju wytwornej, a odpowiedniej dla nich sztuki?

Słowem — *Baśka* się udała. Rubaszne to, bo rubaszne — prosto z mostu, ale szczerze i rzeczywiście po starszla-checku wesołe. Kto się chce uśmieć — niech idzie.

Panny iść także mogą, bo — dwie są alternatywy, albo jeszcze nie rozumieją, więc w sytuacjach trochę... dziwacznych aktu drugiego widzieć będą tylko „dokazywanie“ — albo rozumieją, a w takim razie, po cóż się mają w domu nudzić, skoro już się zgorszyć nie mogą? Lepiej niech się za wachlarzem albo za afiszem pośmieją, a z pewnością i tak, i tak żadna się nie przyzna, że zrozumiała. Zresztą... takie Sudermany rozmaite mają sytuacje daleko drastyczniejsze, a od dziewcząt aż się roi w teatrze!

ZŁOTE RUNO

dramat współczesny w trzech aktach

PRZYBYSZEWSKIEGO

*Miłość to stryczek — na którym szatan
ludzi do piekła wciąga*

Znów hydra, znów zmora dusząca, znów ten wampir, który na człowieka spada, mózg jego ssie — serca ostatniej kropli krwi pozbawia. I to już tak jest wpite nijako w twórczość Przybyszewskiego, ta siła ponura, która jak maczugą uderza widza w głowę, z chwilą gdy podnosi się zasłona i nie opuszcza nie tylko przez całe przedstawienie, ale i zawsze nawet we wspomnieniach o nim. I wychodząc z teatru odechce się żyć, kochać, walczyć, starać się o cokolwiek, uśmiechać się do ludzi, do kwiatów, do życia.

Odechce się żyć — bo Przybyszewski w każdej wizji swojej z potęgą nieubłaganą a straszną wykazuje, iż ludzie są tylko manekinami na szachownicy życia, manekinami, którymi porusza jakaś dłoń niewidzialna, dłoń tyrana, drwiącego z konwulsyjnych drgawek buntującej się ludzkiej woli. Tyran ten niby karze za jakieś przewiny. Może tego chce Przybyszewski. Może chce wykazać, że zły czyn, że zdrada, wiarołomstwo, zdruzgotanie życia człowieka odemści się strasznie i krwawo. Ząb za ząb. Tak!

Ale bądźmy logiczni — za cóż zemsta, skoro i tamten musiał być popchnięty do owej zbrodni. On musiał ją popełnić, bo mścił się nią na cierpiącej przez niego istocie za jakiś jej grzech względem kogoś drugiego. I tak cały łańcuszek. Jedno ogniwo za drugim. Prawdziwy taniec miłości i śmierci. Wszyscy trzymają się za ręce, skuci kajdanami nierozzerwalnymi. Jeden drugiemu w serce zanurza nóż zatruty jadem. I tak z tymi nożami w sercach tańczą farandolę po szachownicy życia. Gdzieś tam błękitnieje jasny kwiat prawdziwego uczucia. Nie! nie! po co?... Gnani ślepą siłą zdruzgocą ten kwiat. To tylko cień.

Według Przybyszewskiego, kto sam zdradził, musi być zdradzony, musi poznać męczarnie opuszczenia i zazdrości. — Czy tak jest w życiu? Nie sędzę. Często dzieje się

przeciwnie. Widzimy uwodzicieli, którzy porzucają matki swych dzieci, druzgocą przyszłość kobiety — a potem żenia się i są najszczęśliwsiymi mężami, nie zdradzaniymi nigdy. Widzimy kobietki bez serc i duszy, opuszczające kochających ich ludzi — i używające później rozkoszy wiernej, szczerej, gorącej miłości ślepo do nich przywiązanego człowieka. A więc... świat Przybyszewskiego — ów świat mściwości miłosnej jest fikcją?

Tak — jest fikcją.

Ale fikcja ta jest potężna i silnie skreślona. Jest to jakby czarna, cmentarna, w granitowej skale wykuta pieczara — i to nie wykuta żelazem lub stalą, ale wydarta ręką człowieka, ręką, ociekającą krwią, ręką, która drży z wysiłku, a mimo to dokonywa gigantycznych prac. Na progu tej pieczary padł sam autor w jakiejś strasznej rozpacz, a przed nim — z ducha jego poczęte, pieczarę wypełniać zaczynają jego własne uczucia w ludzkie przystrojone kształty. W tej pieczarze rozlega się ciągle jęk, płacz... Od czasu do czasu ktoś kona. Widz siedzi zmartwiał, przerażony. Na scenie mówią „to straszne“.

Po co oni to mówią? To jest rzeczywiście straszne, bo to jest beznadziejne. Wyjścia z tej pieczary nie ma. Strzeże je sam autor. Jeśli którakolwiek z owych postaci chce wydostać się na świat, to on ją strąca na powrót w ciemnicę. Grzesz! bo musisz — „przeznaczeniu nie możesz przeszkadzać!“ Grzesz więc... a potem płąć za ten grzech! I tak dalej... bez końca.

W umyśle widza powstaje rozpaczliwy zamęt, zwątpienie. Chce wołać: „łaski dla nich, dla mnie, dla wszystkich!...“ Na próżno. Przybyszewski nie zna łaski. Zwątpił sam, niech wątpią i wszyscy. A tym straszniejszy jest jego wpływ, że Przybyszewski, jako autor dramatyczny, rozwija się z błyskawiczną szybkością. Dla szczęścia była próba, *Złote runo* to już pełne i doskonałe dzieło.

Treść w prostocie swej wspaniale tragiczna. Ot, niby zwykła historia uwiedzenia żony przyjaciela. Ale końcowa scena aktu drugiego, ale cały akt trzeci (z wyjątkiem niepotrzebnej figury śmierci, przypominającej poskromiciel-

kę szczurów z *Małego Eyolfa*) doskonały. Czuć w nim od początku rozpacz, doprowadzoną do krawędzi przepaści, poza którą jest tylko samobójstwo, śmierć! Literatura dramatyczna polska zyskała potężne, wielkie, głębokie dzieło — co więcej — wieczór ten przyniósł nam wielką radość. Był rewelacją potężnej, silnej, młodej i biegnącej na wyżyny z szalonym pędem dramatycznej twórczości Przybyszewskiego. Twórczości tej nie należy krępować jakimiś formułkami utartych dróg w „pisanu na scenę”. Przeciwnie. Należy jej pozwolić biec swoją drogą i przyjmować z wdzięcznością to, co nam daje. Życie się nam przedstawia inaczej — jemu w tej formie. Bądźmy ciekawi, jak jemu się przedstawia? Patrzymy na ową pieczęć, którą on wyrwał w skale swego życia krwią ociekłymi rękami, słuchajmy, co szepczą jego widma, wizje i w ludzkie formy przybrane uczucia... — i chronić się od zwątpienia i rozpacz z własnym doświadczeniem życiowym — poddawajmy się tylko artystycznym wrażeniom, jakie z dzieł tego niepospolitego a silnego w swej pozornej bezsilności dramaturga płyną.

— — — — —

Grać Przybyszewskiego, to ciężkie dla artystów zadanie. Stokroć gorsze, niż grać Maeterlincka, który dla aktorów zawsze stanowi ciężki do zgryzienia orzech. W Maeterlincku akcja najczęściej się odbywa bez czasu. Bez przestrzeni...ot, nie wiadomo, kto, gdzie. Po prostu — uczucia.

Przybyszewski wizjom swoim daje pozory ludzi, każe im żyć w jakimś otoczeniu, stanowisku — pełnić funkcje społeczne. I w tym leży trudność dla artysty. On czuje, że jest abstrakcją, a musi poruszać się na realnym gruncie. Wzorem umiejętności pokonania tej, zdaje się, nie przełamanej trudności był wczoraj Solski, grający rolę zdradzonego męża. Już w *Dla szczęścia* — podziwialiśmy jego wniknięcie w myśl twórczą Przybyszewskiego, odczucie niemal każdego drgnienia autora — ale w *Złotym runie* Solski stworzył z wizji, z cienia człowieka. On dał bolowi tyle uczucia, takie gorące — prawdziwe łzy, taką rozpacz, że to nie była gra, to nie była scena, to była dusza ludzka, wijąca się wśród bólów krwawej agonii. A przy tej sile uczucia Solski ani na chwilę nie wyszedł poza granice, nakreślone

ręką autora. Był ciągle wizją nieszczęścia, był tym pionkiem, posuwanym na szachownicy ręką niewidzialnego tyrana, i czuło się to w każdym geście, w każdym słowie artysty, że gna go jakaś siła, której on oprzeć się nie jest w stanie. Doskonale również grał Hierowski Łęckiego. Ile spokoju, ile pełnego godności bolu było w każdym jego słowie!

Prawie bez gestów, Hierowski tylko w intonacji głosu malował cały stan swej duszy i czynił to doskonale, bez żadnego sztucznego wysiłku, tak że i on kazał zapominać o scenie i o roli aktora. Irkę, zdradzającą żonę, grała pani Bednarzewska. Artystka ta posiada wielki głos i miękkość tonów, tak że wczorajsza rola była prawdziwą rewelacją głębi i siły jej uczucia. Pani Bednarzewska była jeszcze więcej, niż Solski i Hierowski, tą nieszczęsną ofiarą przeznaczenia i rezygnacja jej nie miała w sobie ślepej bierności, ale przeciwnie, była pełną jakiejś grozy i budziła lęk prawie. Pani Bednarzewska ma nadzwyczaj szczęśliwą grę twarzy — co już zaznaczyłam w *Spuściźnie* i *Najstarszej*.

Wczoraj — gdy przejęta sytuacją końcową aktu drugiego, siedziała bez ruchu, wpatrzona w Solskiego, nie potrzebowała się odzywać. Wszystko bowiem malowało się w tych oczach, szeroko rozwartych, w tej twarzy, bardzo pięknej tragicznością swoją. I silnie tragiczny ton całej roli, tragiczny, a mimo to bardzo umiarkowany, cechował całą rolę Irki, która jest bezwarunkowo najlepszą z ról, dotychczas granych przez panią Bednarzewską na scenie lwowskiej.

Pan Chmieliński w roli Ruszczyca miał niezmiernie trudne zadanie, z którego wywiązał się ze zwykłym sobie talentem i inteligencją.

Pan Tarasiewicz miał największą trudność do pokonania. Był owym fatum, ową karą, owym przeznaczeniem. Miał być „straszny”. — Pan Tarasiewicz stonował rolę — bojąc się wpaść w melodramat.

Naszym zdaniem dobrze uczynił. To samo można powiedzieć i o panu Węgrzynie, grającym fantastyczną postać Śmierci. Cały ton przedstawienia był doskonały, jednolity i niewypowiedzianie podnoszący wrażenie. Scena była ubrana z gustem i przepychem. Słowem, jest to jeden z pięk-

niejszych literackich i artystycznych wieczorów nowej sceny we Lwowie.

Publiczność przyjmowała gorąco autora i wykonawców. Trochę niesforne zachowywanie się pewnej części publiczności przypisać należy tłumowi młodzieży, która pospieszyła na sztukę swego ulubionego autora.

Szumu tego, który czasem niecierpliwił starszych, nie należy tłumaczyć brakiem zrozumienia sztuki. Przeciwnie — młodzież lwowska ma cześć i uwielbienie dla dzieł Przybyszewskiego, ale — gdzie tyle młodych zapalnych głów tłoczy się, ażeby coś zobaczyć, coś pochwycić z tego, co się dzieje na scenie, czy można się dziwić, że czasem szmer się wzmacza?

A... tak mało słyhać z tego, co się mówi na scenie. Tak mało... Nie wiem, czemu to przypisać, ale coraz ciszej mówią artyści. Dlaczego?

REWOLWER — komedia FREDRY

Przedstawiono wczoraj na lwowskiej scenie *Rewolwer*. Przedstawiono komu na pożytek, komu na chwałę? to już tajemnica p. Pawlikowskiego. Fantazją kierowany, wybrał jedną z najsłabszych pośmiertnych komedyj Fredry i na scenę ją wprowadził. Nie było to na chwałę genialnego pisarza, nie było to na pożytek sceny ani publiczności. To była próba czy chęć wmówienia, że się zna lepiej od wszystkich na tym, co jest sceniczne albo niesceniczne. Gdyby tu szło o cały cykl Fredrowskich utworów, taki *Rewolwer* mógłby zająć jeden wieczór. Ale skoro się ma cztery wieczory, a czasem trzy na dramat w tygodniu, to już lepiej iść utartą drogą — wznowić taką *Zemstę*, niż mordować ludzi i cienie Fredry owym *Rewolwerem*.

Mając przed sobą czarownym blaskiem lśniące klejnoty, kochane i cenione przez publiczność, stroić pamięć Fredry „przywiedłym już kwiatem“ według jego własnych słów — to zbyteczne. Mamy prawo żądać i domagać się, aby *Zemsta*, aby *Śluby* razem z *Dożywociem*, z *Mężem* i *żoną* pozostały w bieżącym repertuarze. *Zemsta za mur* musi być grana na scenie narodowej — grana z całym pietyzmem i należną czcią. Tymczasem z repertuarza nowej sceny usunięto ją zupełnie. Pan Pawlikowski nie może się tłumaczyć tym, iż na „Fredrę we Lwowie nie chodzą“. Tak nie jest.

Wystarczy przypomnieć sobie wyprzedaną widownię na *Jowialskim*, na *Dożywociu*. Z pewnością będzie tak i na *Zemście* i na *Ślubach*. Że wczoraj na *Rewolwerze* publiczność nie dopisała, to bardzo naturalne. Każdy zna *Rewolwer* z czytania. Po co było psuć sobie pietyzm, jaki każdy z nas nosi w sercu dla Fredry. A przy tym po upływie dwóch tygodni pauzy, fantazją układany repertuar zapowiedział dwie na raz premiery dramatu, jedną po drugiej.

Na dziś dają... *Młodość Halbego*. Ową zakazaną *Młodość*, której próba odbyła się aż przed... komisarzem policji. Czy dziwić się należy, iż mając do wyboru *Rewolwer* i *Młodość* — kupowano bilety właśnie na to drugie. — I wygląda to doprawdy, jakby umyślnie ułożono tak repertuar, ażeby pokazać, kim jest... publiczność lwowska. Na Fredrę nie przyjdzie, pójdzie na skandal! Ależ każda publiczność da się zwabić w ten sposób i wpadnie w łapkę. — Fredro jednak zasługuje na coś więcej, jak na to, ażeby na nim robiono fantazyjne eksperymenta. Najlepiej — nie tykać olbrzymów.

— — — — —

A olbrzymem jest Fredro i nawet taki wieczór wczorajszy szczyt w jego pamięci zrobić nie potrafi. I w *Rewolwerze* jest humor Fredrowski, pomimo faktury nowożytnych a współczesnych francuskich komedij, w których modą ówczesną było brać jakąś rzecz martwą za główny czynnik i oś całej akcji.

Humor ten błyska nagle po dawnemu i cofa się znów jakby zdziwiony tą atmosferą *quasi* włoską, w której mu Fredro przebywać każe. I ten temperament polskiego pisarza, wtłoczony gwałtownie w jakieś formułki cudzoziemskiego *milieu*, szarpie ciągle inteligentniejszego widza. Chciałoby się rozpętać więzy włoskich powijaków i tych Barbich, Negrich, Montich przemienić na naszych Płachetków, Morderskich, Papkinów itd. Często śmiech serdeczny przebiegnie widownię, ale śmiech ten wywołany jest i podtrzymany grą artystów raczej, jak samą sztuką. Bo grali artyści wczoraj doskonale, grali jak prawdziwie wielcy artyści i tym więcej są godni pochwały, że naprzód wiedzieli, iż pan Pawlikowski wiedzie ich niejako na rzeź, iż daje im olbrzymie i trudne role w sztuce, na którą przyjdzie mało publiczności i która graną będzie ledwie dwa albo trzy razy. Grał przeważnie ansambl dawnych lwowskich artystów. Że są to dzielni i bardzo utalentowani artyści, o tym wie publiczność lwowska, która na ich rozwój patrzyła, cieszyła się nim, zachęcała i kochała. Publiczność lwowska, ta z gmachu Skarbkowskiego, winna wiele chwil rzetelnej artystycznej rozkoszy swoim dawnym artystom. Przeszli oni dolę i niedolę lwowskiej sceny, grali wytrwa-

le, z całym poświęceniem i miłością dla sztuki, często w najgorszych warunkach. Mimo to pozostali wierni dla Lwowa i niejeden z nich tu swą młodość spędził, tu siły swe położył. A teraz bądźmy szczerzy — czas już bowiem, ażeby ktoś sprawiedliwie i odważnie głos w tej kwestii zabrał.

Artystom lwowskim dzieje się krzywda na scenie lwowskiej. Są oni z całą świadomością spychani na drugi plan i najczęściej obsadzani niewłaściwie. Gdyby sztuka na tym zyskiwać miała, obowiązkiem krytyki byłoby zamilczeć — ale usuwając takiego p. Chmielińskiego, Feldmana, taką Gostyńską i tylu innych i inne, czyż nie wyrządza się tym krzywdy publiczności i scenie? Niektórzy nie ukazują się na scenie po miesiącu. Inni dostają role niewłaściwe lub drugoplanowe, tzw. *effacés*, w których tylko talentem swoim potrafią wybić się jako tako na wierzch. Wmówiono bowiem od początku sezonu w publiczność, że lwowscy artyści różnią się od krakowskich. Przede wszystkim role robią aktora, a krakowscy aktorzy wygrali wszystkie swoje popisowe role i dla nich głównie układał się repertuar. Przy tym w Krakowie scena za Koźmiana była mała jak w pokoju — artyści przywykli też grać jak w pokoju. We Lwowie należało grać jaśniej, malować szerzej — bo sala była większa i publiczność mniej zaspana. Ale artyści lwowscy są to ludzie tak samo utalentowani, pracowici, młodzi i inteligentni.

Dziś zaczynają wątpić w siebie. Dlaczego? Jeden sezon talentów im nie odebrał. Publiczność zawsze o nich dba i kocha ich jednak. Dowodem wczorajsze przedstawienie. Gra Feldmana, Gostyńskiej, Woleńskiego, Jaworskiego była wysoce fredrowska, wysoce stylowa. Był tam humor, nie było karykatury przykrej dla oka. Do nich dołączyć musimy wczoraj p. Kosińskiego, który wdzięczną rolę niemego grał wybornie, bez pretensji i z doskonałą mimiką. Artyści zatem spełnili swój obowiązek. Grali, jak na wielkich artystów, którzy czczą pamięć Fredry, przystało. Przez cztery tygodnie (bo prawie nikt z nich nie grał w *Życiu na żart*) mozolili się nad owym *Rewolwerem*. Że dusza ich rwała się do *Zemsty*, do *Ślubów*, do innych arcydzieł Fredry, to więcej jak pewne. Artyści lwowscy specjalnie umiają grać Fredrę. A z nimi i dusza publiczności domagała

się nie tylko dzieł Fredry, ale i dzieł Korzeniowskiego, Bliźńskiego, Wyspiańskiego i innych dawnych wielkich słońc, albo wschodzących olśniewających gwiazd.

Niedługo Trzeci Maja. P. Pawlikowski nie obchodził w nowym teatrze ani jednej rocznicy narodowej (oprócz jednoaktówki *Belweder* w listopadzie). Zapewne Trzeciego Maja — tak, jak za Dobrzańskiego — Lwów ujrzy *Kościuszkę pod Racławicami* w całej wspaniałości, wystawione z tym przepychem, jaki dała nam nowa dyrekcja w niejednej już sztuce. Dnia tego wstęp do teatru będzie bardzo niżony i wtedy Lwów będzie miał prawo powiedzieć, że wreszcie ta scena narodowa coś dla narodu zrobiła i że to teatr miejski, który dba o interesa całego miasta. A potem... prawdopodobnie komisja nakaze wystawienie *Wesela* Wyspiańskiego. Tyle już razy pisałam nazwisko tego autora, domagając się dzieł jego jeszcze przed napisaniem przez niego *Wesela*. I doprawdy publiczność lwowska wołałaby widzieć *Warszawiankę* lub *Lelewela*, jak Capusa albo *Wesele przy latarniach*.

Przed WESELEM — o WESELU

Na jesień — roku przeszłego zaturkotały drabiniaste wozy na krakowskim Rynku. Tłum, który wypełniał ulice, aż zatrzęsł się od ciekawości. — Jada! jada! jedzie wesele!...

Zaszumiało od wstęg, zakraśniało od sztucznych kwiatów i purpurowych chust, powiały pawie pióra družbów, zabie-liło się sukmanami jak śniegiem. W środku, niby zorza różanna, zajaśniała twarz bronowickiej dziewczyny, obok niej zaczętnił się surdut narzeczonego.

— Wesele — wracają do Bronowic!

Wrócili ci dwoje już zaślubieni, ci na pozór od siebie tak oddaleni, a przecież sobie bliscy, boć inaczej nie zeszliby się na życie całe. I do chaty bronowickiej, w której już żyje jedna taka sama para, powrócili na... wesele.

Powrócili i przywieźli ze sobą cały tłum gości. Wszyscy chcieli być na tym weselu, wszyscy chcieli tańczyć — wszyscy chcieli na tę jedną noc weselną „zbliżyć się do ludu“. I zahuczały basy, panny z miasta płynęły „raz woko-ło“ — w objęciach parobczaków, dziennikarze Jagnom i Baśkom prawili słodycze. Panie radczynie, albo rozprzyby-szewszczone Żydówki zaglądały po kątach chaty przez szyldkretowe *face à main* i mówiły, że to „ciekawe“.

Bo —

*Ta chałupa rozświecona,
Grająca muzyką w noc ciemną,
Wydała im się arcyprzyjemną.*

Zbiegli się więc na to „Wesele“ jak ćmy i kręciły się te ćmy dokoła ogarka świecy, który im skrzydła piekł — pa-trząc w ten lud „kрасy, kolorowy“...

Razem z gośćmi na to „Wesele“ przybył jeden gość. Był on trochę smutny, marzący, melancholijny. Gdy zagrały

basy, gdy się cały dom od tanów trząsł, Wyspiański w kątku siadł i patrzył na to „Wesele“, ale inaczej niż wszyscy. Przed nim — nagle, w bronowickiej chacie, w tę noc weselną, w której tłoczyli się tanecznicy różnych klas zwartym kołem — zaczęła się snuć genialna wizja. On na ten taniec nie patrzył okiem snoba, studiującego ciekawą chwilę zbratania się „panów z ludem“ — dla niego w muzyce tej brzmiała straszna, rozpaczliwa nuta, on widział przed sobą kraj cały, on nad tym krajem nagle się rozplakał, rozjęczał, tak, jak się jęczy, odszedłszy od kraty, poza którą widzi się gromadę szaleńców, skazanych na zagładę.

I jęk ten, w którym odzywa się chwilami zgrzyt ironii strasznej, chłoszczącej, okropnej, przybrał formę poezji, jak miarowy odgłos młota bijącego w wieko trumny, i stał się tą „sztuką“ — tym *Weselem*, które jutro na deskach sceny lwowskiej ujrzymy. Jutro — będzie dla sceny lwowskiej wielki dzień, wielkie święto. Jutro z niej zabłyśną promienie słońca, które, zdawało się nam, razem z naszymi wielkimi wieszczami wygasło. Jutro stanie Lwów przed pomnikowym dziełem, którym rozpoczęła poezja nasza świt nowego stulecia. Lecz do słuchania tego dzieła trzeba przyjść usposobionymi, trzeba wiedzieć, że to *Wesele* — to

*Jakaś historia wesola,
A ogromnie przez to smutna,*

która jest w każdym z nas. Tylko — Wyspiański ją wyrwał ze swego serca i jak tęczę, która powoli w całun grobowy się zmienia i kraj cały sobą osłania — geniuszem swoim przed nas rozwinął. Akcji, formy zwykłej nie szukajmy w tej sztuce. Nie można bowiem dzieł natchnienia wtłaczać w przyjęte formy i szablony. Czy orzeł szybuje według nakreślonej linii? Wyspiańskiemu podobało się swoje uczucia, smutki, ironie, zachwyty, swoją miłość bezbrzeżną dla kraju, litość nad jego dolą, wzdargę dla tych, którzy grzeszą — ubrać w postacie i kazać im być interpretatorami jego własnej duszy. Dał im formę dialogu — po dwoje — i to wystarcza — bo w tych dialogach myśli ścierają się jak błyskawice. Tchu po prostu nie staje, aby nadążyć za nimi. Bezlitośny i straszny jest Wyspiański — są sceny, w których ukazuje nam nagle jasną stronę naszego społeczeń-

stwa i nagle, jednym uderzeniem, jednym policzkiem, druzgoce, zabija. A przecież czuć, że on to czyni nie z zimnej ironii, on, gdy rzuca taki grom, rozdziera serce i grom ten ma w sobie jęk wijącej się w rozpacz duszy.

Taka chwila, jak rozmowa Poety i Gospodarza w pierwszym akcie — gdzie jasno widzimy to szamotanie się naszych twórczych sił polskich — u których

*Raz wraz dusza się odstania,
Raz wraz wielkość się wytania
I raz wraz graży się w cieniu...*

I zaraz następuje wytłumaczenie, dlaczego się „grąży w cieniu” — bo:

*Każdy ogień s w ó j zapala,
Każdy s w o j ą wielkość święci.*

Lub tak, jak Pan Młody mówi:

*Spać, muzyka, granie, bajka,
Zakupiłbym sobie grajka,
To mi się do duszy nada.*

A więc rozkochane w sobie snoby, niezdolne do zapomnienia o sobie ani na chwilę lub żadne snami uciekać z życia lalki. Jeśli takich twórców wydaje społeczeństwo, toć musi być ono samo chore i duchem ubogie. A takie też, a nie inne, przewija się ono przed nami w tej bronowickiej chacie. Lud — podstawa. Lud — fundament. Tak by się zdawało już ze słów Gospodarza (scena 24, str. 51):

*A bo chłop i ma coś z Piasta,
Coś z tych królów Piastów — wiele.
Co czyni, czyni święcie
Godność, powaga, pojęcie.*

Chłop potęgą jest i basta.

I ze słów samych chłopów:

*Jakby przyszło co — do czego
Wisz pon, to my tu gotowi
My som swoi, my som zdrowi!*

A na ironiczne słowa Poety jest natychmiast w ustach bronowickiego chłopca wyborna odpowiedź.

POETA

*Pokłońcie się byle komu
Poszukajcie króla Piasta,*

CZEPIEC

*Pan mi dwa razy nie powi,
Bo jo orze gront i basta
Znam co kruk, a co pędraki.*

I cały ten lud przedstawia się na pozór taki zdrów, taki nie stoczony niczym, taki chętny do chwycenia kosa i rzućcia się z gołą piersią na wroga. Proste to, szczere, modli się w kościele, wiarę ma — słowem, fundament zdrów. — A tu nagle jak jęk konających powraca z zaświata, tak ciągle zaczyna się kołatać wspomnienie krwawych chwil... I te pocziwe, chłopskie postacie, toć potomkowie tych, co to

*Taki rok czterdziesty szósty
Przecież to chłop polski także.*

I razem z tymi słowami zmienia się już pogodny nastrój sztuki. Bo z początku widzimy tylko wesele, stół nakryty, słyszymy przytupywanie taneczne, widzimy rozbawione i rozflirtowane pary. Nagle z tą krwawą plamą na chłopskiej sukmanie, z tym wspomnieniem upiornej wizji zmienia się koloryt. Czujemy, że nas jakaś potęga wtłacza w straszny krąg. I zaczyna się ten piekielny, śmiertelny tan. Cały akt drugi, gdy za zaproszonym Chocholem tłoczą się wizje i te wizje stają przed odpowiednią postacią — przygniata. Dziennikarz zastaje przed sobą... Stańczyka. Dziennikarz! ta niby potęga obecnej doby. Chwiejny on jak liść, mówi on o sobie:

*Usypiam duszę mą biedną
I usypiam brata mego!*

Piękność i groza tej sceny określić się nie da.

Należy słuchać jej z zapartym tchem, z natężoną uwagą. Każde słowo Dziennikarza to samoobrona duszy, szarpanej świadomością własnego niedołęstwa i komedianctwa. Każde słowo Stańczyka, to straszny, bolem natchniony policzek. On wierzy w szczerość słów tego nerwowca i gdy on woła:

— *Tragediante*

Stańczyk mu rzuca w twarz sławne:

— *Commediante!* —

W tym zawarte zreasumowanie całej sceny. Nerwowicz chce się wsłuchać w głos dzwonu Zygmuntownskiego! — I tak do każdego z nich, z tych żyjących, przywłóczy się zza grobu ktoś, co mu w oczy jego nicość rzuca. Poecie — wielkość zagasiła narodu każe zerwać z mdłą erotyczną pieśnią — każe mu przestać być „żakiem“ — a Panu Młodemu, szlachcicowi, Branicki w oczy rzuca:

Czepiłeś się chamskiej dziewczki

Jesteś szlachcic, to się z nami pocałuj! —

A ta szlachta, to przez całą tę weselną noc występuje jak straszna, boląca rana naszego narodu.

Takie jedno powiedzenie Czepca:

*A jak myślę, że panowie
Duza by już mogli mieć
Ino oni nie chcom chcieć.*

To wystarcza. — Jeden ów gospodarz okazuje się godny jakiegś wiary. On już przez swe życie proste w tej chłopskiej chacie przyjął niejako chrzest i godnym się stał. Jemu więc powierza Duch narodu misję zwołania ludu w dzień zmartwychwstania.

Lecz oto — i ten śpiący. I ten, choć nagle przejęty i zgorączkowany „woli spać“. Oddał róg chłopu, a ten, zajęty czapką z piór, zgubił róg. Gdy przyszedł czas, nie ma czym zbudzić śpiący lud. I wtedy zjawia się taki ktoś, co gra na swojską nutę — co wiecznie gra — a my Polacy — tańczymy, jak on gra! — I tańczą, tańczą wszyscy!... Och, ta jedna scena, ta straszna, ta krwawa scena! Świt wschodzi — trupy tańczą — ten „ktoś“ ze słomy puścił ich w tan!... Scena znika — to jeden wielki cmentarz, a po tym cmentarzu tańczą... tańczą...

Już w czytaniu doznaje się takiego strasznego uczucia, tak coś dławi, tak coś w duszy krzyczy, że nie można znaleźć słów. Dlatego jutro, gdy przyjdzie ta chwila, gdy przyjdzie ta straszna, ostatnia scena, w której my, Polacy, ujrzymy siebie tańczących, jak nam słomiany chochoł gra, porwie nas lęk, porwie nas straszna trwoga. I wątpię, czy

kto z nas będzie potem spał, bo zbudzi się w nas dusza, bo ta dusza zacznie się wć w męce i poniżeniu.

Z uczuciem głębokiego szacunku iść należy jutro do teatru, bo to, co ze sceny posłyszemy, to nie jest teatr — to nie jest „sztuka“, to jest tak silne, tak wielkie, jak głos wawelskiego dzwonu.

Nie widzowie wypełnią teatr ale naród, a na scenie będzie duch narodu i ten duch stanie oko w oko z nami i sercem i duchem naszym wstrząsać zacznie.

To nie będzie sceniczne widowisko — to będzie obrachunek sumienia nas i naszych przodków, to będzie wielka, krwawa spowiedź wśród dreszczu i łez. Zdawać się będzie każdemu,

Ze jego dusza

Z niego wyszła i obok niego świeci.

Ujrzymy się w pełni naszych występków, omdleń, zwątpień, snów. Będzie to straszne, będzie to okropne — ale będzie potężne, wielkie, zbawienne.

Bo — oto — przyszedł geniusz taki, jakiego naród w żałobie, naród w kajdanach mieć musi.

Czołem przed jego potęgą!

ROZBITKI — BLIZIŃSKIEGO

Ale się żyło — i użyło.
(Akt I, scena III)

Szczęśliwa się czuje, iż danym mi jest jeszcze pisać choć kilka słów o *Rozbitkach*, tej wielkiej tragedii, którą Bliziński pozostawił po sobie jak straszny, okropny wyrzut, rzucony pewnej warstwie, a raczej kaście naszego narodu. Znam jedną jeszcze powieść w naszej literaturze, w której z taką bezlitosną ironią ta sama kasta jest traktowana, a tą jest *Wysadzony z siodła* Sygietyńskiego. Lecz — jeśli dla bohatera Sygietyńskiego ma się jeszcze jakiś cień sympatii, bo przyczyną owego wysadzenia z siodła szlacheckiego życia i użycia były katastrofy narodowe, to dla takich Czarnoskalskich nie ma się już nic w sercu, ani sympatii, ani pobłażliwości, ani nawet chęci ścierpienia dłużej tego wrzodu na zdrowym ciele naszego społeczeństwa. Ktoś obok mnie powiedział: „sztuka się przestarzała“. Skąd? Jak? Czarnoskalscy są ciągle i zawsze pomiędzy nami. I będą jeszcze długo, bo to uparte, bo to ma żywot długi. Niczym nie dobiejesz, ani komornikiem, ani ich własną głupotą... I to nie jest jedynie nasz własny produkt czysto polski.

I inne narody posiadają coś podobnego w swym łonie. We Francji Curel napisał przepyszną sztukę pt. *Fossilles* (*Wykopaliska*). I tam są tacy szlachcice wiejscy, tylko ci nie popadli w majątkową ruinę. Ale i tam, w tym dworze, około ognia kominkowego, przy którym grzeją się spasione wyżyły, rozgrywa się straszna tragedia, i ta szlachta dopuszcza się infamij, aby swoje kastowe przesady zachować. U Blizińskiego, nasze wykopaliska urządzają te tragedie na mniejszą skalę — sięgają do pugilaresów parweniuszów, frymarczą swymi dziećmi sprzedając je za kontrakt ślubny. Szczęściem, jest ich nie tak wiele, świeży i zdrowszy powiew płynie z wiejskich dworów. Ziemia krwią zlaną wydaje inne plony. Lecz są jeszcze wykopaliska, są jeszcze Czarnoskalscy. Nie należy się łudzić, nie należy mówić, że sztuka się przeżyła. „Żyją i używają“

panowie Kotwicze — Dalberg Czarnoskalscy. Półpankowie roznoszą sławę naszego narodu obecnie na wielbłądach, półpankowie Blizińskiego „używali“ życia w Maison Dorée. Słowem, jeśli kto stara się, ażebyśmy byli „papugą narodów“ — to... rozbitki, to te trupy półzgniłe z herbami wytatuowanymi na karkach, które wyrzuca fala życiowa, uczezione jakiejs belki w postaci parweniuszów.

I dla nich nie ma usprawiedliwienia nawet w strasznych warunkach ekonomicznych, w jakie popadł nasz kraj nieszczęsny. Bo właśnie innych nieszczęście, walka, przeciwności — uszlachetniły. Tylko natury małe, niskie, płaskie nie znajdują siły odpornej w nieszczęściu. Lecz przyjdzie taki dzień jasny i słoneczny, który zaświeci nad czystą już zupełnie falą. Półzgniłe trupy rozbitków zapadną na dno, aby tam skostnieć i leżeć z oczyma szeroko rozwartymi, patrząc przez wód przeźrocze, jak nad czystą powierzchnią narodowej pracy powstaje złote słońce, wolne od wszelkich przesądów i rozświecające życie bez „użycia“, bo w tym „użyciu“ Czarnoskalskich leży rozkład, zgnilizna i hańba naszego społeczeństwa.

— — — — —

Z jaką siłą, z jaką wielką potęgą geniusz Blizińskiego rzucił w oczy tym wykopaliskom ich wady, błędy i występki! Mówią o sile komedii *rosse* we Francji. Ja nie znam bardziej brutalnej prawie siły, jak ta, która tętni w każdym słowie, w każdej sytuacji tej wspaniałej sztuki. Nie uciekł się Bliziński do półsłówek, do półśrodków. Zdarł herb, rozsiadający się na frontonie pałacu Czarnoskalskich i pokazał, ile tam poza herbem przez całe wieki nagnieździło się robactwa. To całe gniazdo poruszył i rozlało się ono po scenie w formie młodych i starych, mistrzowską ręką nakreślonych sylwetek. Na taką nagą prawdę, na takie wychłostanie pewnego odłamu społeczeństwa, może sobie pozwolić tylko geniusz, a takim bez wątpienia był... Bliziński. Ja stawiam *Rozbitki* wyżej od *Pana Damazego*. Podczas gdy w *Damazym* jeszcze Bliziński zdaje się zaznaczać po wierzchu znajomość natury ludzkiej, tu, w *Rozbitkach*, zapuszcza rękę w serce, w głąb duszy i targa nią, nie zważając, iż to boli, że krew uciecze, że niejednen Kotwicz-Dalberg czuje jakby dotknięcie uderzenia na swej twarzy.

Z nadzwyczajnym realizmem przeprowadza Bliziński swe dzieło, nie cofa się przed niczym. Jest to jedyne może u nas dzieło sceniczne, napisane z taką bezwzględnością, bez oglądania się na żadne uboczne względy, na krzyki pawia, jakie owa kasta półpanków wydawać musi. Są to bowiem Narcyzy zakochane w sobie, ale ceniący tylko te zwierciadła, które im ich twarze pokazują gładko, usuwając szpecącą ich zgniliznę i wyrzuty. Bliziński był prostą, zacną, wielką duszą. Sam ze szlachty wiejskiej, pracą i genialnym darem zajaśniał wysoko na polu sztuki. Miał więc prawo sądzić surowo tych, którzy byli spasieni cudzą strawą, czekając, co im jeszcze los łaskawy udzielić raczy, i oto sądził ich w nieubłagany, straszny sposób.

Powstały — *Rozbitki* — powstały i pozostały! Genialny starzec legł w grobie — cień jego przemówił wczoraj wielkim, silnym, wspaniałym głosem. — I rozpaczliwy smutek ogarniał serca widzów, myśląc, że te lat kilkanaście, które minęły od napisania *Rozbitków* nie zdołały do reszty wypełnić, wygubić Czarnoskalskich i uwolnić nasz kraj od tej zakały, od tej zawady, od tych herbowych rupieci, koło których pajaki już powinny były dawno zasnuć pajęczynę zapomnienia.

Kim jest Strasz w tej sztuce — o tym wiemy wszyscy. Nazwisko Strasza zrosło się niejako z nazwiskiem Żelazowskiego. On ma ten zaszczytny przywilej odtwarzania tego wcielenia niejako nędzy proletariatu, który staje w jednej chwili jak groźny sędzia i mściciel wśród tej ruiny kolumn i herbów szlacheckich. Strasza nie można sobie przedstawić inaczej, jak Żelazowskiego, i to chyba najwięcej świadczy, jak ten znakomity artysta umiał odczuć, umiał cudownie wżyć się w tę postać bardzo głęboką, bardzo subtelną, bardzo skomplikowaną. Żelazowski potrafił znaleźć owe *juste milieu* trywialności Strasza i nie zatrzeć środkami technicznymi żartu w całej prześlicznej głębi, jaką ma w sobie ten pisarzyna. — Znamy wszyscy tę interpretację, której się słucha z rozkoszą, którą się niejako wchłania w siebie, nie odczuwając ani jednej fałszywej nuty, ani jednego drgnięcia i zawahania się na niepewnym terenie.

Burzą oklasków żegnano Żelazowskiego. — Za wczorajsze

wrażenie oklaski — kwiaty — to mało. Taką scenę, jak w akcie trzecim — całą, zaczawszy od pierwszych słów zamienionych z Fiszerem, należy zaliczyć do najpiękniejszych arcydzieł sztuki scenicznej. Ten duet, to starcie się dwóch kast, to krwawe policzkowanie uprzywilejowanych przez gnębionych, było w grze Fiszera i Żelazowskiego czymś wychodzącym poza ramy sceniczne. Fiszer jest także mistrzem w swym Kotwiczu, wiedzą o tym wszyscy.

Nie znam artysty, który z takim przedziwnym taktem umiałby pokrywać bolesnym prawie uśmiechem odbierane w tej roli zniewagi, jak Fiszer. Tak jak Żelazowski jest jedynym Straszem, tak Fiszer jest jedynym Kotwiczem na scenach polskich. Do tej dwójki należy dołączyć jeszcze i Gostyńską w roli Łechcińskiej. Jest to w sztuce rola najrzekowskojsza, bo ta totumfacka szlachecka jest najcyniczniejszą istotą w całej galerii. Jest to połączenie najniższych instynktów proletariatu skorumpowanego zetknięciem się ze zgnilizną „wyższej“ sfery. Wszystko, co mówi Łechcińska, jest potworne. Scena ma swoje wymagania. Co przeczytamy gładko w książce, trudno nam przełknąć ze sceny. Rozumie to doskonale tak wytrawna artystka, jak Gostyńska. I dlatego jej Łechcińska budzi raczej grozę i przerażenie — z taką miarą umie Gostyńska przeprowadzić przez scenę tę fatalną postać.

Drugą edycją Łechcińskiej jest owa Zuzia — dziewczka z leśniczówki, gotowy żer dla rozpusty miejskiej. Grała ją panna Miłowska, z pewną dozą dobrze umiarkowanej zalotności. W grze pani Ogińskiej szczególnie podnieść należy scenę aktu trzeciego pomiędzy Gabriellą i jej kuzynem. Pani Ogińska miała śliczne chwile, zaznaczone przeważnie zmianą twarzy i bardzo naturalnym podkładem uczucia w głosie. Inni artyści, jak pan Feldman, wnoszący dużo humoru i werwy za każdym pojawieniem się, pan Stanisławski bardzo poprawny Maurycy, panna Jankowska wdzięczna i potulna Pola, pan Hierowski, dawniej już oceniony sympatycznie w roli Władysława, i wszyscy inni grali bardzo szlachetnie i starannie — tak jak zwykle grają inteligentni i szanujący swój zawód artyści, gdy mają interpretować jedno z arcydzieł literatury dramatycznej polskiej.

Był jednak wczoraj w teatrze jeden objaw, który na mnie przynajmniej wywarł dziwne wrażenie. Oto — w antrakcie pomiędzy trzecim a czwartym aktem wychylił się ktoś poza balustradę galerii i zawołał: „Bojko wybrany posłem!“ To chłopskie nazwisko krótkie, proste, padło w tę wyzłoczoną teatralną salę i nastąpiła chwila ciszy. I nagle cała sala zagrzmiała huraganem braw. Zaszumiało, i brawa te leciały aż pod stropy o złożonych kręgach, jakby masa ptactwa uśpionego wśród zboża porwała się i biegła ku górze. Ten objaw entuzjazmu miał dziwne znaczenie w chwili, gdy świeżo zapadła zasłona na owe trupy rozleniwionych „rozbitków“ — na ich herby, rozpadające się w proch, na ich ręce wyciągnięte chciwie ku pieniądzom, które parweniusze nabyli potem i krwią ludzką. Zdaje się, iż wielu widzów w sali odczuło tajemną nić tego wypadku i że ten szelest braw miał dla widzów umęczonych atmosferą zgnilizny, wiejącą ze sceny — znaczenie wyswobodzenia się na chwilę od trupów, wynurzających od czasu do czasu z fali życia narodowego swe uparte głowy mamutów, na których jeszcze widać resztki mchu przedpotopowego.

OTCHŁAŃ — sztuka KONCZYŃSKIEGO

Nie ma nic przykrzejszego dla krytyka, jak pisać o marnych „pierwocinach“ talentu. Są tu najczęściej majaczenia, próby przykre dla widza już wykształconego — ot, coś na kształt pierwszych kroków niemowlęcia. Zajmuje to jedynie... rodziców, obcym jest obojętne, a często nudne. Krytyk jednak nie może ziewnąć i odwrócić się w inną stronę. On musi dogrzebywać się „błysków talentu“, musi pod grozą, że zniszczy talent w zarodku. Często jednak kurtuazję posuwa się do tego stopnia, iż młodemu autorowi wykazuje się w sztuce głębie, o których mu się nie śniło, aby tylko... nie zniechęcić jednego więcej dramatopisarza do pracowania „na niwie naszej literatury dramatycznej“. W każdym razie ciężkie to i przykre zadanie. Publiczność, która asystowała takiej premierze, traci zaufanie do krytyka. O! pisze z grzeczności! A tymczasem ta grzeczność to wypełnienie obowiązku.

Jakże więc wdzięczną być muszę panu Konczyńskiemu, że to, co nam przedstawił jako pierwociny swego talentu — wkracza w fazę dojrzewania i zaczyna krystalizować się w dobrą, rozumną formę. Mogę więc mówić z młodym autorem nie jak z niemowłciem literackim, ale jak z talentem świadomym swych środków i celów, z kimś, co nie stawia chwiejnych kroków, ale idzie już sobie na śmiało, nie czepiając się co chwila utartych szablonów albo tego, co mało obeznane z ewolucją scenicznej literatury umysły — nazywają „i n n o w a c j a m i“. Wdzięczną jestem panu Konczyńskiemu i do tego stopnia serio zapatruję się na jego wczorajsze dzieło, iż nie mogę wymóc na sobie, aby choć na chwilę traktować *Otchłań* jako utwór początkującego pisarza. Całość bowiem wrażenia przedstawia mi się tak pełna i tak poważna — pod względem pomysłu, przeprowadzenia i techniki scenicznej, że miary pobłażliwej wycią-

gnąć z mego zapasu krytycznego nie mogę — i (o radości!) nie potrzebuję!

— — — — —

Otchłań!

Dlaczego ten tytuł? Kto spada w tę otchłań, kto ciągnie za sobą innych w przepaść bezdenną? Otchłanią już samą przez się jest jedna dusza błakająca się przez całą sztukę jakby demon, który wypłynął z ognistej powodzi po to, aby siać wkoło zgniliznę i spustoszenie. Demon z monoklem i zgrabnie uczesaną głową. Demon szykowny i noszący *Faublasa* obok piłki dla swego dziecka — demon zapuszczający pazury do kas bankowych i stręczący dziewczęta swemu szwagrowi. Słowem „czarna dusza“ zła i przewrotna, chwilami jakby dla sportu, chwilami jakby z jakiegoś fatalizmu, który nie pozwala jej iść dobrą drogą, lecz każe koniecznie iść krętymi ścieżkami. Śliski typ, niebezpieczny, sąsiadujący z melodramatem. A przecież Konczyński daje sobie z tym demonem radę. Jego Podosocki jest „prawdziwym“ — jest możliwym — akceptujemy go od początku, zgadzamy się na niego i śledzimy z całą wiarą jego gesta, ruchy, postęпки. Dlaczego udaje się to autorowi? jakim sposobem wybrnął z tak niebezpiecznej matni, która będąc podstawą i założeniem jego sztuki, mogła być przyczyną zguby całego dzieła — zaraz wytłumaczę.

My — o Podosockim nic nie wiemy. Widz nie zna jego przeszłości. Skąd przyszedł ten demoniczny człowiek, czym było jego dzieciństwo, z jakiej on powstał otchłani — nie wiemy. I dlatego, że on jest tajemniczy, że on przyszedł z jakiejś nieznanej krainy i stanął przed nami już ze znakiem potępienia na czole, wydaje się nam, że on jest możliwy, że to coś tajemniczego, co go do chwili zjawienia się otaczało, było tak groźne, tak zgniłe, że musiało wydać taki płomień migocący, taki błędny ogień, który się przez te kilka godzin przed nami przewija — aż niknie, niknie po to, aby się zjawić na drugim bagnisku i tam dalej manić, zwodzić, tańczyć, błyskać złotem, zmysłowym uśmiechem i wciągać ludzi w błotnistą otchłań. I cała akcja tej sztuki zdaje się rozegrywać na trzęsawisku, pod którym zagłada i zniszczenie. Wszyscy chodzą po niepewnym gruncie, po fałszywym terenie, a pośród nich miga błędny ogień. Ku niemu

z początku dają wszyscy, on zdaje się rozsiewać dokoła wdzięk i ciepło. Z bliska jednak widać, że ogień ten ziębi, wdzięk ten zabija. Trupia woń rozkładu unosi się dokoła. I jedna po drugiej ofiara wydobywa się z owego trzęsawiska. Niektóre giną, przepadają marnie.

Sztuka cała pozostawia wrażenie wielkiej tragicznej grozy, wynikłej z przeświadczenia, iż owe rozkładowe miazmy mają moc wielką, a na siłę odporną społeczeństwo zdobywa się często poniewczasie i wtedy, gdy złe już się stało. I tu tkwi powaga pomysłu Konczyńskiego. Dlaczego autor zastrzegał się, iż nie zaczerpnął wzoru z życia? Wszak takie tragedie właśnie życie daje. Im więcej dramat społeczny i współczesny jest czerpany z życia, tym jest zrozumialszy i bardziej działa na widza. A to już zależy od poety, aby umiał to życie tak przedstawić spoza kolumn świątynnych, aby tak przefiltrował je przez własne estetyczne swoje pojęcie — że widz nie uczuje fotografii, lecz będzie patrzeć na to, co mu da scena, jak na dzieło sztuki — znajdując w nim odczucie życiowej grozy i zarazem pewne zadowolenie artystyczne. Niech tu posłużą słowa Zoli: „Przyszłość — mówi Zola — należeć będzie do tych, którzy ujmą duszę dzisiejszego społeczeństwa, którzy wyzwoliwszy się od zbyt surowych teorii zbudują obraz logiczniejszy, rzewniejszy życia. Wierzę w malowidło prawdy szersze, bardziej skomplikowane, większe odczucie ludzkości; słowem, przypuszczam rodzaj klasycyzmu naturalistycznego“.

Jakże jednak ujmować ową duszę dzisiejszego społeczeństwa, jeśli nie w jej działaniu, nie w tych pozytywnych jej objawach zła i dobra. Że ten objaw jest za świeży, to nie powinno wstrzymywać autora. Naturalnie, skoro ta dusza społeczeństwa przejawia się w drobiazgach życia domowego, nie wolno mieć do niej dostępu, lecz jeżeli jej bagniste wyziewy zaczynają niestety należeć do historii, kiedy stanowią część rozwoju, a raczej chwilowego zawahania się w nierównowadze milionów osobników, to już skarbnica, do której dramaturgowi sięgnąć wolno. A tym bardziej dramaturgowi, mającemu taką jakąś dziwną dojrzałą równowagę w twórczości, jaką ma pan Konczyński.

Jego sztuka przedstawia się, jak wybornie w geometryczne figury pokreślona przestrzeń. Rozłożona symetrycznie akcja nie ma żadnego rozwichrzenia młodości. Prze-

ciwnie, jest tam pewna wytrawność, którą zdobywa doświadczenie. Światła, cienie następują po sobie gładko bez sztuczności, bez naginania sytuacji dla wydobycia efektownych kontrastów. Przy czym zdumiewa po prostu siła, z jaką młody ten autor poustawiał swe figury i każdej z nich nadawszy doskonale skreślone cechy charakterystyczne, utrzymał je z tą siłą do końca. Żaden z tych ludzi nie słabnie, każdy idzie osobno w rozterkach ensemblewych i to imponuje, i daje wspaniałe zadatki dla przyszłości autora. Akta pierwszy i drugi są znakomicie nakreślone. Nic się nie dłuży. Widz jest ciągle pod wrażeniem zbliżającej się katastrofy. Każda myśl, każda pauza ma tu znaczenie. Pan Konczyński rozumie wybornie, jak ciężkie jest zadanie scenicznego pisarza. W przeciągu trzech godzin ma stworzyć całe światy, w kilkunastu zdaniach musi oddać często całe kilkadziesiąt lat życia jakiejś postaci. I dlatego pan Konczyński próżno słów nie traci. Wszystko, co mówią w *Otcłani*, na scenie jest konieczne i ma znaczenie. Wszystko wiąże się i łączy — echa rzuconych na pozór bezładnie słów w pierwszych scenach, odnajdujemy w aktach dalszych. Nie jest to jednak łamigłówka. To jest głębokie, ale nie ciemne. To jest jasne, a znów nie płytkie. W ekspozycji tętni nerw, życie, które rośnie stopniowo do połowy aktu trzeciego. Z chwilą katastrofy tchu młodemu pisarzowi brakuje, szeroko pomyślana rzecz zaczyna przybierać charakter nadto familijny, nadto domowy, mściciel w osobie teścia traci na potęgę, demon, który sięgał po ruinę tysięcy, powinien być skazany przez przedstawicieli całego społeczeństwa. Ta domowa tragedia rozsadzała rzeczy sceniczne.

Owa kapitalna scena szantażu z prezydentem miasta, scena, która jest arcydziełem po prostu, jest tak tragiczna, że poza nią czujemy, iż ręka Podosockiego sięga po całe miasto, że jego ramię opasuje cały gród jak wąż uściskiem śmiertelnym. Upadek śmiałka, który się na tyle ważył, powinien być Konczyński zrobić straszniejszym. Teść mógł być pośrednią przyczyną, ale nigdy wykonawcą wyroku. Dlatego końcowa scena sztuki pomiędzy teściem i zięciem nie ma tej grozy, na jaką widzowie czekali, choć niewątpliwie jest silna i zajmująca. Odłożywszy jednak na bok te zarzuty i zgodziwszy się na pewne niedokładności formalne

co do przeprowadzenia szkcontrum i tam dalej — dochodzimy do przekonania, że *Otchłań* jest to dzieło niepospolite, wyborne w założeniu, jako komedia charakterów zupełnie bez zarzutu i dające świadectwo, że pan Konczyński ma wielki talent w bardzo szlachetnym kierunku, bardzo samodzielny i kierujący się niezwykłym scenicznym instynktem i dużą znajomością publiczności.

Przedewszystkiem pan Konczyński chce, ażeby się na scenie coś działo — chce, ażeby jego figury znakomicie nakreślone były widoczne u dzieła, w pracy, i zatrudnia je wszystkie w oczach widza, a czyni to zgrabnie, naturalnie, nie naginając do nich fakta, a raczej wysuwając fakta z charakterów. Scena jest zawsze pełna jeśli nie ludzi, to ich czynów — akcja nie jest popychana, lecz biegnie sama, wrażenie jest wielkie, często dreszcz trwogi przebiegnie audytorium. W teatrze panowała wczoraj kilkakrotnie wielka cisza, na którą ja specjalnie zawsze zwracam uwagę. To jest fakt znamienity i wiele mówiący. To dla dramaturga więcej znaczy niż oklaski i wywoływania. Pan Konczyński niech się wsłuchuje w taką ciszę podczas akcji jego dzieł. W niej odnajdzie nagle przerażoną lub zdumioną duszę publiczności. *Otchłanią* dał dowód, że potrafi wywołać takie chwile — czekamy na nowe dzieła szczęśliwi, iż przybył scenie polskiej nowy talent, którego świt — bądźmy szczerzy — równa się południowi niejednego, zupełnie uznanego talentu.

Co do gry artystów — jestem w wielkim kłopotcie. Grali wszyscy tak doskonale, iż trudno jest wybrać, kto z nich zasługuje na pierwszeństwo. I tu przede wszystkim należy podnieść w p. Żelazowskim szlachetne pojmowanie artystycznego zawodu. Nie lękał się wprowadzić na scenę sztukę, dającą pole innym artystom do popisu, i sam jedynie tylko na tym mógł zyskać. Otoczony doskonałą grą sam miał to zadowolenie, iż nikt nie psuł mu jego obmyślanej do najdrobniejszych i najpiękniejszych szczegółów roli. Od niego więc należy zacząć, gdyż koło Podosockiego obraca się cały interes tej niepospolitej sztuki. Tak, Żelazowski był tym, którego nam nakreślił autor. I nie tylko był to karierowicz dążący wszelkimi siłami do zrobienia fortuny i nabycia znaczenia, nie tylko zmysłowy smakosz polujący na niewinne dziewczęta lub wytrawne kobietki, lecz było tam

coś więcej z tej groźnej siły niszczącej w gestach, jakimi Żelazowski brał w posiadanie czy to miasto niewidzialne, a przecież tak wybornie przez autora na scenie żyjące, czy to którąkolwiek z kobiet zwabionych jego wzrokiem i dziwnym, nęcącym uśmiechem. Subtelność szczegółów gry przejmowała podziwem. Słowa, które wymawiał Żelazowski, były pełne szczerości, ale należało śledzić chwilami konwulsyjne drgania rąk, nagły skurcz twarzy — zmianę rysów — błyski oczów, aby odczuć i zrozumieć, kim jest Podosocki.

Nie mogę się wdawać w rozbiór tej gry niezwyklej. Żelazowski nie zrobił Podosockiego owym typem karierowicza, który, jak się już utarło ogólne zdanie, „jest wynikiem owych niezdrowych prądów motywujących zgangrenowane i pragnące użycia dzisiejsze społeczeństwo“.

Kain zabijający Abła — dlatego, że Abel był piękniejszy i szczęśliwszy, nie miał chyba w sobie owych „prądów nurtujących gangreną“ itp. Zabijał, bo zazdrościł. I Podosocki zabija moralnie, bo zazdrości innym. I tę jego zazdrość Żelazowski więcej zamarkował, niż chęć i pychę dojścia. Chwilami to był smakosz deprawacji, który się rozkoszował daną chwilą, który się nią nasycił jak wykwintniś, a nie taki, który z tej gangreny korzyść chce wyciągnąć. I tu właśnie był ów demoniczny rys, który tragiczną grozę wnosił do interpretacji, bez śladu wysiłku ze strony artysty.

Akt ostatni był mistrzowsko pojęty i przeprowadzony. Trochę ryzykowna scena z podpisywaniem papieru, najślabsza w sztuce, była uratowana dzięki Żelazowskiemu.

Zaraz po Żelazowskim postawić muszę pana Fiszera. Dawno już nie zdarzyło mi się widzieć Fiszera grającego tak wspaniale, jak sobotniego wieczoru. Rola przypadła widocznie do gustu artysty. I Fiszer zabrał się do roboty. Nie pożałował swej inteligencji, talentu, dowcipu. Taka na przykład scena pijaństwa w akcie drugim, śliska i niebezpieczna, bo kusząca do tanich efektów, w grze Fiszera przeszła znacznie, a pod względem roboty była opracowana nadzwyczaj kunsztownie. Tysięcy drobiazgów, rozrzuconych hojnie, a z całą skromnością prawdziwego artysty, cechowało tę kreację. „To było wielkie! wielkie! wielkie!“ — możemy powtórzyć z nim razem. — „Wielkie“ było takie przeprowadzenie roli przez Chmielińskiego. Ta tragiczna postać

prezydenta, na którym dopuszczają się szantażu, pozostawiła w umysłach widzów olbrzymie wrażenie. Autor i artysta wspierali się tu wzajemnie.

Konczyński napisał przepyszną kartę — Chmieleński ją przeżył w oczach widzów. Przeżył również swą rolę i Tarasiewicz, bo tu o grze mowy być nie może. To było tak odczute, tak głęboko pochwycone i ujęte — ten człowiek blady, dziwny, ciągnący ku sobie swą nerwową melancholią, że od pierwszej chwili, gdy Tarasiewicz zjawia się na progu sceny, ma się dla owego Władka wielką, bezgraniczną liłość.

Role takie stanowią wytyczne punkta w karierze artysty, a ról tych miał Tarasiewicz już kilka. Coraz więcej zaznacza się Tarasiewicz jako nadzwyczaj poetyczna i piękna natura artystyczna, poparta wysoką inteligencją. Co do Romana mam pewne zastrzeżenia z powodu jego roli. Nie wynikały one z roli artysty. Roman miał najcięższą rolę do odtworzenia. Przedstawiał w sztuce charakter dodatni, a wiadomo, iż te typy najgorzej wychodzą na scenie. Jest w nich coś mdłego, coś sztucznego — chyba że to bohater romantyczny, deklamujący z zapalem porywające tyrady. Roman jednak, sam bardzo serdeczny w tonie i sposobie gry, nadał się dobrze do postaci Hanusza — lecz to jeszcze nie wszystko. Duchowy podkład roli był, dzięki warunkom indywidualnym artysty — lecz w tej roli należało niezmierzenie umiejętnie rozliczyć sobie i pokombinować nie tylko efektu gry, ale i siłę głosu. Na to trzeba dużo czasu i prób. Widoczne było, iż Roman nie miał ani jednego, ani drugich. Stąd osłabienie efektu zakończenia trzeciego aktu, stąd pół wrażenia w akcie czwartym. Roman pochwycił tę część swej roli nadto forsownie i później nie umiał już stopniować.

Pan Feldman był swobodny, wyborny — pełen zgryźliwej ironii; pan Kwiatkiewicz znów dał skończoną sylwetkę, narysowaną wyraziście, pomimo że miał zaledwie szkicową do przedstawienia postać.

Co do pań, prym wiodła panna Jankowska, której w udziale przypadła prześliczna rola Maryni. Na miłe wrażenie, jakie w tej postaci uczyniła artystka,łożył się jej duży szyk, zwinność, spryt, lekkość w grze i elegancja. Zwłaszcza ten ostatni przymiot posłużył pannie Jankowskiej

znakomicie. Była *ausgelassen*, a mimo to nie wkroczyła ani na chwilę w dziedzinę trywialności.

Przy tym widoczne było, iż panna Jankowska myślała dużo nad swoją rolą. Mimiczną część gry miała niezmiernie szczęśliwą i tylko chwile przełomowe, w których wybucha rozpacзлиwa trwoga, miały trochę jakby lękliwej niepewności.

Pani Rybicka doskonałym tonem wypowiedziała ów wyborny dowcip o *Quo vadis* Sienkiewicza — pani Węgrzynowa walczyła elegancko z nieodpowiednią dla siebie rolą, a pani Ogińska ślicznie wyglądała w złotorudej paryskiej fryzurze. Inne panie dopomagały do powodzenia sztuki według swej możliwości.

Scena była urządzona wspaniale i gustownie. Sytuacje szwankowały — goście w salonie, w akcie pierwszym, byli trochę niepewni i jakby zdziwieni swoją w tym salonie obecnością. Również pieczołowitości reżyserii polecić możemy wrzawę za sceną po wyborze prezydenta, która robiła śmieszne i nieodpowiednie wrażenie.

Kilka niesformnych głosów tuż za kulisą nie może imitować tłumu, co najmniej złożonego z paruset ludzi. Są to na pozór drobiazgi, ale te zabijają efekta sztuki, tak jak owo zbyt późne spuszczenie kurtyny w akcie trzecim. Autora wywoływano serdecznie. Artystów także obsypywano oklaskami, zwłaszcza pana Żelazowskiego. Teatr był wyprzedany, publiczność inteligentna, słowem, premierę sobotnią można liczyć jako inaugurację nowego sezonu. Zaczęła się ta inauguracja szczęśliwie — wielkim powodzeniem młodego pisarza i wyborną grą artystów, i występem Żelazowskiego. Niechże więc będzie to dobrą wróżbą na przyszłe dni lwowskiej sceny i nicią sympatyczną, która złączy ściśle teatr z publicznością.

W E S E L E — WYSPIAŃSKIEGO

Wdzięczną powinnam się czuć dla dyrekcji teatru miejskiego, że pozwoliła mi rozpocząć serię mych wrażeń scenicznych, notowanych na szpaltach „Ilustracji Polskiej“ — tym *Weselem*, które pięknnością swoją niespożytą i pełną tajemniczej mocy — pozostało najcenniejszym klejnotem w naszym dorobku dramatycznym sztuki o cechach i rysunku wybitnie narodowym. Nie dlatego, ażebym pisać miała o samej sztuce, bo pisać o niej już zbyt uczynna. Wszyscy ją kochamy, wrosła nam w mózgi, w serca, w dusze. Każdy widz ocenia ją odpowiednio do... win, jakie nosi w swym duchu. Każdy z nas słyszy tam „coś dla siebie“ — odbiera chłostę i cierpi, a mimo to zbolały siedzi, nieruchomy, wpatrzony, wsłuchany, aż do tej tragicznej chwili — w której już wszyscy — wszystkie te „świerszcze i motyle w niewoli“ wirować zaczną „z chrzęstem wstęg“. To już dla całego narodu, to już dla nas razem, i wielka groza przebiega wśród złożonych ścian. „Tańczuj, tańczuj cała szopka!“ Tańczą manekiny tragiczne i wloką za sobą nasze dusze — także same manekiny tragiczne o motylích skrzydłach. Nie Chochoł gra rozdzierającą nutę, tu już sam poeta, niewidzialny w sali, puszcza w ruch ten korowód i fatum jakieś straszne rozciąga swe skrzydła. Czujemy ból, zdaje się nam, że kryształowe ściany w małych świątyniach, w których tak troskliwie pielęgnujemy nasze dusze, ktoś stłukł i stał w proch. I dusza nasza wyrwała się nagle z osłon snobizmu, egoistycznych, płaskich, mieszczańskich pragnień, z tego świata, w którym żyliśmy tak wygodnie, tak estetycznie, tak miło, i dusza nasza nie wie już, czy to ona sama łka, boli i kaja się swoich win, czy to dusze scenicznych par, bo jest to jeden jęk, a na jego tle pieje światowy kur nieubłaganej kolei życia.

I cierpimy bardzo, a zarazem jakaś rozkosz z tego prze-

budzenia się w nas powoli wschodzi, jak brzask porannych zór. Czujemy, żeśmy nie umarli, lecz żeśmy spali, i choć tam na scenie beznadziejny wiruje na pozór krąg, to my przez siłę bólu odczuwamy i mierzymy siłę naszych sił. I kto wie? Tam na polach wstał liliowy świt i zapalił iskry na kierzach i na strzałach kos — świt ten owionął nasze dusze i przepoił je na wskrós świeżością uczuć, które powoli ścierają snobizm, egoizm i płaskie zadowolenie drzeżdzących na stawie wśród zgnilizny zabójczej — śnieżnych nenufarów.

*

*

*

To wielkie, zbawienne, cudowne uczucie daje nam sama sztuka. I tak wielką jest jej potęga, że nie zdoła nawet zniszczyć ją... wykonanie. Bo niestety! *Wesele* gra się, gra na scenie — na realnej scenie aktorami i aktorkami, z których może dziesiąta część wie, z jak pięknych i wspaniałych pereł i diamentów tkąć im przychodzi obrazy, w duszy poety zrodzone. Nie widziałam przedtem *Wesela* na scenie krakowskiej. Znam staranność obecnej dyrekcji i wiem, że nie przystępowała do wystawienia tego dzieła bez należytego przejęcia się ważnością swego zadania. Romantyczny kierunek, którym scena krakowska była do tej chwili prześlągnięta, odbija się nadzwyczaj silnie i na tonie, w którym jest prowadzone *Wesele*. A przecież... to nie to. W sztuce tej jest połączenie niezmiernie kunsztowne realizmu z pełną deklamacją.

I to jest na pozór nieuchwytnie, jak z tego z honorem można wyjść na scenie. A jednak przy dobrej woli, przy nadzwyczaj starannej obsadzie roli, wszystko to pokonane być może. Wczoraj aktorzy robili wrażenie, iż u myślnie wchodzi na scenę, aby zbliżywszy się do kinkietów, oddeklamować swoje „wiersze“. To nie było życie, a przecież tam aż wre od życia codziennego, pomimo że błyskawica cudów je przecina.

Najlepiej, w tonie właściwym sztuki, grał bezwarunkowo p. Przybyłowicz i panna Walewska. Te dwie postacie, jedna nadziemską, druga do gruntu realną, były niezwykle pomyslane i przeprowadzone. Pan Przybyłowicz w bardzo trudnej i rezykownej roli Stańczyka był tak inteligentnym, tak

subtelnie uczuciowym, a potężnie tragicznym, że z całego przedstawienia unieśli widzowie z pewnością wrażenie jego sceny z dziennikarzem, jako niezatartą a nader silną wizję. Panna Walewska zaś od pierwszej chwili, od owego bezsilnego oparcia się o ścianę, zaznaczyła pięknie zarysowaną postać, w którą się wżyła i którą przeżyła na scenie. Łzy jej były prawdziwe, gesta szlachetne ilustrowały szlachetność tej prześlicznej duszy chłopki zrezygnowanej i pełnej melancholii i smutnego czaru. Wyróżnić należy także p. Tarasiewicza, który nadzwyczaj szczęśliwie pojął i technicznie posługując się doskonałymi a prostymi środkami, przeprowadził postać poety. I tu była melancholia przeżycia, bezsilne szarpanie się ptaka królewskiego, na którego skrzydłach życie przylgnęło warstwami błota.

Pan Sosnowski scenę ze Stańczykiem grał szczerze i gorąco i w tym właśnie pobił. Tam jest tylko chwilowy nerwowy niepokój, a tego osłabnięcia po wysiłku nerwowym nie było i przez to postać nie miała swego własnego charakteru. — Dlaczego nikt nie poinformował pana Zawierskiego, jak zrozumieć i odczuć powinien — Pana Młodego? A przecież to ślicznie i koronkowo odrysowana postać, ten paniczek-poeta, podniecony gorączkowo pięknnością wiejskiej dziewczyny, a w gruncie rzeczy przeżyty i szukający w chłopskiej chacie lekarstwa duszy i ciała. Co chwila z ekstazy miłosnej przetwarza się w ironię i zbłaźnowanie. Wybuchy jego paplaniny mają coś z histerii kobiecej. Zagłusza się potokiem słów — potem zmęczony wpada w odrętwienie i znów sennego budzi czar Jagusi.

Za tę Jagusię mam ochotę zrobić wymówkę pani Pawłowskiej. Nie rozumiała jej. Zdolności widoczne i śliczne warunki pani Pawłowskiej poszły tu także na marne. Było to rozdaśane i nieestetycznie ruszające się dziewczątko. To nie była Afrodyta wyszła ze złocistych łąnów zboża, a taką powinna być Jagusia. Wdzięk, czar w poruszeniu, ruchy powolne naszych chłopek, a niezbyt jaskrawe, a potem ta świeżość uczuć i wrażeń pod wpływem pocałunków Pana Młodego. Taką powinna być Jagusia. Kwiat pól, brzoza młoda o rozpuszczonych kosach — a to, co mówi — ta pewna żartobliwość, z jaką się broni — to nie swawola podlotka, lecz wszczepiona wstydlivość prawdziwego wiejskiego dziewczęcia.

Ten sam estetyczny i prawdziwego piękna ton powinna nosić rola Gospodyni, tylko bardziej spotęgowany, bo przez lata pożycia z inteligentnym człowiekiem, wrodzone poczucie piękna i ten melancholijny wdźwięk, który cechuje nasze chłopki, rozwinąć się musiał w Hanusi.

Winnam poświęcić osobną wzmiankę pannie Arkawin. Dyrekcja złą oddała przysługę pannie Arkawin, dając jej na pierwszy występ rolę Racheli. Panna Arkawin specjalnie mając zdolności do ról deklamatorskich, o klasycznym kierunku, mogąca grać może role romantyczne, nie mogła być dobrą Rachelą. Szlachetna dykcja panny Arkawin, jej śliczna wymowa i całość, że tak powiem, pocziwa, nie miała ani śladu tego wdźwięku *perversité* cechującej postać Żydówki z *Wesela*. Widziałam pannę Arkawin grającą rolę Maryni i była w niej doskonałą, podczas gdy panna Ordon obdarzyła tę postać sporą dozą niepotrzebnej zalotności.

Widma nie miały szczęścia w sobotę na krakowskiej scenie. Oprócz pana Puchalskiego, szeroko i dobrze traktującego rolę Szeli, inne postacie, obsadzone drugorzędnymi siłami, były fatalne.

Dlaczego pan Zelwerowicz grał podrzędną rolę Parobka, gdy mógł grać Czepca, a pan Kotarbiński powinien był grać Wernyhore, a pan Jednowski Rycerza? W takiej sztuce jak *Wesele*, nie można nic zdawać na rolę wicheru. Tu najmniejszy dysonans razi, a scena krakowska nie powinna mieć dysonansów. Publiczność jest bardzo wyczulona, wykształcona i z nią liczyć się należy.

Debiutowali jeszcze panowie Browicz i Szczurkiewicz, lecz nie były to pomyślne debiuta. Pan Browicz nie stworzył żadnego typu, a pan Szczurkiewicz głosem gromkim i rozwlekłym „opowiadał” swego Chochola. W ogóle dla czego ten Chochół ma tak niezdolnie przeciągać swe słowa? To powinno być mówione jakby wicher wśród drzew jęczał — jakby śpiewano gamę chromatyczną. Jest to technicznie niezmiernie trudne: dlatego Chochół powinien grać pierwszorzędnym artystą.

*

*

*

Szczupłość miejsca nie pozwala mi szerzej rozpisywać się o wykonaniu *Wesela*. Zaznaczyć tylko muszę zupełny

brak zrozumienia sytuacji przez ogół, gdy wszyscy gorączkowo rwą się do czynu, a powstrzymuje ich brak energii ze strony Gospodarza. Wszyscy stali spokojnie — nie działając — nie wykazując żadnego duchowego przejęcia się sytuacją i gdy Gospodarz zawołał „stójcie!” — wywołał tym efekt komiczny, bo zamiast rzucenia się gorączkowego do czynu, panowała najzupełniejsza apatia. Być może, że duża ilość przedstawień wpłynęła ujemnie na siłę wykonania — wątpię jednak, bo nie widać tu podkładu, który musiałby zostać, choćby sztuka była wykonana przygodnie i przeważnie, oprócz kilku solidnych artystów i artystek, drugorzędnymi siłami. *Wesele* jednak ma zapewnioną jeszcze długą egzystencję na scenie krakowskiej, należy więc ażeby z gruntu je przereżyserować, zmienić obsadę, przerozumować role, dać odpowiedni ton, a zwłaszcza usunąć tę bezmyślność w wpadaniu i wypadaniu osób na scenę. Tysiące pretekstów znaleźć można łączących pojedyncze sceny — wskazywać je nie moją rzeczą. Tak zdolny kierownik, jak pan Kotarbiński, skoro zechce, potrafi je wynaleźć. Bo niejednokrotnie już swej inteligencji scenicznej dał duże dowody — choćby nawet i w pewnych szczegółach *mise en scène* *Wesela*, na przykład: w niezmiernie szczęśliwym zharmonizowaniu szepcanej, zbiorowej sceny przed wyjściem Chochola. Szczegół niezmiernie trudny, a przecież został pokonany.

[PONAD WODAMI — ENGLA, SĄSIADKA —
TADEUSZA RITTNERA]

Dziwny to był ten czwartkowy wieczór, który spędziliśmy w Teatrze Miejskim. Dziwny, bo igraliśmy tam wszyscy — my, publiczność, dalej autorzy, artyści, z czymś, co jest największym złem i największym dobrem życiowym, z tą grozą straszną i nieuniknioną, piątym aktem tragedii istnienia każdego z nas, z tą marą dobroczynną z oczyma kata — igraliśmy... ze śmiercią! W złoconej i pięknie ustrojonej sali — przedzieleni zaledwie jamą orkiestralną, w której muzykanci złożyli swe instrumenta po odegraniu pieśni Mendelssohna — garstka ludzi, z których prawie każdy ma już zaród śmierci w sobie — siedziała milcząca — nieruchoma, wpatrzona jak tam przed nią, na scenie, rysowały się sylwetki drżące przedśmiertną trwogą — i co chwila padały wielkie, straszne słowa. „W ostatnią godzinę! — w chwilę zgonu!... to śmierć! mamy umrzeć!...”

Czasem zadzwoniły breloki, zaszumiały jedwabie, czasem zabłysł brylant w uchu kobiety na widowni, lecz powoli wszystko stygło i martwiało w jakimś trupim, chłodnym powiewie. Każdy z nas czuł, że ma w sobie „trumnę“ — tę trumnę, do której iść musi — musi mimo wszystko. Śmierć z klatki scenicznej wypływała powoli, rozwiewając swój całun niewidzialny, a przecież istniejący; i całun ten opadał na nasze żywe jeszcze głowy — gasił blask złocień, blask brylantów, blask naszych własnych tryumfów, powodzeń — zatrzymywał bieg naszego serca, paraliżował naszą myśl. To straszne, to nieubłagane mściło się na nas za to, że gwoli osiągnięcia pewnej sumy wrażeń otwieraliśmy podwoje mauzoleum, w którym spoczywa Wielka Tajemnica. — Jakież to wszystko karle i małe wydało się po zestawieniu wobec tej prawdy, wobec jednego szklanego spojrzenia

świeżo zastygającego trupa — wobec charczenia dobywającego się z piersi konającego. — Po kwiat wyrosły wśród mogił sięgnęli aktorzy i przez ręce aktorów podawali nam te o trupiej woni kwiaty. Tragiczna igraszka, gdy się choćby pomyśli, że każdy z nas ma w sobie tysiące robactwa, czekającego, aby estetyka nasza rozleciała się w mgłę i wieko trumny pozwoliło gryźć twarz snoba bezkarnie, gryźć i toczyć usta, mózg, któren za życia pragnął poznać, co to lęk agonii przedśmiertnej.

*

*

*

To było wrażenie całego czwartkowego przedstawienia; lecz — głównie wywołane sztuką Engla i poparte mocą talentu, wydobywającego się bez zaprzeczenia z dwóch pierwszych aktów *Ponad wodami*. O tej sztuce, złożonej całej z tchnień i myśli o głębokim znaczeniu, pisać nie będę — bo grano ją dawno i pisano o niej wiele. — Chodzi tu o nowość — o tę premierę, na którą czekaliśmy całe trzy tygodnie, była to aktówka pt. *Sąsiadka*. Nie mogła dyrekcja oddać gorszej przysługi autorowi, jak dając *Sąsiadkę* razem z *Ponad wodami*. I tu, i tam ciągnęła groza śmierci, ciągnęły nastrój grobowy. — Lecz — co za różnica! Podczas gdy w *Sąsiadce* były tylko „słowa! słowa! słowa!“ — i dopiero końcowa scena zarysowuje się silnie, lecz już na znudzonego widza nie działa, w *Ponad wodami* grozę żadaną przez autora wywołują fakta, bieg rzeczy, tok akcji — całe tło i ta realna prawda, która wrażenie abstrakcyjne popiera znakomicie. Bo należy się porozumieć, ażeby odczuć, dlaczego sztuka p. Rittnera nie wywołuje tego uczucia, jakie wywołać ma na celu. Jeśli tych dwóch umierających z głodu mają być istotami z krwi i kości — to cała masa nielogiczności ciśnie się dokoła nich i wywołuje protest w umyśle widza. — Instynkt samozachowawczy każe tym dwu młodzieńcom szukać pracy, wozić wózki z jarzynami w Hallach, sprzedawać dzienniki, *que sais-je!* Wszak jest w wielkim mieście tysiące zatrudnień wprawdzie nędznych, ale dających kawałek chleba. — Zamiast tego — oni przewracają się na łóżkach, na bardzo

białych i porządných poduszkach, w całych butach — jęczą, jęczą i jęczą. Mówią o żółtej kurtce z białymi guzikami, debatuja czy ją sprzedać... A więc jakieś zapędy w kierunku realnym mają. Zatem to nie abstrakcje, tylko ludzie, traktowani jako ludzie żywi i obracający się w *milieu* istot żywych. — Musimy więc ich tak traktować i od pierwszej chwili czujemy nielogiczność ich postępowania, nie przyjmujemy ich skarg, wzruszamy na nie ramionami. — Potem wchodzi owa zagadkowa figura i opowiada, że jest „głodna“. — Dobrze! — ale za chwilę zza gorsu wyciąga kawałek chleba. — Czemuż nie zjadła go, jeśli tak była głodna? — I ta niekonsekwencja autora mści się na nastroju ciągle; potykamy się o nią. — Maeterlinck traktuje swoje postacie inaczej. U niego wszystko jest „bez czasu i przestrzeni“. — Zapytywany przez nas, jak się mamy zabrać do jednej z jego sztuk — odpowiedział — „nie ubrać się, ale odziać się należy i to bez barwy i kroju“. — A więc mgliste szaty w szarych dekoracjach — gesta niepewne — czynności ściśle ludzkie zatarte. — Duch widza niepodzielnie obcuje z duchem poety — nie potyka się o żadne realne przeszkody i „słowa“ wywierają na niego wrażenie faktów. — Gdyby więc p. Rittner owych dwóch młodzieńców umieścił w jakimś starym kamiennym podziemiu — oddał ich „bez barwy i kroju“ — nie kazał mówić o Paryżu — to ich mowa byłaby odczuta przez widza. — Byłaby to personifikacja głodu i to by nam wystarczyło. — Poddalibyśmy się wrażeniom czysto duchowym bez krytycyzmu. — I w sztuce Engla jest — chle b, jest ten kawałek chleba, który starczyć musi dla wszystkich, ale tam ścisła logika faktów ten ostatni kawałek chleba podnosi do tajemniczego znaczenia, czyniąc z niego niejako zapórę przeciw straszmemu widmu planującej śmierci. — Dlatego twierdzę stanowczo — iż *Sąsiadka* grana w towarzystwie innych sztuk wywarłaby o wiele korzystniejsze wrażenia... — Końcowa scena groźna nie uratowała mdłej i chwiejnej całości. — W wywołaniu nastroju należy pójść albo w czysto abstrakcyjnym, albo na wskrós życiowym realnym kierunku. — Pan Rittner połączył oba i przez to chybił celu. Słowa te podyktowała nam życzliwość, z jaką chcielibyśmy wykazać autorowi błędne założenie jego dzieła. Gdy to pojmie — da nam może inną sztukę, wy-

bitnie idącą w kierunku obranym przez Maeterlincka lub wejdzie w życie i tam czerpać będzie fakta, które same przez się układają się tak niestety, że wywołują smutek i groźne nastroje.

*

*

*

Panna Mrozowska grała rolę Sąsiadki. Nikt chyba, jak ta młoda artystka, nie przechodził tak dziwnych, scenicznych kolei. Utalentowana bez zaprzeczenia, i to w kierunku dramatycznym — była zmuszoną na lwowskiej scenie śpiewać w operetkach. Kilkakrotnie zwracałam uwagę dyrekcji, aby nie marnowała widocznych zdolności tej młodej osoby. Nagle — wmówiono znów w pannę Mrozowską, że jest „demoniczną“, i skierowano jej ładny talent na nowe ścieżki. W *Sąsiadce* — to, co panna Mrozowska robiła — wybornie było zrobione, zręcznie i inteligentnie. Ale to była „robota“ — to nie była sztuka, to była sztuczka. Panna Mrozowska potrafi więcej ze sobą przynieść na scenę. Skoro nie będzie potrzebowała mieć „strasznych“ oczu i ust wykrzywionych grymasem — okaże śliczną, okrągłą twarzyczkę — uosobienie zdrowia i młodości, ruchy zwinne, mało rutyny, ale dużo zapału i wiele instynktu scenicznego. Z talentem młodych sił scenicznych należy postępować bardzo ostrożnie, nie forsować, aby przedwcześnie nie spaczyć i nie wyczerpać. Panna Mrozowska według mnie byłaby, po nabraniu rutyny, bardzo ciekawą Julią Szekspirowską. Dziś panna Mrozowska przedstawia się sympatycznie, jako materiał doskonały, który z czasem, przy pracy, dać może dużo na scenie.

W *Sąsiadce* grali panowie Tarasiewicz i Pawłowski. Pan Tarasiewicz starał się przeżyć swą rolę na scenie — jednak było mu to trudno. Rutyna dopomagała mu wiele. Pan Pawłowski zaś nie ma jeszcze wcale rutyny, więc ciężko mu było trafić w ton. Pan Pawłowski ma bez zaprzeczenia zdolności, ale także jest jeszcze za mało technicznie uzdolniony, ażeby sobie poradzić z błędnie postawioną rolą. Skoro się przedstawia rzecz tak ryzykowną jak *Sąsiadka*, należy obsadzić ją jak najstaranniej. Nieliczne jest grono pierwszorzędnych artystów obecnie na scenie krakowskiej, ale w takich wypadkach z obsadą liczyć się należy. Pan Mie-

lewski byłby tu wskazany. *Mise en scène* pozostawiała dużo do życzenia. Efekta świetlne były nadzwyczajne. W chwili gdy na scenie mówią, że „dnieje“ — ciemności egipskie okryły Paryż. Kurtka „żółta z białymi guzikami“ — zmieniała się na czarną — słowem, pełno było drobiazgów, wyprowadzających z... nastroju.

A przecież o ten „nastrój“ — głównie chodziło.

*

*

*

Za to — za przedstawienie *Ponad wodami* należy się najgorętsza pochwała dyrekcji. Dawno już nie zdarzyło mi się widzieć sztuki tak pięknie, tak skupiono odegranej, i tak czysto scenicznie obrobionej. Niezmiernie trudne efekta poza sceną były znakomicie wyreżyserowane. Prześlicznie obmyślona była cała dekoracja i niezapomniane rysowały się w świetle lampy sylwetki Przybyłowicza, Wysockiej i wspaniała postać Sosnowskiego. Wszyscy grali wybornie — Wysocka była piękna duchowo i fizycznie. Przybyłowicz zachwycił mnie mistrzostwem całości. Zelwerowicz imponował przepysznie obmyślona postacią, stopniowo opadającą z sił. Sosnowski z wielką siłą i plastyką dźwigał ogrom swej roli. Wszystko szło składnie, w tonie; nastrój był niczym nie zakłócony, dzięki obsadzie samych pierwszorzędnych artystów, co powinno wskazać dyrekcji, że lepiej nie robić prób z niewyrobionymi jeszcze siłami, gdyż te zwykle zanadto odbijają swym brakiem rutyny i techniki od gry prawdziwych i wykształconych artystów.

[M A T K A — STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO]

Więc znów... sumienie?

Tak — zbrodnia i sumienie. Łańcuch nierozzerwalny — owinięty w przekwitłe róże i cierniste gałęzie. Tak się to płacze, tak się to ze sobą zrosło. Rozplątać — ręce rani. Więc nie analizować chyba, z czego złożone i jaka geneza spójności — lepiej przyjąć za fakt, a gdy się chce z tego faktu utworzyć ostoję wrażeń, nie szukać w nim dziwów — lecz wziąć prosto, jak jest — brutalnie czy melancholijnie, i duszy swej pozwolić wypowiedzieć się w dziele, pełnym przerażającej prostoty i naturalności.

Takim dziełem Przybyszewskiego było bezwarunkowo *Złote runo*. Tam powszedniość faktu podniosła się naturalnością swoją i sposobem przedstawienia potęgi grozy — lecz takim dziełem *Matka* nie jest.

Comparaison n'est pas raison. Nie miałoby sensu moje porównanie — gdyby nie to, że tu i tam jest ten sam podkład — że ciągle widzi się jedną myśl przewodnią. Więc na tej kanwie „łańcuch kar i zbrodni“ — na tej kanwie samej rozpięto oba dzieła. Są one dwojakim obrobieniem jednego tematu (dzieci cierpią karę za winę ojców) i dlatego *Złote runo* na myśl przychodzi. — Pisząc o *Złotym runie* zdałam wrażenie wyniesione z dzieł Przybyszewskiego. *Pieczara* — w niej skłębieni potępieńcy wiją się w bezsilnych bólach. Po ścianach spływa krew. To ich krew, z ich rąk, odartych ze skóry, którymi chcą się wydostać choćby na chwilę i ująć przeznaczenia. Na próżno. I wielka groza — wielki lęk! Łańcuch rąk skrwawionych, winnica dusz mdlejących. Wszystko to w przepastnej głębi...

Takie jest ogólne wrażenie dzieł Przybyszewskiego. Lecz w *Matce* wrażenie to przerywane jest i niejednostajne. Chwilami zdaje mi się, że z owej głębi na wierzch, do słońca — wydostała się pewna garstka potępieńców. Wywlokła

ze sobą swoje bole, jęki i trwogi i nagle — nastąpiła rzecz dziwna i na pozór niepojęta.

Oto — tu wszystkie tragedie, które w ciemnicy, w przepaści nabierały tyle majestatu i potęgi, tu — na równi z nami utraciły moc wprowadzania nas w nastrój grozy i niepokoju. Patrzymy spokojnie na dramat rozgrywający się przed nami. Zaczyna nas zajmować malarska strona przedstawienia. Śledzimy sylwetki, rysujące się na tle okien, białe cukierkowe postacie dziewczyny i syna, czarne węzowe matki i jej kochanka. Za nimi bukiety jarzących świateł i bukiety róż. To piękne, i to zaczyna przewyższać wrażenie tego, co się przed nami rozgrywa.

Rzecz martwa przewyższa życie. Sytuacja wyjątkowa temu winna. Widz głównie interesuje się tym, co jego spotkało lub spotkać może. Hamletowskie bóle syna, „którego ojciec umarł z winy cudzołóstwa matki“, pozostawiają nas zimnymi. Hamlet nas wzrusza, bo to mit, legenda — wyjątkowość, i już bez zastrzeżeń, bez powrotu w siebie, w nasze codzienne życie — poddajemy się wrażeniom — odczuwając już tylko jego własność bólu. Tymczasem w *Matce* — widząc w tych ludziach odbicie nas samych — chcemy postawić się w ich położeniu, chcemy być nimi choćby na chwilę. Niepodobna! Czujemy, iż to są puste lalki, że nawet na naszą miarę nie starczą i powoli buntować się zaczynamy. Każdy frazes zaczęty na scenie umiemy dokończyć sami — sytuacje znamy naprzód — i wzrasta w nas uraza do autora. Cemu nie pozostawił tych istot w głębi pieczary, skąd wyciągały ku nam okrwawione ręce. Tam — nabierały pozorów wielkiej prawdy, były echem naszych serc — tu są puste i głos ich ślizga się po powierzchni naszych serc.

*

*

*

Tak dzieje się do chwili, w której pojawia się ów mityczny szary cień — w której zjawia się Sumienie. Jest to pomysł wspaniały i wielki. Uplastycznienie tego, co jest naszym wiecznym Niepokojem. Przechodzi nas dreszcz. Mamy przed sobą wizję naszych bezsennych nocy. Szara postać na scenie porusza się, żyje, mówi monotonnym, na pozór bezbarwnym głosem — a w nas budzi się prawdziwy

lęk. Coś szepcze nam nasze własne grzechy, na tonach tamtego głosu — słyszymy początek naszych własnych myśli. I sztuka zaczyna być znów i n n a — chwilami doskonalszą od *Złotego runa*, przeraża wspaniałością pomysłu — i gdy tak biała postać Mielewskiego znajduje się naprzeciw mglistej postaci Tarasiewicza, dzieje się w nas coś niezwyklego — widzimy nagle rozdwojenie się jednej istoty, a przecież to rozdwojenie jest największą grozą naszego życia. Każdy z nas je czuje, każdy z nas ciągle z nim walczy i często popada w agonię z zgrozy i wyczerpania. Tu nie chodzi już teraz o banalną treść sztuki, o zdawkową monetę moralności, którą pobrzękują słowa aktów — tu chodzi o samo wrażenie — o fakt rozdwojenia, który Przybyszewski pierwszy na scenę bardzo szczęśliwie wprowadza. Szczęśliwie — dla nas, bo coś wreszcie wstrząsa nami — lecz nieszczęśliwie dla sztuki. Bo oto braki jej — naiwność w robocie, pustka i czczość w słowach szarpia nami bezustannie. Z wyżyn, na których znika już scena — zapadamy w najpospolitsze efekta. Chcielibyśmy wołać — prosić, aby akcja zatrzymała się w biegu, aby ta arcypospolita historia, którą Szekspir unieśmiertelnił, Lemaître w swojej *Helenie* na chłopów owerniackich przerobił, Grajbnier u nas na folwark w swym dramacie przeniósł — którą sto razy odrabiano w klasycznych, romantycznych, realistycznych sztukach — aby ta historia przestała się dziać — i pozwoliła nam wnikać w dreszcz wywołany potężną wizją Sumienia — na próżno!... lalki ze sceny mówią ciągle „to dziwne! mam lęk!“ — bo muszą tak mówić, bo inaczej Przybyszewski nie pojmuje, że można wzbudzić wrażenie grozy — powtarzają, jak frazesy muzyczne, zdania nieładne, nieharmonijne i nie dające żadnej dookoła nich atmosfery ani choćby echa leitmotiwu, aż wreszcie w końcowej scenie stają się śmiesznymi wiatrakami wydającymi ze siebie serię gestów i wrzasków, za które czuje się żal i ból tym większy, że były chwile wzniosłe, piękne, wielkie — i zeszarpane w strzępy, rozwiewają się w purpurze czerwonego bengalskiego światła — *lâchons le mot...* melodramatów.

*

*

*

Przybyszewski jest wielkim, potężnym poetą — Przybyszewski mógłby w serca nasze wrócić, w dusze nasze wrócić. Lecz Przybyszewski idzie ciągle jedną ścieżką — nie patrząc, że talent nie ma jednostronności. On idzie — ma harfę swoją, na której od siły porwał struny. Harfa już nie daje dźwięków, to są te same tony — ograne — dźwięczą teraz zbyt słabo... On idzie ciągle i rzucić dawnej harfy nie chce. Mógłby wyciągnąć rękę — harf dla niego nie zabraknie. Zamiast iść jedną monotonną ścieżką, mógłby wznieść się i szybować w przestworzu. On nie chce. I tak — powstaje takie dzieło, jak *Matka* — takie smutne dzieło, przecięte błyskawicą wielkich momentów, z których wynosimy przekonanie, że silna jest dłoń mistrza, lecz — harfy o szczyrych strunach brak.

*
*
*

Wykonanie takich sztuk powinno być nadzwyczajnie subtelne, harmonijne, doskonałe. Było — niesubtelne, nieharmonijne i złe. Za Przybyszewskiego należy się ostro wypowiedzieć prawdę. To już nie *Żołnierz Królowej Madagaskaru* i tu nie wolno tak puszczać dzieła na zagładę i ośmieszenie. Nie chcę wymieniać tych niezliczonych usterek, bo jest ich za wiele. Lecz zasadniczy ton był za jaskrawy, za krzykliwy — banalny zupełnie. Temu to wykończeniu zawdzięczać może Przybyszewski w części szablonowe wrażenie, jakie wywołało dzieło. Tylko pan Tarasiewicz stał na wysokości zadania. Dyskretny, silny, wybornie akcentujący — doskonały w gestach, odzywający się muzykalnie, tak że głos jego w nas oddźwięk znajdował — ratował dzieło od ostatecznej zagłady. Zdawało się, że kierujący przedstawieniem — myślał jedynie o wywołaniu efektów *en scène* i myślał o nich bez inteligencji. Wszak jeśli autor da tak ruchliwe tło akcji — toż należy to tło zastosowywać, dyskretnie wyuczyć, kiedy ma być ruch żywszy, a kiedy mają być nieruchome grupy — wtedy gdy na proscenium rozgrywa się moment ważniejszy lub rzucają słowa wagę mające. Tymczasem za szybami bawiono się bezmyślnie, bez ładu i psuto wrażenie sztuki. Czym jest obecnie diapazon sceny krakowskiej, wystarczy, skoro zaznaczy się końcową scenę sztuki. Wrzaski jakieś,

graniczące ze śmiesznością — wysiłki komiczne pani Pawłowskiej, wzbudzające podziw — brak jakiegokolwiek tragizmu, przegranie najzupełniejsze i tak ryzykownej sceny — robiły — zupełnie prowincjonalne wrażenie. Jeżeli autor pobłądził — to rzeczą kierownictwa zastanowić się — szukać — jak ocalić sytuację — jak uszlachetnić efektu, stonować jaskrawości, a nie bez żadnej troski dozwolić dobić dzieło. Wszak i *Nad wodami* gdyby było grane w taki sposób, byłoby zrobiło odpychające wrażenie. Tymczasem ton gry był zupełnie inny. Jeżeli się dbało i pielęgnowało... Engla — mogło się dbać i o Przybyszewskiego. — Chyba zasługuje na to.

[BALLADYNA — JULIUSZA SŁOWACKIEGO]

Nie wiem — jak dla kogo, ale dla mnie, gdy grają w teatrze *Balladynę* — to jest jakieś uroczyste święto. Siedzę jak przykuta i umiając prawie całą sztukę na pamięć, słucham z rozkoszą, słucham duszą całą. W tej królewskiej fantazji, która całą kaskadą spływa szmerem czarujących wierszy — odżywa duch znużony, wlokący się ze zmęczonymi skrzydłami po wybojach szarości życia. Fantazja to jest wielka, jest przeogromna — wstaje na wzór olbrzymiego słońca spoza fal — słońca, strzelającego snopami olśniewającego, złotego blasku. Nie ma sceny, nie ma kulis, nie ma gaz i welwetów, lecz kołyszą się nasze duchy wśród rozręczonych baśni — i śmiech jakiś smutny i tęskliwy przebiega pośród gamy legendowych nastrojów. Przypominają się słowa poety: „Niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy“ — a potem znów przepowiednia: *Balladyna* zostanie królową polską, a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błysnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości...

Tak mówił — on — Słowacki. Tak wróżył on swojej *Balladynie*, swej królewskiej córce, odzianej w tęczowe szaty, z rubinem zbrodni na alabastrowym czole. Wróżył jej tron królewski... *Balladynie* - fantazji, córce baśni, balladzie na cały chór głosów, w których słyszać szczebiot Skierki, melodyjne jęki Goplany, czarującą prostotę modlitwy Aliny, syk *Balladyny*, skargę przeciągłą matki i szept lubieżny Kostryna. To rozwiewne i porywające. To mgła zda się niepochwytana, ledwo po trzcinach nadgoplańskich rozsłana — i znów mordercze skłębienia ludzkich istot, żrących się zbrodniczo o byt, o pieszczoty, o koronę. Ironia lekka i subtelna, dowcip ledwo dotykających gronostaj królewskich — a w ślad za tym zaraz przejmujący krzyk dławionej ofiary i łoskot upadającego, a ociekłego od krwi

noża. Fantazji to przepowiadał Słowacki królewski tron w Polsce — fantazji całej złotej i krwawej — szybującej w przestrzeni z łoskotem orlich skrzydeł. I kto wie, czy ten dreszcz, jaki przejmuje zawsze nasze serca, gdy podnosi się zasłona sceniczna, a duch Słowackiego niewidzialnej harfy struny trąca — czy ten dreszcz nie jest właśnie potwierdzeniem jego przepowiedni. Jakaś bowiem siła wszechwładna zabiera nas w swe panowanie na te godzin kilka, zabiera mocą i wiąże nasze myśli, nasze chęci. Słuchamy, nie wdajemy się w krytykę — jakaś balsamiczna woń, coś pięknego otacza nas dokoła. W atmosferę ziemską wpływamy duchowo i zapominamy żeśmy „publicznością“, że to płatne miejsca i że jesteśmy na „wido-wisku“... Coś nam imponuje, porywa nas za sobą — nie wlecze, lecz szybować każe. Znamy tę serię obrazów, a przecież czekamy na nie. Zapadają chmury — nas przechodzi dreszcz: co będzie, gdy się te chmury rozprószą! I ta moc, ta potęga — nie jest że ona naprawdę królewską i wielką? Czy nie na tron wprowadził swą fantazję geniusz poety — na tron niewzruszony i silny? Czy wobec tego można rozbierać dzieło i czynić mu te lub owe zarzuty, tak jak to robią śmieszni i małoduszni krytycy? — Czy to możliwe?

*

*

*

Czytam właśnie „ocenę“ dramatów Słowackiego przez jednego z najbardziej czytanych krytyków. Czego tam nie ma! „Niedomaganie dramatów, wykroczenia przeciw prawdom sceny, nierozwinięcie charakterów, błędy przeciw psychologii i dramatyczności“. A przecież ja nie znam doskonale zbudowanego dramatu jak *Mazepa*, jeżeli już chodzi o robotę sceniczną. Jak można taki geniusz o szerokich, rozbudowanych skrzydłach mierzyć jakąś formułką, jakąś wytyczoną dróżką i powiedzieć, że popełniał „błędy przeciw psychologii i dramatyczności“.

Chwila natchnienia porywa ducha poety. On drży cały w błyskawicach myśli. I jemuż wtedy ważyć robotę sceniczną, jak kupcowi pieprz albo imbir? Takie dzieła natchnienia poety należy przyjmować, jak są — bez skalpela, bez szkiełek „mędrców“, a tylko w nich szukać wrażeń i dreszczów, czy to słodkiej melancholii i ekstazy, czy groźnej

tragiczności. Na co się zda szarpać czarujący irys, który porywa nas pięknnością i kunsztownością barwy i linii? Na co się zda twierdzić, że płatek ten jest osadzony źle, a ta żyłka liliowa powinna by przechodzić w ciemniejszy fiolet, nie tak łagodnie? Kwiat będzie poszarpany, a my nie osiągniemy zimną analizą ani cienia tej rozkoszy, jaką moglibyśmy osiągnąć poddając się na ślepo wzruszeniom, wypływającym z owiania nas czarem potężnego dzieła brylantowej fantazji poety.

I dlaczego to — tak dla mnie, jak i dla tych wszystkich, którzy w sobotni wieczór do teatru pospieszyli, było święto, wielkie, królewskie święto. Szumiały skrzydła orle, dźwięczała harfa, jęczała trzcina i świeciło poza chmurami purpurowe słońce. To nie było „widowisko“ — to królowała fantazja, rozsypując blaski — a my, zmęczeni szarością życia, blaski te dobroczynne wchłonęliśmy w siebie, aby choć na chwil kilka żyć istnieniem czaru, piękna, wielkich namiętności i zbrodni — a potem jeszcze te wrażenia unieść jak klejnoty drogocenne, a niknące z czasem, i przeżywać jeszcze te wrażenia — choć tylko we śnie.

*

*

*

Więc — bawić się w krytyka gry, wystawy — to prawdziwie trudne i przykre zadanie. Wyrывa to bowiem z owego rozkołysania, z owej nadziejskości, w której fantazja-królowa nam przebyć dozwoliła. Lecz trzeba.

Starać się będę, jak we śnie przesunąć przed sobą szereg postaci z ich charakterystycznymi cechami, które mi utkwiły w myśli.

I rzecz dziwna. Najpierwszy, ponad wszystkich, wyrывa mi się Chochlik (Czechowska), cały brązowy i zielony, śliczny w swym kapturku, ocieężały, leniwy — doskonały w wyrazie i tonie. A dalej, złocisty Kirkor (Mielewski), piękny i szlachetny, z wielką dobrocią, bijącą z jego uśmiechu i mowy. Jak echo rozegranej lutni słyszę melodyjny głos Tarasiewicza (Filon) — prostą, szlachetną mowę Wolskiej (Matka). Ładna, dziewczęca sylwetka Aliny (Dulembianka) wryła mi się w duszę poetyczną prostotą, z jaką wypowiadała swe śliczne słowa. Niemile, jak dysonans, kręci się w mym wspomnieniu kusy strój Mrozowskiej

(Skierki), jej efektowne ruchy, narzucanie się ze swą osobą w tej ślicznej, dziwnie rozkosznej postaci. Szczery humor Zelwerowicza (Grabca) wnosi żywioł ludowy, prawdziwy, a estetyczny — jakiś świeży, zdrowy. I obok niego, zbyt realna, zbyt kobieta, przesuwająca się Goplana (Sulima), piękna, lecz pięknnością ludzką, a rozwiewna nie dykcją, lecz szatami, nie wyrzeźbieniem i rzucaniem jakby nadziemskiej melodii swych strof. I oto — Balladyna (Wysocka). — Balladyna to rola przygniatająca swym ogromem. Należy bowiem tę postać uczynić skoncentrowaną, siłą tragiczną zakłąć w gest, w spojrzenie, w zmianę rysów twarzy. To rola złożona z *attitudes*, które wytrzymać należy. Od krzyku wola kobiety słabnie — a Balladyna ma wolę tak silną, że wszystko dokoła siebie druzgocze. Wysocka była podwójną. Raz, histeryczny niemal atak rzucał klasyczną postacią skoncentrowanej w sobie zbrodniarki o ziemię. Wyrывał jej dzikie okrzyki, przerywające melodię wiersza — zadziwiające widza. To znów, i tu była Wysocka na właściwej drodze — zaciśnięte usta — marmurowa postać, chłód pozorny, a wewnątrz piekło. Gdyby cała postać była tak skreślona — gdyby zamiast krzyku był ten zdławiony pomruk lwicy, szarpanej niezagojoną nigdy raną, byłaby Wysocka osiągnęła lepsze i doskonalsze wrażenie. Tak pozostało w umyśle: akt powrotu do chaty po dokonanej zbrodni, dalej sceny z Kostrynem, sceny przy uczcie i biała postać obłąkana wśród filarów, z rękoma konwulsyjnie zaciśniętymi na piersiach. I to dużo na młodą stosunkowo artystkę. Ogromne techniczne wywarło owe odpedzenie od chaty swatów i tu Balladyna Wysockiej była naprawdę wielką i prawdziwą Balladyną. W moim umyśle kojarzyła się wtedy ciągle myśl: — „gdyby tak Beatrix Cenci!“... Według mnie Wysocka może podołać i dać tę rolę zupełnie skończoną.

*

*

*

Wystawa, gdyby nie powolne zmiany, które odbywać się mogły przy otwartej scenie — była godna dzieła i przyniosła zaszczyt Kotarbińskiemu. Słońce oświetlało scenę całymi potokami blasku, trzciny szumiały, a prześliczny pomysł zapadnięcia chmur na sylwetkę Goplany na tle

Gopła wywiera czarujące wrażenie. Ton cały wykonania był podniosły — z wyjątkiem zbyt silnego wyskakiwania z ram Skierki i znać było, że jest w tym przedstawieniu coś więcej, jak zwykle danie widowiska, wypełniającego wieczór. Czar prawdziwego geniuszu porwie zawsze wszystkich.

I co nas może obchodzić, że gdy wystawiono w Paryżu *Balladyne* — krytycy francuscy nazwali ją: *du mauvais Shakespeare*... Dla nas będzie zawsze święto, gdy ta królowa-fantazja pojawi się na scenie — święto, które nam na długo duszę pięknem wypełni i napoi.

Pro domo mea. A teraz słów parę. Poprzednia moja recenzja przyniosła mi dwie niespodzianki, które dowiodły, iż nie urodził się ten, kto by wszystkim dogodził. Szanowna redakcja „Ilustracji Polskiej” dała mi do zrozumienia, że zbyt pobłażliwie osądziłam wieczór jubileuszowy, a równocześnie poczta przyniosła mi anonim ze sfer zakulisowych, w którym jakieś indywiduum, podszywając się pod miano „nie z granych” (zachowuję pisownię) — obrzuca mnie stekiem obelg za ośmielenie się — wyjawienia mego zdania. Kto jest to indywiduum, piszące anonimy, nie znające ortografii, używające wyrazów karczemnych i brudnych, jako wyjawienie stanu swej dotkniętej ambicji artystycznej (!), o to mniejsza. Tego rodzaju osobniki są zbyt podłe, aby one, jako same, istniały poważnie — lecz podaję ten fakt do wiadomości dlatego, aby zwrócić uwagę dyrekcji, jak niebezpiecznie jest angażować proletariat aktorski nieokrzesany i wprowadzać go pomiędzy artystów, godnie noszących to miano. Taki pan szkodzi instytucji samej — swą brudną duszą, zdziczeniem charakteru i brakiem znajomości warunków, w jakich artysta cywilizowany musi stać do krytyki. Ostrożność więc w angażowaniu na przyszłość nie zawadzi.

MONNA VANNA — MAETERLINCKA

Przede mną leży kwiat zasuszony, prawie bezbarwny — narcyz zielony, sztucznie zabarwiony — jakiś smutny, chorobliwy trup dziwnego kwiatu, żył chwil kilka i lśnił lekką, seledynową barwą nie znaną liściom narcyzów...

Do tego kwiatu przyczepiona kartka, na niej nerwowym pismem skreślono słów kilka — i podpis — Maeterlinck.

Ten kwiat — to ewokacja całej serii czarujących chwil — wtedy gdy w l'Oeuvre pod dyрекcją Lugné Poë przesuwwały się wizje dusz ludzkich szepcząc lęklivymi tony oddalonych harf te „bezużyteczne słowa“, które według Maeterlincka mają same znaczenie w dramacie. Maeterlinck ukryty w ciemni sali, milcząc śledził senne gesta aktorów — milcząc słuchał ich głosów — a potem zjawiał się za kulisami z rękami pełnymi kwiatów, zielonych narcyzów, i dyskretnie składał je na stołach wraz ze swoimi autografami. Artyści cali przepojeni dziwną atmosferą uduchowienia, w które ich siła poety wprowadziła, milcząc przyjmowali te kwiaty — i pomiędzy nim a nami pozostawała ta kwiecista podzięką czysta, jak treść duszy poety — jak piękność tych tajemnic rozsiianych dokoła nas, które on przeczuwał i zbierał, aby je odkrywać, usuwając z nich kryjące je zasłony.

Tak przesunęły się *Peleas i Melisanda*, *Intruz*, *Ślepcy*, *Wnętrze*, *Śmierć Tentagila*, *Księżniczka Malena* i inne. Ich głosy harmonijne, rozplływające się w oddali, słyszę ciągle — widzę ich postacie o sukniach bez barwy, bez kroju — jak kwiaty widziane przez mleczną zasłonę mgieł. Wyżna piękność słów wsparta czarującą linią delikatnych gestów — coś graniczącego prawie z uduchowieniem, same uczucia, same stany dusz w dialogu utkanym z jakichś ech. I w tym siła, potęga przestrachu, grozy bez aparatu i wysiłku. I to są „sfery, w których rozstrzygają się wielkie rzeczy“, bo

już duchowe wyniki realnych przyczyn. Lecz ta realność życiowa jest tak niewidoczna i wysubtelniona, że zda się, iż Maeterlinck na wzór Eschylosa, którego tak uwielbia, ograniczył „w sposób cudowny” — całą materialną stronę swych scenicznych dzieł. Jest to jeden polot myśli — pogrążanie się w to coś niezemskiego, które każdy z nas w sobie nosi, i dlatego widz na tych „mglistych i symbolicznych” dziełach Maeterlincka odnajdywał ciągle siebie, coś ze swej duszy, swoje dreszcze, pragnienia, przecucia i bole. Najdyskretniej ukryta akcja sceniczna służyła jakby za tło, na którym rozpięte drgały dusze ludzkie. Nieświadomie — wirowaliśmy według woli mistrza, odczuwając wszystko, co nam słowa jego odczuwać kazały. Zapominaliśmy o sali i o aktorach — były to dla nas te prawa przemawiające i widoczne w półmroku i skupieniu „najcichszych chwil życia”.

Tak było wtedy — niezbyt dawno — gdy Maeterlinck milczący zjawiał się z rękoma pełnymi zielonych narcyzów... i tego życia wewnętrznego, które jest samym źródłem i głównym interesem życia.

*

*

*

„Gdy jestem w teatrze doznaję wrażenia, iż przez kilka godzin przebywam wśród mych przodków, którym się życie przedstawiało prostym, suchym, brutalnym — takim, którego już prawie nie pamiętam i w którym nie mogę już przyjmować udziału. Widzę tam zdradzonego męża zabijającego żonę, dzieci przyprawiające o śmierć ojców i całą wzniosłość tradycyjną, lecz niestety tak bardzo zewnętrzną tylko i materialną”. Tak mówi Maeterlinck w swym precudnym skarbie ubogich *Le trésor des humbles*. A dalej jeszcze — „Przyszedłem w nadziei ujrzenia czegoś związanego z głównymi czynnościami i tajemnicami życia za pomocą więzów, których nie mam ani siły, ani sposobności oglądać codziennie. Natomiast mąż zazdrosny opowiada długo, dlaczego chce żonę zabić”...

Ależ w ten sposób na pozór Maeterlinck wydał na siebie w *Monnie Vannie* wyrok potępienia. Na pozór!... bo tak nie jest! Bo ta *Monna Vanna*, która wydaje się wielu przeskokiem Maeterlincka do bardziej realnego rodzaju twór-

czości — jest tak samo ujawnieniem tych tajemnic duchowych, tych dreszczów i odruchów duszy ludzkiej, pod rozmaitymi postaciami zewnętrznych form ściśniętej.

Tak Monna Vanna, jak Princivallo, jak Gwido — jak ten czarujący starzec Marco, to wszystko są objawy duszy, podlegającej czy to przemocy ciała i jego rozpasanej, zazdrośnej chęci wyłącznego posiadania (Gwido), czy pełnej słodyczy abnegacji, prymitywnej w swym blasku i jasności (Vanna); czy znów przetrawionej przez ogień życia, a mimo to młodej i odsuwającej się z pogardą od tego, co ludzie zowią rozumem (Marco), czy znów nurzającej się w srebrzystych falach piękna, poezji i tkliwości, romantycznych objawów najwyższej i najdoskonalszej miłości (Princivallo).

Co mnie obchodzą kostiumy! co mnie obchodzi tło — Florencja i Piza! Co mnie obchodzą walki poza ścianami namiotu — kiedy tu — przede mną, drżą dwie dusze, jedna słodka, jasna i czysta — druga bogata, szmerząca doskonałą pieśń przez kulturę estetyczną przefiltrowanej — esencji miłosnej.

Z jakim poselstwem przychodzi Marco — zapominać nam każą słowa, które mówi, nie te słowa, które się odnoszą do akcji, do anegdoty, do sprawy — lecz te słowa, obok te „niezależne od prawdy ścisłej“. W nich tkwi piękność cała, w nich tkwi wartość dzieła. Czy nie utkwiły nam z całego pierwszego aktu te przedziwne słowa Marca: „żyjemy często blisko tych, których kochamy, nie mówiąc z nimi o rzeczach, o jakich mówić by należało... Idziemy naprzód ukołysani przeszłością, sądząc że wszyscy przeobrażają się równocześnie z nami...“ I dalsze słowa starca: „...a gdy nieszczęście nas z rozmarzenia zbudzi, spostrzegamy, jak daleko od nich odbiegliśmy...“

A cały drugi akt — ten cały powolny proces rozwijania się kwiatu miłości w dwuspiewie delikatnych półtonów! Sytuacja jest drażliwa — czar duchowy pokrywa ją i zapominać o niej każe. Czy jest piękniejsza chwila, jak ta, gdy Princivallo mówi do Vanny: „Zapomniałem, że jesteś szat pozbawiona...“ To urocze, czyste powiedzenie odzwierciadla stan duszy nas wszystkich. Wszyscyśmy zapomnieli o nagości tego ciała, bo duch wyciągnął swe skrzydła i zakrył je swą powagą. Czy wobec tego można mówić o zmianie kierunku w twórczości Maeterlincka? Wszakże i w In-

trudzie życie realne przewija się w duchowych objawach. Sądzić należy, iż *Monna Vanna* szczególnie, a nawet głównie akt drugi, jest objawem spotężnienia symbolicznej strony w dziele Maeterlincka. Tam on jest cały, ale bardziej jasny, a z ogromną potęgą igrający po prostu z sytuacją, która mogąc być na wskrós cielesną, stała się od razu, od pierwszej chwili najczystszej duchową, wzniosłą i potężnie wielką. To wrażenie uniosłam z *Monny Vanny* uważając całą resztę za akcesoria sceniczne, drobiazgowy i drugorzędne. W *Monnie Vannie* chodzi o tę „wyższą egzystencję“ człowieka, a nie o sam fakt, czy Princivallo połączy się z Vanną i ucieknie, czy zaduszą go w więzieniu. Tak nie dbał o tę „treść“ — Maeterlinck, bo porzucił ją po prostu, nie zadając sobie trudu z rozwiązaniem końcowym sztuki. Dla niego czara była pełna i barwna, taką i dla widzów pozostać musiała.

*

*

*

Takie sztuki jak *Monna Vanna* grać trzeba inaczej, jak się gra przeciętne utwory dramatyczne. Nie można się błąkać, starając się trafić w ton, czy to realistyczne dając jakieś szczegóły, czy to zaczepiając o duchowy nastrój, który kawałkami i strzępami podawany być nie może. Jedynie pan Tarasiewicz (Princivallo) był pewny siebie i wiedział, dokąd idzie i jak ma się kierować w tym dziele. Odrzucał precz fakta i działania wiążące się ściśle z anegdotą, a mogące mu utrudniać polot, i wpatrzony w wyższy ideał, nie odstąpił go ani na chwilę. Utrudniała mu sprawę pani Wysocka, która ani na jeden moment nie była Monną Vanną. Sucha, ostra, tragiczna, ale po scenicznemu, nie była tą duszą drżącą za lada silniejszym powiewem tragicznego fatalizmu. Żadnej miłości do ogółu, żadnego, żadnego poświęcenia, żadnej mimowolnej ekstazy w akcie drugim bez pana, bez owych milczeń, podczas których dusze widzów powinny łączyć się z duszami artystów i odczuwać się wzajemnie. Dyrekcja źle robi dając pani Wysockiej rolę nie leżącą absolutnie w jej zakresie. Znakomita Julia w *Mężczyźnie*, nadzwyczajna dziewczyna w *Ponad wodami* — pełna grozy — i tego czegoś nowego, świeżego w grze swojej, tej pewności wtedy gdy ma do czynienia z pełnią życiową — pani Wysocka ginie

i gubi się, gdy ma odtwarzać postacie skomplikowane i ładne. Kilka gestów tragicznych nie starczy. Tchnienia poezji duchowej nie nabywa się z rutyną. To musi być wrodzone. Panu Mielewskiemu brakło sił — lecz ja nie winię go za to. Rola, którą dźwigał, wymaga nadzwyczaj wytrzymałości fizycznej. Jest to bezustannie napięcie uczuć, a pan Mielewski miał czas zaledwie ogarnąć pamięcią ogrom tej roli. I tu zaczyna się obowiązek pana Kotarbińskiego. On — zimno — spokojnie — powinien artyście nie mającemu czasu i spokojnych nerwów do tej pracy wypunktować rolę — ułatwić ją — ustawić głosowo. Pan Mielewski byłby w ten sposób wystarczył najzupełniej siłami. Przed chwilą tragicznego wybuchu — szept kilku sekund daje odpoczynek i wzmacnia efekt — pauza umiejętnie zrobiona pozwala odetchnąć widzom i artyście. Tak robił Antoine i dlatego u niego nie było nic dziełem wypadku. Pan Przybyłowicz z taktem i umiarkowaniem, lecz ze zbyt realną barwą grał najpiękniejszą w sztuce rolę starca. I całości tego wykonania brakło tchnienia poezji, której dać nie może ani bogactwo kostiumów, ani nowe pancerze, ani pęki chryzantemów, ani ta strona zewnętrzna, która nie miała takiej powagi i istotnej piękności, a raczej odpowiednią była do jakiejś sztuki Schöntana, ale nie dla sfery, w której się rozstrzygają „wielkie sceny“ i w których drganie dusz ludzkich budzi echo w duszach widzów.

MIESZCZANIE — dramat M. GORKIEGO

Koło tego samowara, koło tej niewielkiej lampy, koło tych spodeczków „czajem“ nalanych — wieczysta wre walka. Na pozór — domowa, mała, nędzna — nic nie znacząca. Ot — kłóci się jedna rodzina, żre się koło domowego ogniska. Niby to w czterech ścianach zamknięta kłótnia kilku głosów, wymiana ostra zdań i myśli. A przecież jest to świat cały! Jaki to wielki, szeroki świat mieści się właśnie w tej izbie, w której przed ikonem pali się niewielka lampeczka starej zakorzenionej wiary. To nie mieszczanin stary i zgryźliwy kłóci się ze swym wybladłym synem i zamkniętą w sobie córką — lecz tu wre walka wieczysta, tragiczna, potężna — młodych i starych, ojców i dzieci. Jak race ogniste biegają słowa od samowaru, który ciągnie jak magnes rozmówianych w porządku starych — ku temu ciemnemu kąтови, gdzie migocą okulary młodych, gdzie od czasu do czasu spod jasnej jak len grzywy błyszczą oczy zbolalej dziewczyny. I padają te słowa jak race... „Cóż wy tam w kącie — mądrzy, wykształceni?... ha?...“ Odpowiedź krótka: „Zostawcie nas w spokoju, nie zrozumiecie nas nigdy“. Lecz starzy nie chcą zostawić w spokoju tych, którzy im tak wzdgardliwie odpowiadają. Ciągną dalej walkę — wyzywają — krzyczą, pienią się wreszcie bezsilnie. Cóż my? cóż — ustąpić wam mamy? My — silni całą serią lat przeżytych i przecierpianych. A młodzi ze swego kąta odrzucają: „my silni całą serią lat przeczutyh... i w przeczuciu tym przecierpianych!“

Walka wzrasta, starzy nie chcą ustąpić ze swych stanowisk. Czują, że muszą... lecz nie to ich drażni. Ich drażni głównie milczenie tych młodych, ta tajemnica, którą otaczają swe przyszłe życie. „Ja pragnę wiedzieć, jak ty żyć będziesz?“ woła Bezsiemienow — on, który żyje otwarcie rozrzucając tajemnice swego serca, duszy, myśli, dokoła

samowarnego stołu. „Jak ty żyć będziesz?” A Pietia, syn jego, stoi przed nim milczący, zagadkowy w swych okularach i czarnej odzieży, stoi i milczy. W milczeniu tym wyznać jednak można: „Ja wiem, stary głupcze, usuń się tylko... Ja wiem, jak mam obmyślony cel życia, lecz ty o tym wiedzieć nie będziesz”. I ta tajemnica zawarta w duszach dzieci, które nie sądzą swego ojca godnym i dość rozwiniętym wspólnie z nimi, aby ich mógł odczuć i zrozumieć, stanowi główną oś dramatu Gorkija. On chodzi dokoła nich jak widz dokoła dzikich, milczących wspaniale zwierząt. Patrzy na nich, zaczepia, drażni. Wreszcie płaszczy się — niemal upokarza, zdradza przed nimi ze swą miłością — i nic nie uzyskuje. Chłód, milczenie wzdurliwe, wreszcie opuszczenie. Rozdźwięk straszny, nieporozumienie wieczyste — starych i młodych.

*

*

*

W dramacie Gorkiego jest jednak ta nowa nuta, że młodzi nie wdzierają się gwałtem na miejsca starych, nie dążą, nie pragną ani ich majątku, ani stanowiska — lecz idą swoim szlakiem milczący i dumni. Gardzą nabytymi dobrami i siedzą zadumani, zapatrzeni we własną duszę, trawiąc nabytą wiedzę, rozszerzając ją rozmyślaniami i wahając się na rozdrożach niepewnej przyszłości. Gdy stary pyta „jak żyć będziesz?” — Pietia milczy, bo on sam nie wie, gdzie iść, w którą stronę, choć dawno odczuł, gdzie jest prawda.

„Chcę i muszę” — oto drze jego duszę na strzępy. — „Chcę wolności, pracy nad wyzwoleniem całego narodu z przemocy i skamieniałości prawosławia i caratu, chcę swobody myśli i słowa — a mogę... być mieszczaninem, mogę decydować, jak ojciec, czy cukier w kostkach lepszy czy urąbany z głowy, czy artelszczyki nie kradną, czy dostanę tanio ludzi z prowincji głodowych do pracy na wiosnę. To — mogę — tamto... chcę. Lecz za to, co chcę... jakąż czeka mnie przyszłość?” I tam, w tym ciemnym kącie koło okna — z daleka do ikonu, tam gdzie błyszczą okulary relegowanego studenta i zielonawe źrenice nauczycielki — wysnuwa się cały świat groźny, straszny — świat uwieńczeń, kazamat, zsyłki... Bóg wie — może — szubienicy! Od stołu

samowarnego — od tego kąta przestrzeń taka krótka, a taka nieprzebyta! I patrzeć tylko, jak się pod lampą rzuca ten zamożny mieszczanin i krzyczy: „cukier w kostki wydawniejszy!” — spojrzeć na matuszkę krzątającą się koło czaja i zakąski — a potem przenieść wzrok na tamtych dwoje milczących i tak oderwanych od trosk powszednich: dopiero odczujemy potęgę kontrastu, dopiero zrozumiemy, w czym leży tragedia tych ludzi, skutych jednym pochodzeniem i jednym nazwiskiem.

Jest między nimi świat pośredni, ludzie płascy umysłowo, nie troszczący się o nic, tylko o jadło, o dobry humor, o zadowolenie zmysłów i pewien spokój, jaki panuje w dobrze utrzymanych oborach i stajniach. Ci biorą to z życia, co jest wesołego, co jest dobrego. Wygrzewają się na słońcu bez troski, czy do innych to słońce dochodzi. Taki Nił — jest bezwarunkowo najwstrętniejszą w tym *milieu* postacią. Przynajmniej dla mnie. Rzuca starym obelgą pieniędzy — i wynosi się z tego gniazda, w które przecież z łaski go przytulono. A czyni to pod pozorem siły żywotnej, która czyni go zdrowym ponad smutne środowisko, w którym wyrósł. Już o wiele piękniejszym duchem jest Pierczychin, który do pogodzenia się filozoficznego z życiem doszedł przez kojący kontakt z naturą.

I tak mamy trzy światy zamknięte w tej ciasnej przestrzeni. Burzą się, dręczą i fermentują pod łagodnym blaskiem ikonowej lampki. Cała Rosja zamknięta w tej izbie! Gorkij cały wypowiedział się w tej sztuce. Cała jego głębokość, sentyment, ból jakiś przenikający i zmuszający nas do odczuwania jego bólu. Rozterka, rozdroża, niepewność przyszłych losów Rosji — wszystko tam drży, jęczy — skarży się w ponurej ciemni. A jaka prostota środków, jaka przenikająca siła uczucia, jakie to skoncentrowane i drobiazgowo, a przecież nie czyniące wrażenia mozolnej pracy. Jest to *genre rosse* w całym słowa tego znaczeniu, tylko uszlachetniony bezbrzeżną siłą uczucia. Skarżyć się, iż *Mieszczanie* nie jest dziełem „scenicznym“, to śmieszne.

O „akcji“, w dziele o tak wielkim, gorącym tchnieniu, mowy być nie może. Czy jest akcja w *Tkaczach* Hauptmanna? Czy będziemy się o to sprzeczać i odmawiać racji bytu temu dziełu na scenie? Dla czującego widza, dla człowieka o duszy myślącej, jest „akcja“ w dramacie Gorkija olbrzy-

nia, potężna. Nie jest ona obmyślona według chęci Dyrektora z *Fausta* Goethego: „Gdy masz czym tłuszcze gapiące się zadziwić, od razu wtedy wygrałeś sprawę...” lecz jest to prawdziwa tragedia duszy rosyjskiej w rozterce, w agonii, w przedświcie — zmartwychwstania.

*

*

*

Nie waham się powiedzieć, że wykonanie było doskonałe. Były wyjątki, byli artyści (Wolska, Jednowski, Ordon), którzy nie trafili w ton — bo nie znają typów, które mieli odтворzyć.

Lecz ci — niejako tonęli w doskonałej i odczutej interpretacji innych. Na pierwszym planie stawiam pannę Walewską w roli Tatiany. Jaka dziwna siła biła z tej gry prostej, skoncentrowanej, bolu pełnej. Gdzieś tam można było dopełnić wrażenia jakimś szczegółem — ale ani jeden gest, ani jeden szept, ani jeden krzyk zmienionym być nie powinien. Zaczawszy od maski twarzy zbolalej, pięknej, uduchowionej w wyrazie rezygnacji finalnej — skończywszy na ruchach niedbałych, leniwych, znękanym — Tatiana p. Walewskiej była — Tatiana Gorkija.

Grając więcej — byłaby zagubiła prostotę wiejącą z tej postaci. Panna Walewska bezwarunkowo jest artystką potrzebującą nadzwyczaj umiejętnie dobranego repertuaru. Ale obecnie coraz szersze pole nastęrcza się dla niej do obmyślenia prześlicznych, i o delikatnie zakreślonych konturach — postaci. Jedynie głos czasem i lekki akcent w wymowie przeszkadza. A jednak tak łatwo usunąć tę wadę! — Pan Pawłowski bardzo nieszczęśliwie prezentujący się jako milioner w tej widmowej prawie postaci Piotra najzupełniej odpowiedział trudnemu zadaniu. To, czego nie mógł wypowiedzieć, odczuł w milczeniach, szczęśliwie dobrał maskę twarzy — pozostał w pamięci — był milczący i uduchowiony. — Przybyłowicz intuicją odgadł swego ptasznika. Jaki to był serdeczny „staryk“ z tą rozwianą brodą — troszkę chytry — ale bardzo niewiele, tyle, ile natura ruskiego chłopca w łapciach i kaftanie. — Pannie Jutkiewicz, bardzo szczerzej i prostej Poli, brakło chwilami trochę tego ożywienia, które stanowić powinno czar tej dziewczyny i którego czar tak działa na Niła. Tym ostatnim był pan

Zawierski, energiczny, pomysłowy, chwytający rolę dość silnie, niezupełnie jednak tak pewnie, jakby się należało. Grał rolę silną, a według mnie pan Zawierski ma całą moc uczucia i bardzo pięknego sentymentu w sobie. Widziałam go raz w *Ocknieniu* i nie zapomnę nigdy wrażenia, jakie wywarł na mnie tymi kilkoma prostymi, a tak ślicznie wypowiedzianymi słowami. I panu Zawierskiemu przeszkadza głos i wymowa. Żadnej wady nie ma, ale głos musi być ustawiony, a wymowa uszlachetniona. — Pan Sosnowski nader solidnie zarysował postać, bardzo trudną, „Piewca“ i obmyśliwszy ją trochę głośno, wykonał rozumnie i ciepło. — Panna Arkawin tylko się przesuwiała, ale to, co zrobiła, było dobrze zrobione, pan Frączkowski byłby prawdziwym i wiernym typem studenta, gdyby nie zła maska twarzy, nieruchoma i brzydko obmyślana. Pani Wójcicka utworzyła rzadko zdarzający się u nas typ — i zasługuje na najgorętsze uznanie za taką mistrzowsko obmyśloną postać. — Jeżeli napisałam, że pan Jednowski, Ordon i Wolska nie grali tak jak należy, to muszę to umotywować. Pan Jednowski wiedział, czego chce, do czego dąży — lecz środki głosowe, brak wypauzowania roli nie dozwoliły mu dać tego, co dać zamierzał. Ostrzegamy pana Jednowskiego, którego talent bardzo cenimy, ażeby nie dał się prowadzić na manowcę ról charakterystycznych, wymagających forsy głosowej. Z głosem aktor powinien obchodzić się ostrożnie. Nic łatwiejszego, jak zniszczyć go i zerwać. Pani Wolska, nie znając typów rosyjskich matuszek, nie była nią ani na chwilę. Panna Ordon była wesołą panienką, ale nigdy wdową rozrzuconą w słowach i zachowaniu się — i pełną żywiołowej siły.

Ton cały wykonania był piękny i szlachetny. Trudna scena otrucia Tatiany bardzo ciekawie wyzyskana. Cały nastrój ponury i groźny odpowiednio przeprowadzony. Gorkij porwał wszystkich i przemówił do duszy, zjednoczył myśli, pojęcia, pragnienia. Gdy rzewne tchnienie gorętsze, płomienniejsze przebiegnie od autora do dusz artystów, dzieje się zwykle piękny proces — odczucia i zbudzenia się artystycznych dusz.

I stało się to na premierze *Mieszczan*.

NIEBOSKA KOMEDIA

Wróciwszy z przedstawienia *Nieboskiej komedii* w Teatrze Miejskim — chciałem napisać: „Nie tykajcie olbrzymów“. Lecz — przyszło mi na myśl, że podczas wieczoru jakiś pedagog tłumaczył, iż w ten sposób ci, którzy nigdy nie czytali *Nieboskiej komedii*, zapoznają się z nią choć w takiej formie. I niepewna jestem, i waham się teraz. Żle czy dobrze się stało, że dzieło geniuszu, dzieło tak olbrzymie, iż szczytu jego osiągnąć dusza nasza nie jest w stanie, a horyzonty ogarnia z omdleniem — wtłoczono w formę ciasnej sceny, przykrojono do wymagań sztuki aktorskiej, przystrojono efektami często jaskrawymi i przesunięto przed budką suflera — redukując orła-giganta do rozmiarów wrony — a wizję anioła stróża do kopii aniołka, unoszącego „Alleluja“ z róż na grzbietach wielkanocnych tortów. Podwójnie więc ocenić należy znaczenie, pożytek i potrzebę wystawienia *Nieboskiej komedii*, podwójnie, bo tak każe sprawiedliwość i sumienie. Lecz — dać w trąby reklamy, zachwycać się estetyczną formą widowiska, wołać, iż odpowiada podjętemu zadaniu — tego pomimo najgorętszych chęci — nie mogę. Odłączam więc jedno od drugiego. Wychodzę z punktu pedagogicznego i z punktu estetycznego i tak pragnę, ażeby została zrozumiana... Nigdy nie był mi cięższym urząd krytyka, jak w tej chwili — i jedynie tylko poczucie przyjętego obowiązku skłania mię do wypełnienia tego trudnego zadania.

*

*

*

W jednym z moich feiletonów podniosłam, iż p. Kotarbiński położył wielką i piękną zasługę dla sceny krakowskiej, gdyż dał jej podstawowy, narodowy, poetyczny re-

pertuar. *Dziady*, *Ksiądz Marek*, *Sen srebrny Salomei*, *Złota Czaszka* i inne — to zostało w repertoarze i dziś możemy się szczycić, iż mamy tak silnie reprezentowany przez te dzieła dramat czysto narodowy, jak żadna literatura sceniczna na świecie. Złożyły się bowiem na ten królewski diadem gorące i wielkie porywy geniuszów! Gdzież teatr, mogący się szczycić, iż na wieki, przez największych jego poetów, zaklęte zostały w formę dramatyczną krwawe chwile jego męczeństw i katorgi! I to jest bez zaprzeczenia wielką zasługą Kotarbińskiego. Nie poniósł przez to ofiar, bo publiczność chętnie przybiegła i wróciła mu położone kosza — lecz utrwalił on w dziejach sceny swe nazwisko tą szczęśliwą podstawą, jaką położył pod fundament sceny, która winna w pierwszej linii zwrócić się do swoich skarbów, wydobyć je jak wielkie, jasne, rozpalone pochodnie i nigdy tych światła nie gasić, bo przy nich rozwijać się mogą i będą dusze i serca przyszłych pokoleń.

To zrobił Kotarbiński — i zdawało się, że już nie sięgnie po nic więcej do tych skarbów poezji, bo wszystko, co można było, wydobył, w szatę sceniczną ubrał i na scenę wprowadził. Pozostała jednak *Nieboska komedia*. Pozostał ten dziwny, straszny, niepojęty objaw jasnowidzenia młodzieńczego ducha, przepojonego sprzed kilku dziesiątek lat zaledwie uśpionym widmem gilotyny, wkoło której rozszalałe, pjące krwią ludzką, wiewają purpurowe czapki sansculotów. Pozostała ta, w formę dramatyczną ujęta, wizja tysięcy ludzi, szarpiących się wzajemnie, walących się stosami trupów, tańczących na gruzach świątyń, uwielbiających rozkosz i upajających się śpiewem wolności. Gdy czyta się *Nieboską komedię*, doznaje się lęku, trwogi bezmiernej wczytując się w grozę tych „chórów“, będących wyrazem zbiorowej duszy tłumu.

Prawdą jest, iż znajduje się wiele ludzi, którzy nie czytali *Nieboskiej komedii*. Wziąć książkę do ręki — cała historia! O ile mnie informowano w sobotę, nie we wszystkich zakładach naukowych mówią o tym najpotężniejszym dziele, traktującym o walce człowieka z człowiekiem. Do teatru jednak ten, który nie lubi czytać „poezji“, chętnie idzie — zwłaszcza jeżeli dużo jest osób na afiszu. I w ten sposób pozna jedno z arcydzieł, pozna — odczuje — powoli wchłonie w siebie choć jedną część z głębokiej jej piękno-

ści. Lecz — przypuśćmy, że takich w teatrze na dziesięciu widzów jest... dwóch. Reszta od młodzieńczego wieku wczytywała się w to pomnikowe dzieło i zawsze miała wrażenie, iż jest to ogrom niedościgniony, coś tak wielkiego, że musi pozostać na zawsze w dziedzinie snu — bo tam orzeł będzie orłem, a chóry ociekłe krwią i ostrzące noże, mieć będą wspaniałość dziką, groźną, a przecież pełną majestatu.

A więc — ze względów pedagogicznych, dla tych „dwóch“, którzy arcydzieł swej własnej literatury nie znają, ośmiu — musiało odczuć ból — jak mu wizja jego spętana, zdręczona, zmniejszona, karłała, aż wreszcie skołała przy szeleście tekturowego bębna i w widoku chwiejących się na płótnie niebiosów.

*

*

*

Bo tak być musiało — tu — gdzie *Nieboska komedia* przygotowuje się w jakie trzy tygodnie z gorączkową pracą i pośpiechem. I po co? dlaczego? Co gna dyрекcję do podobnego spieszenia się? — Wystawione dzieło Krasin-skiego za trzy miesiące tak samo na premierę ściągnie tłumy, a przygotowane inaczej utrzyma stale w repertuarze. — Takie sceny w lesie — wymagają otwarcia całej sceny, posunięcia w głąb zupełnie tylnej dekoracji, urządzenia kondygnacyj scenicznych, sprowadzenia wyćwiczonych mas statystów i statystek podzielonych na grupy i sprowadzonych przez przywódców dobrze ukrytych wśród grupy. Wszak to wpadanie i wypadanie grup — które powinny być rozmieszczone wśród lasu — jest dziwne — pauzy stąd wynikłe oziębiają widza i zamiast tchnienia piekła, zamiast chaosu, który minę rozsada, duszę płoszy, serce lękiem ściska — mamy jakąś powolną panoramę prze-włóczących się bez żadnego temperamentu gromad. — Gdzież przepadły te „chóry“, tak potężne, jak ryk burzy obalającej wiekowe drzewa? Od czasu do czasu ozwie się głos jednego aktora mającego reprezentować „chór zabójców“ — „chór lokajów“ — „chór niewiast“. — Blanchetti biega po scenie, wtedy zjawiając się, gdy nań pora, zamiast stać oparty na szabli jak statua z czarnego marmuru.

W ciszy zupełnej i spokoju wchodzili grzecznie tłum z Leonardem, podczas gdy najwyraźniej mówi Mąż: „Czarne bałwany nawracają się ku nam i pędzą“ — roztańczone, rozszalałe kobiety, które w tańcu jak Salome proszą o „głowę króla Jana! hrabiego Henryka!...“, idą spokojnie i anemicznie. — W podziemiu chóry głosów pomordowanych redukują się do jednego głosu tegoż samego, który się odzywał w domu obłąkanych — wszyscy na Okopach Trójcy utyskują, iż kul nie ma — namalowane leżą całe stosy kul. — Niezwykła, grozą przejmująca scena w szpitalu nie unormowana, nie ustawiona harmonijnie w odzywaniu się głosów — które brzmią, jak chcą — co się głównie zarysowało w prześlicznych słowach „Daruj im, Ojczy, bo nie wiedzą, co czynią“. — Statyści poustawiani tyłem do publiczności, w rzędzie jak świece, zasłaniają widzom w parterze wszystko, co się na scenie dzieje. — Wszak ustawia się takie grupy — ale jeżeli toczy się ważna akcja, jak w kościele, to muszą być luki w ten sposób urządzone, aby widać było, co się dzieje. — Arystokracja w Okopach Św. Trójcy przedstawia się bardzo smutnie, a dzieci te same, które tańczyły w lesie u rewolucjonistów — w tych samych łańcuchach przedstawiają potomków hrabiów i książąt. — I jeszcze można by wyliczać wszystkie braki, które przecież powolnym, spokojnym przemyśleniem nad reżyserią dałyby się usunąć i wyrównać. Układ sceniczny był dobry, gdyby nie myśl nieszczęśliwa zakończenia jednego z obrazów... tańcem! To dobre w melodramacie, ale nie w arcydziele głębokim, tym bardziej że obraz ów najwyraźniej kończy się w oryginale prześlicznym powiedzeniem Hrabiego: „Poezja to wszystko ożłoci kiedyś“... Dlaczegoż więc ta zmiana, dlaczegoż nie zostawić widzowi wyższego, doskonalszego widzenia, tylko zmusić go do banalnego, hałaśliwego efektu? — Za to obraz powrotu do domu z kościoła był piękny, doskonale obmyślony, tak samo akt w sypialni Orcia. — Mówić szerzej o błędach i zaletach tego przedstawienia ramy pisma mi nie pozwalają. Raz jeszcze tylko powtarzam. — Pośpiech zabił wrażenie, jakie dzieło sprawić mimo braku sceniczności mogło — skoro się już to dzieło na scenę wprowadziło.

*

*

*

Mało mi pozostaje miejsca dla ocenienia gry artystów — i — tak samo mi ciężko pisać o niej przychodzi. Że panna Mrozowska była doskonałą w postaci Orcia, to jest duża jej zasługa. Złamała niejako suchość swego talentu, stała się słodką i miłą, była piękną w całym słowa tego znaczeniu, grała realnie, a przecież jak poetycznie i pięknie! Ślepotą jej, wierna i widocznie wystudiowana, była złagodzona nadzwyczajnym wyrazem cierpienia, melancholicznego smutku. Pani Wysocka nie czuła swej roli, gdyż jest to rola dla artystki w zupełnie innym, niż ona, rodzaju. Pan Tarasiewicz, widocznie zdenerwowany, opanował powoli rolę, która jest niezmiernie trudną, bo zasadza się głównie na wyrzuceniu pewnej ilości frazesów, ciągle oziębionych repliką drugiej strony — a jedynie w widzeniu się z Parikracym — Henryk zaczyna zarysowywać się z wielką siłą i jasnością. Tę chwilę uchwycił Tarasiewicz i uczynił z niej kulminacyjny punkt swej roli — a po malarsku był wspinały w pozie i w wyrazie. Pan Sosnowski był monotonnym i zanadto zaufał swym zewnętrznym środkom, aby włożyć więcej ducha w to, co mówił. Ślicznie grał rolę Jakuba pan Zawierski, młodzieńczo i płomiennie zarysowywała się sylwetka Leonarda w osobie Mielewskiego.

Osobną wzmiankę poświęcić należy p. Frączkowskiemu za staranne, wedle jego sił, wykonanie roli Przechrztzy i podnieść należy grę panny Sulimy, która nadzwyczaj trudną rolę Kochanki Leonarda wykonała z wielką siłą i szlachetnym realizmem. Panna Walewska doskonale odziana w powiewne szare lachmany z całą starannością wcieliła się w swą rolę, panna Zawadzka była pełna tragicznej grozy, doskonale w tonie mówił p. Bronicz, jako ksiądz, i panna Kosmowska. W charakterze utrzymał się pan Kotarbiński — słodkim zjawiskiem skrzydlatym była Ordonówna. W ogóle jednak ciężar zadania przechodził siły składu personelu pomimo wysiłków ze strony dykcji i artystów. — Dekoracyjnie należy podnieść piękny widok ruin rzeczywiście przedstawiających się *grandioso*, w nastroju trzymane były pierwsze obrazy. — Profesor Stanisławski i p. Kossak przyczynili się do tych wrażeń, a niektóre nowe kostiumy odznaczały się stylowością. — Podnieść należy także piękny czyn ze strony uniwersyteckiej młodzieży, która statystowała celem uświetnienia wi-

dowiska. — Prolog i parabaza wygłoszone przez pannę Arkawin celuje w delikatnym rzeźbieniu słowa. Potęgi zaś potrzebnej ani siły nie było. — Według mnie — odpowiedniejszym był tu głos męski — w rodzaju p. Zawadzkiego lub Kotarbińskiego.

*

*

*

Tyle z obowiązku recenzentki, co zaś do mego zdania jako duszy miłującej dzieła wielkie, dzieła nieśmiertelne, dzieła pomnikowe — wyznaję krótko i szczerze: *Nieboska komedia* nie powinna nigdy pojawiać się na scenie, nigdy, nigdy!

CIEŃ — MAŁŻEŃSTWO NA PRÓBE

Pokój poważnie, dostatnio umeblowany — mrok już zapada, mrok na scenie i mrok w duszę widza. W mroku tym — na wyniesieniu scenicznym, niepewnymi liniami porusza się sylwetka kobieca. Widać, jak siedzi pogrążona w głuchej martwocie, to znów porywa się z krzykiem zrąnionego zwierzęcia, targa jakieś pęta, które ją wiążą z niewidzialną potęgą, pada na ziemię, bijąc piękną głową o krwawą równinę kobierca. I znów cisza, martwota, zegar bije — słysząc szelest jedwabnej sukni — do wijącej się w bólu kobiety zbliża się druga — i coś zgrzyta, inny świat, inny plusk zewnętrzny, powiew w sferę taką, gdzie się rozgrywają niedomówione słowa, rzucone na siatkę cieśni — myśli. I znów cisza. Szmer gładkich słów tamtej drugiej milknie i ginie ze szmerem jedwabnej szaty. I znów cisza, znów wieje bezbrzeżna rozpacz, smutek wielki — smutek, który umieją wytwarzać dokoła siebie istoty, przegrywające najpierwszą stawkę życiową. W smutek ten wkracza nagle postać mężczyzny pełnego wiary i otuchy w przededniu ślubnej przysięgi. Lecz oto — do kolan mu przypada niktą postać kobieca. „Skalana jestem! — niegodna!“.

Mężczyzna pochyla się i łaskawie podnosi bezbrzeżnie zrozpaczoną. Przebacza! Ileż w tym geście tradycji wiekowego żelaznego prawa! On przebacza, on sam po stokroć razy bardziej skalany, bo oto ta piękna, ta dobra istota „upadła“ — przez miłość, on przez rozpustę. I ona mu do kolan przypada, słania się, płacze, po rękach całuje. „Daruj!“ — Przebacza — lecz nie zapomina i zapomnieć nie chce!... Tu tkwi rdzeń dramatu Feldmana.

Często się zdarzy, że pisarz założy sobie główny motyw i na niego stara się zwrócić całą uwagę widza. Tymczasem nerw sceniczny go unosi i tworzy coś obok, coś stokroć

potężniejszego, coś, przy czym główny motyw maleje. Tak się stało i tu. Teoria „cienia“ zniknęła jak cień. Choć mówią o niej ciągle w sztuce — potęgą prawdziwą pięknego dramatu, który ujrzelśmy w sobotę, jest właściwie ów konflikt pomiędzy mężczyzną a kobietą w awanturze ślubnej. Cały drugi akt — to szarpanie się pięknej postaci kobiecej w nieszczęśliwym wspomnieniu, ma za cel jedynie uświadomić w oczach widza — trwogę jej prawej duszy, przed niepewnością, jak ten drugi odczuje i uszanuje w niej wspomnienie tamtego.

I tu jest wielka i prawdziwa tragedia życiowa — tu kona w niepewności istota ludzka — a ból jej wzrasta jeszcze potęgą wspomnień, które choć nikłym są cieniem, przecież jak wampiry czyhają na nią w ciemności duchowej. I gdy strojna w kwiecie pomarańczowe spotyka się w jasności dnia z tym, który staje się panem jej życia i śmierci — drży z przeczucie przed swą przeszłością.

I znów następuje wielka, tragiczna chwila. Ten welon, te kwiaty — ołtarz oświetlony — a mężczyzna rwie sobie i jej serce w strzępy. „Powiedz, czy myślisz tylko o mnie?“ „Gdy ci powiem, czy nie wrócisz nigdy do tego pytania?“ I milczenie — on nie może przyrzec, bo nie pogasną jeszcze świece na ołtarzu, a pomiędzy nimi stanie znów cień... i żreć ich będzie teraz już z jednakową mocą. W jednej chwili kobieta jasnowidzeniem obejmuje ten szereg mężczyzn i — nie w chwili, gdy przy końcu drugiego aktu na widok bladawej sylwetki pierwszego kochanka, wyciąga ku niemu ręce, lecz w tej chwili, gdy w swej nieskazitelnej bieli, raczej do trupa niż do oblubienicy podobna, idzie na śmierć pewną — rzuca się w objęcia cienia — poznając, że ten milczący, ten zmarły, jest mniej groźny niż ten żywy, ten roztaczający przed nią tak piękny sentyment małżeński. Cały akt drugi sztuki Feldmana, po części akt pierwszy i końcowe chwile rozmowy Michała z Janiną stanowią wielką, piękną, dramatyczną linię. Świadczy ona o ogromnej wewnętrznej sile Feldmana, o możliwości odczucia prawdziwej psychologii — nie zdawkowej i szablonowej, lecz bezpośredniej i prawie nie mającej zetknięcia ze zwykłą grą namiętności i wydarzeń nadto przychodzących z zewnątrz. — Janina jest bezwzględnie jedną z najdelikatniej wyczutych postaci kobie-

cych naszej literatury dramatycznej. Jest to na wskrós kobieta, czuła, pomimo swej chwiejności jednolita. Janina kocha — miłość. Kochała Leona, bo on przedstawiał dla niej miłość. Leon stał się cieniem. Ku Janinie podszedł drugi zokochany i ten echem wyszeptał dawne słowa miłości. I teraz już Janina nie wie, kogo kocha, czy cień, czy echo cienia. Jak brzoza chwiejna stania się to w tę — to w tę stronę. Jest to bardzo kobieca i prawdziwa cecha ta podwójna miłość, a nadzwyczajnie tragiczna rozterka. Jakże piękny jest okrzyk Janiny — gdy Michał rzuca obelgami na jej pierwszego kochanka. „Podszedł cię, skorzystał z twej nieświadomości“. A szlachetna dziewczyna woła: „Nie! nie!...“ Aż wstrząsa w głębi duszy widza ta przeczysta szlachetność uczuć, sięgająca już na wyżyny tej ścisłej psychologii, o której mówiłam przed chwilą. Janina jest najdoskonalej, najlepiej wykończoną duszą kobiecą. Feldman, kreśląc ją, miał niemal jasnowidzenie tego duchowego zjawiska prawdziwej kobiecości i w zdumienie wprowadził mnie nadzwyczajną sprawnością w niezagubieniu ani jednego rysu tak delikatnej sylwetki. Mężczyźni, którzy się dokoła Janiny snują, schodzą prawie do roli komparsów. Ona sama niepodzielnie zajmuje scenę i pochłania uwagę widza. Lubię bardzo akt pierwszy — pełen przeczuć, słów niedomówionych, trwogi rozpoczynającej szemranie skrzydeł. Wymawiać słowo „melodramat“ wobec tej tak subtelnej i delikatnie poprowadzonej nici jest błędem nie do dawania.

Akt drugi — trzymany cały w niezwyklej harmonii psychologicznego czystego natężenia — przerwany przepysznie z maestrią rzuconą sceną matki — także głęboką i bolesną w nagiej prawdzie, jest sam w sobie skończoną całością. Po tym akcie — zgotowano autorowi serdeczną owację — która była objawem szczerej wdzięczności za piękność wrażeń. Z aktem trzecim zgodzić się nie mogę. Podobno — na żądanie dyrekcji p. Feldman wprowadził owe epizody, mające urozmaicić akcję. Według mnie artysta i autor nie powinien poddawać się tego rodzaju wymaganiom dążącym do zapewnienia afisza komparsami. Trzeci akt gdyby był przedłużeniem tej linii, byłby nam dał dzieło skończone, piękne i bez osłabnień. Dwa pierwsze akta jednak przekonały nas, że Feldman poszedłszy po tej dro-

dze, na którą coraz więcej dąży dusza zbiorowa widzów — da nam niepospolite, silne, a zarazem nader subtelne dzieło. Robota aktu drugiego i ta nadzwyczaj ryzykowna scena podsłuchującej matki wtrącona z brawurą w pełną tragedię — dała dowód, jaki śmiały i pewny rzut twórczy posiada w sobie dusza Feldmana. Język wytworny, opracowany miejscami aż zanadto, posiada jeszcze tę wielką zaletę, iż każda z postaci ma odrębny sposób mówienia, doskonale malujący stopień jej kultury umysłowej i duchowej. Jest to dowód niemałej siły autorskiej w przeprowadzeniu podobnego zewnętrznego ujawnienia tajemniczej roboty wewnętrznej istoty człowieka. Słowem — wieczór ze strony literackiej piękny i pocieszający — bo dał nam przeczuć nowego dramaturga zapatrzonego w krainę „tajemniczo-światlanego“ życia — nie z mody lub naśladownictwa — ale z potrzeby swego skupionego, niepospolitego i w pięknej spokojności zanurzonego ducha.

*

*

*

Tyle o sztuce.

Czy wykonanie dorosło do zadania? — Doszliśmy teraz do tego punktu — że po każdym przedstawieniu jakiejś premiery — słyszy się — „no! na takie siły — to grane było dobrze...“ Lecz co kogoś na boku stojącego, kogoś płacącego dość drogo za krzesło obchodzić może owe — „no... na takie siły“. Należy postawić kwestię jasno, bez pobłażliwości, która nie powinna mieć miejsca, bo nikt z nas nie widzi do niej przyczyn. — Otóż — sztuka Feldmana była źle obrobiona. — Pani Wysocka od pierwszej chwili weszła w tragiczny nastrój. Powaga, o której mówią i która powinna otaczać Janinę — nie jest koturnem i marszem odpychającym. — To raczej poważna słodycz, wdzięk melancholii przedwczesnej — i ten powinien otaczać tę piękną dziewczynę z całym czarem i urokiem kobiecości. — Patrząc na panią Wysocką, nikt by nie przypuścił tych słów „to bezgraniczna dobroć“, które mówi matka Michała. — I przez to cały akt pierwszy został chybiony. — Tę Janinę powinien widzieć pokochać od pierwszej chwili — gdy tymczasem oschłość jej odstręczała. — W akcie drugim natomiast były chwile szczere — piękne — kobiece. — Trochę

więcej spokoju w objawach bólu przy końcu aktu byłoby spotęgowało wrażenie. — Akt trzeci znów popadł w tę oschłość bezgraniczną, która nie była — bolem. Pani Wysocka grywa ciągle w premierach i dlatego ciągle daje nam jedną i tą samą tragiczną sylwetkę z zaciśniętymi ustami, daleką od zeszłosezonowych kreacji. — Rolę Janiny powinna była grać panna Arkawin, która nie może jakoś doczekać się odpowiedniej roli. — Źle jest angażować artystkę i pozwolić jej gnuśnieć w bezczynności, i stwarzać monopol ról. — Pan Sosnowski podobał mi się bardzo. — Niezmiernie rozumnie grał i wyrażał wszystko, co w roli swej wyczuł. — Szczególniej pięknie była przeprowadzona rozmowa w akcie trzecim. — Skąd pan Zawierski dostał rolę czterdziestokilkoletniego rezonera, to już tajemnica dyrekcji. — Pochwalić przede wszystkim trzeba widoczną i szczerą pracę tego młodego artysty. — Lecz dlaczego nikt się nie zajmie tym młodym talentem, jak należy? — Dlaczego wszyscy idą samopas bez wskazówek, bez nauki, bez prowadzenia umiejętną ręką? — Oto pan Zawierski, rokujący najpiękniejsze nadzieje, błąka się po prostu — przetrzucany w rozmaite rodzaje ról — rwąc sobie głos, z którym powinien obchodzić się jak najostrożniej, instynktownie wyzbywając się wad, które tak łatwo, szybko można by naprawić! — Rolę Henryka — opracował jak najdrobiazgowiej — aż biła z niej ta praca, ta chęć młodzieńcza, szczerą, gorącą — szacunku dla autora dzieła. Lecz — pan Zawierski nie trafiał w ton, bo nie nauczył się wsłuchiwać sam w siebie, nie umie zbadać się krytycznie, postawić o bok granej przez siebie roli i wyczuć jej braki. Technika jego jest szczupła, nie rozwinięta, a nikt nie podda mu nowych środków, jakimi mógłby potem rozporządzić. I zamiast iść prosto coraz wyżej bez wysiłku, młody artysta będzie błdził, będzie zużywał siły, będzie się wyczerpywał na próżno. — Szkoda i raz jeszcze szkoda. — Pochwalić należy pannę Kosmowską za jej gorliwość, lecz i tu technika nie wystarczyła, aby ta „matka“ była tą głęboką, wspinałą postacią, jaką być powinna. — O epizodycznych rolach z wyjątkiem pani Wolskiej, pani Pawłowskiej, Dułembianki i Poraja — lepiej nie wspominać. Niektóre z nich budziły śmiech ironiczny wśród publiczności. Reżyserię prowadził pan Walewski i niech mi będzie wolno po raz

pierwszy może przytoczyć to nazwisko skromnego, a tak gorliwego pracownika sceny krakowskiej. — Pracując od rana do nocy z całą siłą i poświęceniem, pozostawia zawsze ślady swej pracy jak najdodatniejsze, bo praca takiego reżysera, który musi wszystko sam dźwigać na swych barkach, jest nadwyraz ciężka i mozolna. — A jakież z tego zadowolenie? — Czy kiedykolwiek wobec pięknie ułożonych sytuacji, efektów świetlnych lub dobrze utrzymanego nastroju policzono to na karb pana Walewskiego! — A jednak pan Walewski jest reżyserem, który posiada dużą inteligencję, popartą wiedzą i wykształceniem, to biały kruka na obecne czasy i o tym białym kruku także przypomnieć sobie należy.

P. S. W niedzielę rano grano jeszcze „wodewil“(!) *Małżeństwo na próbę*. Brzydactwo trywialne i głupie przywędrowało z Wiednia *via* ogródki warszawskie. Szkoda czasu zastanawiać się nad tą niezbyt fortunną próbą operetki krakowskiej.

KRUCZE GNIAZDO — DAGNY PRZYBYSZEWSKIEJ,
WALC BARONA MOLSKIEGO — A. NOWACZYŃ-
SKIEGO, WE CZWORO — M. GAWALEWICZA

Dziwnie poszarpane, nie mile, niepokojące wrażenie odniósł widz z ostatnich premier w teatrze krakowskim. — Spektakl złożony bez poszanowania jednego dzieła dla drugiego — ot tak, z przypadku. Rozpoczęto silnym nastrojem rozterki duchowej będącej dominującą nutą *Kruczego gniazda*. — Delikatne półsłowa rzucone w lodową atmosferę, obce dla nas a niezmiernie ciekawe zarysy wewnętrznego świata skandynawskich kobiet, i w tej ciemni, w tym lodzie, w tej ponurości pełnej śmiertelnych przeczuć bukiet białych kwiatów wypielegnowanych rękami morderczyni. — Zaczęło się więc przedstawienie od owej siły niewytłumaczonej, tych tajemniczych praw, które rządzą ludźmi — a skończyło się na brutalnej, zwierzęcej istocie człowieka w najwstrętniejszych jej objawach, bo w trywialnej głupocie zamkniętej.

Krucze gniazdo Dagny Przybyszewskiej wymyka się nam po prostu spod zimnego rozbioru. — Fatalizm jest w tym dziele główną potęgą działającą, tłem, tchnieniem — wszystkim prawie. — Z początku buntujemy się — „tak nie jest“ — a przecież rozważywszy, czujemy, że jest tak bezwarunkowo. Dagna Przybyszewska wierzyła w fatalizm i w dziele swym dała silny wyraz wierzeniu swemu. — Wszystkie te kobiety i ten jeden mężczyzna zdają się poruszani niewidzialną mocą — popychani ku sobie — rozdzielani — i ten poświst wichru wstrząsający szybami wielkich okien — zdaje się kołysać ich wolą, z którą nie walczą prawie. A jeśli wyraża się w ich duszy jakiś protest, to jest zbyt słaby, to jedynie po to chyba, aby w chwilę po spełnieniu zbrodni znaleźć w jego wspomnieniu pociechę, że „przecież oni nie chcieli“.

Trzy akta krótkie, zwarte — całe trzymane w drama-

tycznym napięciu — bez balastu, bez malowania „tła“ — które samo się zarysowuje. — Przy tym jednak — dużo niezręczności, reminiscencji. — Coś jakby nieudolność w wypowiedzeniu scenicznym tego, co mogło nagromadzić się w duszy autorki. — Siła jest — a mimo to siła ta raczej uderza brutalnie i znów widzi się i czuje luki. W każdym razie dzieło niepospolite — i stokroć piękniejsze w czytaniu niż na scenie. I w książce powinno pozostać, bo w teatrze ciężko jest dobrać taką publiczność, która umie patrzeć na rzeczy dalekie od tych, które są rzeczami „bez znaczenia“. — Na przykład śliczny symbol spalenia kwiatu, który rozpoczyna tak niepospolitą piękną akt trzeci — wzbudził zdziwienie. A przecież to było wymowniejsze niż cała seria krzyków, płaczów, rozmów i akcji. Nowym — z całej sztuki Dagny Przybyszewskiej wieje fatalizm, ale ten fatalizm grecki bez przyczyny, osłonięty mgłą tajemniczości. I smutek nas przejmuje, smutek głęboki, bo w tym *Kruczym gnieździe* widzimy, że dusza ludzka jest bezsilna, drobna, mała, i że może tylko biernie towarzyszyć tragediom, jakie przeznaczenie z góry odegrać jej każe.

Wykonanie było słabe, bo było — bez wiary i bez odczucia piękności dzieła. Dziwić się temu należy. Te trzy postacie kobiece, każda odrębna, są nakreślone konturowo, ale bardzo ciekawie. Powinny były porwać inteligencję interpretatorek. Rola Gunhildy przypada przecież zupełnie do usposobienia p. Wysockiej — dalej rola Zygrydy, uosobienie miękkości kobiecej, „odrobiona“ była przez pannę Mrozowską jak szkolne zadanie — bez najmniejszego przekonania. Prześliczna rola Ciotki powierzona została pannie Kosmowskiej. Artystka to pracowita i staranna — lecz stawia dopiero pierwsze kroki na scenie. Wielki to dowód lekceważenia ze strony dyrekcji powierzać los sztuki w początkujące ręce. Takie eksperymenty nie powinny być dopuszczane na szanującej się scenie. Traci na tym panna Kosmowska, która powoli zdobyłaby rutynę i wiedzę sceniczną, i tracą na tym widzowie, którzy mają prawo żądać gry skończonej od artystek występujących na scenie Teatru Miejskiego. — Pan Mielewski zastąpił pana Tarasiewicza w biernej roli męża. — Ton cały wykonania sztuki byłby możliwy, gdyby nie scena przekleństwa i nie śmiesznie ci-

chy sposób mówienia, który ma wzbudzać uczucie nastroju. Przy tym meble nieszczęśliwie poustawiane zasłaniają zupełnie część sceny.

*

*

*

Walc barona(!) Molskiego.

Jest cały szereg dzieł pewnego karykaturzysty nazwiskiem Toulouse-Lautrec. — Złośliwy ten gnóm, złośliwy a dowcipny, uczepił się specjalnie sfery mieszczańskiej i straszne z nią wyprawiał harce. Kilka kresiek i oto powstawał nieśmiertelny typ przeciętnego burżuaza z całą głupotą, płaskością i występkami. — Gdy grano u Antoine'a sztukę mającą za cel ujawnienia brzydactw sfery mieszczańskiej, ilustrował afisz Toulouse-Lautrec. Gdyby w Krakowie ilustrowano afisze do wczorajszej sztuki Nowaczyńskiego, należałoby wskrzesić z trumny Lautreca. — Być może, iż Lautrec dodałby do dzieła Nowaczyńskiego tę przejmującą nutę, której Nowaczyńskiemu brakuje. W każdym jednak razie te dwa talenta odczuwające to, co jest w podłości człowieka ludzkiego — zeszyłyby się z pewnością na tym głównym punkcie. — Bo — nic z tego, co jest ludzkie, nie powinno pozostać w cieniu! — Zaletą i pięknością dzieła Nowaczyńskiego jest to, że on tworząc nie kłamie, dla konceptu nie oszukuje ludzkości, przedstawiając im brzydki gest lub brzydką myśl ludzi. — *Walc barona Molskiego* — to cała seria figur nadzwyczaj ludzkich, chwilami boleśnie podłych, chwilami głupio podłych, nigdy nieprawdzywych. — Na pozór „figiel“ — a gdy wsłuchać się w odniesioną impresję, to figiel ten ma tragiczne zacięcie. Tyle światła — kwiatów — muzyka, a przecież jakaś czarna plama — coś jak bagno... Dialog przepyszenie ustawiony — bez czczych słów — tyle właściwie, ile potrzeba dla określenia całej podłości bez narzucania się ze strony autora. Ryzykowne sytuacje, gesta jeszcze ryzykowniejsze, a przecież nie rażą nas, bo są *pour la bonne cause*. Ironia skoncentrowana bez osłony, a przecież nie brutalna i — dla „estetyzujących“ — możliwa do przełknięcia. Gorzka i bolesna w istocie rzeczy — sztuka Nowaczyńskiego ma wesołość tak zręczną, że chwilami zda się przedrampową. — Słowem, jeżeli ma być mowa o nowej formie scenicznej — to Nowaczyński ma pierwszeństwo wynalazku. — Nie

radzę jednak naśladować — bo na stworzenie takiego dzieła trzeba być tą niepokojącą, melancholijną, a równocześnie nieprześląganą istotą jaką jest Nowaczyński.

Wykonanie było wyborne. — Na pierwszym planie należy postawić pana Sobiesława za tę dziwną dyskrecję i takt z jakim wziął się do swej ryzykownej roli, następnie pana Sosnowskiego, przepysznego maską i odczuciem dwuznacznego karierowicza — i pannę Zawadzką, nader staranną w zbyt starej, niewłaściwej dla niej roli Konsulowej. — Śliczną wężową *demi-vierge*'ą była panna Sulima, a ładny profilek panny Ordon nader ciekawie rysował się na tle zieleni. — Scena była urządzona pięknie — sceneria dobra z wyjątkiem końcowej sceny, która miała być *pointe*'ą sztuki, a która wypadła fatalnie.

*

*

*

O sztuce zakończającej przedstawienie (*We czworo* — Gawalewicz) należałoby nie wspominać, aby nie czynić ujmy skądinąd sympatycznemu autorowi. — Wrażenie, jakie widz odniósł, było fatalne — nieestetyczne w każdym calu. — Trywialne jednoznaczniki zdumiewały obfitością, z jaką się mnożyły. — Ton wykonania z wyjątkiem pana Przybyłowicza, Mielewskiego i Jednowskiego (pomysłowa sylwetka Kelnera) przypominał Kiernozją i jakieś zabłąkane na prowincji towarzystwo dramatyczne. — Publiczność zaczęła się zrywać przed końcem widowiska i opuszczać miejsce, co w tym wypadku jest najzupełniej zrozumiałe.

[HELENA MODRZEJEWSKA]

Po raz pierwszy może chcę odstąpić od mej dewizy — „Krytyka o dziele sztuki, winna być sama dziełem sztuki“... a dalej — „impresja odniesiona z artystycznego dzieła powinna być pretekstem do stworzenia takiegoż dzieła“. Dziś nie chcę dać tutaj „impresji“ — lecz chłodną analizę dzieła Modrzejewskiej — chłodną, o ile to być może wtędy, gdy to samo dzieło składa się z tchnień gorących i porywających skrzydłem wielkiego, nieziemskiego piękna.

Trudniej mi to jeszcze przyjdzie ze względu na pewną właściwość osoby Modrzejewskiej. Jest to ów „czar“ — ów wdzięk kobiecy, który wszyscy odczuwają, a który Francuzi u artystów nazywają *un succès personnel* (sukces osobisty). Poddają się temu urokowi wszyscy. Wypływa on z wielkiej piękności i słodczy kobiecej — z cichego sentymentu, jakim jest przepojony na wskrós „sposób bycia“ Modrzejewskiej — i z jakiejś tajemniczej potęgi, która w ślad biegnie za nią jak welon przepojony odurzającym, a raczej rozmarzającym zapachem. O takich kobietach jeszcze Kochanowski pisał:

*Gdzie tylko stąpa — wdzięczność ją sprawuje
I wszędy niewidoma za nią postępuje.*

Jeżeli taka kobieta zostanie artystką sceniczną, wówczas nadzwyczaj trudno jest odróżnić w jej sukcesach, co jest właściwie wywołane jej talentem lub pracą, a co zawdzięcza wdziękowi czarującemu, sugestionującemu widza. I czasem ów wdzięk osobisty jest tak silny, taką ma potęgę, że aktorka, czując to wielkie atut w ręku, już nie stara się o nic i jest jak Cezar — „wchodzi i zwycięża“.

Czy taką była i jest Modrzejewska?

Nie — ona najpiękniejsza z pięknych gra tak usilnie jakby miała właśnie do pokonania smutny wstręt, który budzą brzydkie aparycje sceniczne. Każdym ruchem, każ-

dym gestem, każdą myślą zda się starać o to, aby usprawiedliwić swą obecność na scenie — a przecież ona jest jak słońce, które pożądane, ukochane, dobroczynne zjawia się w ogólnej i wielkiej wdzięczności. I właśnie to „staranie się” Modrzejewskiej — ta jej praca odłączona od wielkiego wdzięku jej osoby, od jej profilu kamei, od jej oczów gazeli, od jej gestu zbudzonej z grobowców Saint-Denis królowej — będę się starała zanalizować po swojemu, po aktorsku, aby dać publiczności choć trochę pojęcia, jaki trud składał się na te gesta rozwiane w mgłę, na ten jeden krzyk, na jęk, na oddech, który przelatuje przez cichey teatr — i który często w sobie mieści cały skoncentrowany tragizm sytuacji.

*

*

*

Modrzejewska grała od tej chwili dwie role i była podwójną Modrzejewską. Nie mam większej pochwały dla techniki aktorskiej kobiecej. Mężczyźni na scenie przetwarzają się łatwo, mając pod ręką cały arsenał charakteryzacji — kobiety najczęściej zostają te same. Kto widział Lady Mackbeth i Idalię musi przyznać, że widział dwie kobiety — różne spojrzeniem, gestem, chodem, mową — wszystkim. I tu leży nadzwyczajna potęga aktorska Modrzejewskiej, która jest w stanie przetworzyć się nie w szczegółach, ale w całości. Od pierwszej sceny stawia tak istotę, w której wchodzi na scenę, iż czujemy właśnie tę istotę i żyjemy jej życiem. Weźmy Lady Mackbeth. Wszyscy zachwyt swój koncentrują na scenę somnambulizmu. Tak — ależ zważmy na to, co poprzedza tę scenę, na to przygotowanie widza do odniesienia tego wrażenia, które Modrzejewska z żelazną konsekwencją przeprowadza. Od pierwszej chwili doznajemy, patrząc na Modrzejewską w tej roli, uczucia niepokoju. Coś nami szarpie. Jakaś niepewność... Tego rodzaju uczucia doznajemy w pobliżu kobiet histeryczek, kobiet o fluidzie astralnym, odrywającym się od ich ciała bezsilnego, nie mogącego zatrzymać przy sobie tej astralnej powłoki. Uderza wtedy ona o nas i niepokoi nasze nerwy. Modrzejewska ma od pierwszej sceny pewną serię błędnych ruchów, właściwych histeryczkom, które akcentują się coraz silniej po scenie mordu. Wdzięcznym

być trzeba Modrzejewskiej za ten właśnie podkład roli. Kobiety zbrodniarki nie są „demonami“, są one raczej nie-poczytalne. Tak jest i z Lady Mackbeth. Jest ona chorym demonem, chorym na wielkość, a naturą tak wrażliwą, iż doprowadza ją ta wrażliwość do śmiertelnych objawów choroby nerwowej. Lady Mackbeth Modrzejewskiej nawet w tryumfie swoim — jest chorobliwie znużoną, czego wyrazem o porywającej plastycznej koncepcji jest chwila zrzućcenia płaszcza i korony po uczcie w sali zamkowej.

A tragizm Modrzejewskiej — jakież on cichy, spokojny, głęboki! — Gdzież tu rzuty, krzyki i wrzaski prowincjonalnych aktorek? — Jeden błysk oka, jeden skurcz ręki, jeden jęk cichy, a widz na wskrós przejęty. — Obecnie na scenie krakowskiej zapanował wrzask tragedii i patos w połączeniu z najniewłaściwiej umieszczonymi fioriturami realizmu. I rozpoczęto smakować w tym tandetnym artyzmie. Zaczęto go chwalić sprowadzając w ten sposób młode aktorki na zgubną drogę. I przyszła wielka artystka, i stanęła od razu przed widzem w najtragiczniejszej swej roli — a widz przypominał sobie, że dusza ludzka nie rozprasza się w kontorsjach ciała, lecz koncentruje się w nerwach, w oczach i w tym fluidzie astralnym, który, prawda, kosztuje straszny wysiłek ze strony aktorki — lecz który jest właściwą siłą w oddziaływaniu na widzów. — I Lady Mackbeth nie przewracała oczów, nie zanurzała palców we włosy, nie krzyczała — a przecież była wizją tak wielką, tak silną, że z zaparciem tchu śledziliśmy każdy jej gest i wkraczanie w sytuację sceniczną. — Lady Mackbeth nie jest w pomysle Modrzejewskiej furją, lecz jest to „kobieta“ — a być nią musiała, skoro urokom jej kobiecości podległ tak Mackbeth. Modrzejewska nie każe — ale prosi — pieśszczota jej inspiruje i zmusza, ale jak kobieco! — I to w całej roli ta „kobieta“ przewija się jako podkład roli. Jakże Modrzejewska ma piękne zalęknięte ruchy chwilami, gdy patrzy na męża. Jakaś nieśmiałość się w niej przebija, niepewność swej sytuacji. To co nazywają „kulminacyjną sceną“ — to jest scena somnambulizmu. Pozostawia tchnienie przedśmiertnej grozy. Jest jakby konieczność wypływająca konsekwentnie z poprzednio pojętej chorobliwej natury Lady Mackbeth. — Modrzejewska się troszczy o całokształt duszy swej roli i to tchnie

tak silnie, że przewyższa wszystko. — Jakże różną jest dusza Idalii! Mało mi już miejsca zostaje na tę romantyczną — w iluzje duchowe i iluzje stroju owiniętą postać. Modrzejewska nadaje tej wielkiej, przeszłowiecznej damie — wielką szczerość uczuć pomimo modnej wówczas egzaltacji. — Taka Idalia jest prawdziwa, możliwa, bo jest szczerą, bo ona odczuwa sentyment i wydobywa go ze swej istoty, i rozsiewa dokoła jak kwiat swą woń o wieczornej porze. — Ta uczuciowość Idalii w grze Modrzejewskiej przedstawia się jak fatalizm życiowy nie nabyty sztucznie, lecz mocą wpływów wydobyty z serca kobiecego i doprowadzony do potęgi. — I wszystko się znów zestrza w Modrzejewskiej do uplastycznienia tej postaci. Styl roli jest tu utrzymany w przepotęwny sposób. — Romantyczność wypowiedzenia wiersza, połączona z manierami epoki zachwyca i zdumiewa sposobem złączenia, zda się niemożliwych, tych dwóch kierunków na scenie. — Ruchy, pozy, ten cały sposób ujęcia postaci eteryczny, powiewny, w technice jest zachwycający. Nie ma miejsca, aby wykazać, ile tam drobnostek czarujących składa się na odtworzenie całości. Jest to misterna koronka przetykana kamieniami drogimi a dyskretnym migocącymi blaskiem. — Dyskrecja, miara, takt — oto gra Modrzejewskiej. — Jest to połączenie dawnej, szlacheckiej szkoły z absolutnie najnowszą metodą gry scenicznej. — Wielkość gestu, waga każdego słowa i wspaniałość w szlachetności scenicznej — i stonowanie odpowiednie dla perspektywy teatralnej. — Dalej — nienarzucanie się widzowi swą „osobistością“ — zacieranie siebie w szlachetnym dążeniu i trosce o dobro interpretacji. Wielkie dobroczynne wrażenie piękna. — Oto co nam przyniosła ta nasza — wiecznie ukochana.

*

*

*

I wystarczyło, aby się pojawiła na tej biednej teraz scenie krakowskiej, żeby i dawni artyści odżyli i znaleźli w sobie siłę do gry innej, bardziej natchnionej i pięknej. Nie mogę powiedzieć, aby i tu nie przerażały po prostu braki — które w *Mackbecie* szczególnie fatalnie oddziaływały na całość. Pan Sosnowski zadziwił wszystkich opanowaniem trudnej roli Mackbetha i kazał zapominać o nie-

których rolach obsadzonych i odegranych w sposób przypominający zapadłą prowincję. W *Nowej Dejanirze* chwalić należy Przybyłowicza, wybornego a tragicznego Repekta, i Tarasiewicza, który nadzwyczaj rozumnie i kształtnie w artystycznym znaczeniu odtwarzał Fantazego. Dlaczego pan Kotarbiński do stanu szkieletu doprowadził rolę Majora? Jeśli nie ma artysty na tę rolę (o święta, a naiwna oszczędność kosztem dobra sztuki), to należy się o niego postarać, a nie kaleczyć *ad usum* budżetu... Słowackiego.

*

*

*

Szczupłość miejsca nie pozwala mi jeszcze rozwinąć szerzej mych poglądów na techniczną stronę gry Modrzejewskiej. Chcę tylko choćby kilkoma słowami zwrócić uwagę na stronę malarską jej gry — stronę tak u nas zanedbywaną, a stanowiącą łączność nierozzerwalną z Pięknem scenicznym. Któż jednak zdoła opisać ten przepych i dobór kostiumów *noszonych* z taką wielką maestrią, kto opisze te linie gestów i całej postaci? — A co najwięcej zdumiewa, to właśnie ta łatwość, ta ciągłość, ta spójnia materialnych efektów z duchowym podkładem roli. Na to pióro krytyki za słabe — to trzeba widzieć, podziwiać i chłonać w siebie jako objaw doskonałego i pełnego scenicznego Piękna.

[HELENA MODRZEJEWSKA
W WARSZAWIANCE]

Posągowo poruszają się postacie *Warszawianki* — posągowo, i każdy objaw ich bólu, ich wrażeń, ich uczuć przez Wyspiańskiego jakby pewnym dłutem w marmurze wyryty został. — Nic tam chwiejnego, nawet ich niepokoje i osłabnięcia nie wyczuwa widz w formie niepokoju lub utraty siły. — Przeciwnie — jesteśmy — sami pod wrażeniem całości dzieła, jakby skamieniali, i w tym dawnym, a może nigdy nie doznawanym wrażeniu, jakie odnosimy, tkwi potęga i siły twórcy. — Chłoniemy w siebie tę wielkość i sami odczuwamy się na te chwil kilka większymi duchowo. Cisza, która panuje, gdy grają na scenie *Warszawiankę*, nie ta cisza nerwowa, lecz wielka, niemal groźna, ta, którą czujemy w sobie, gdy rozgrywają się przed nami wielkie tragiczne katastrofy dziejowe, jest wtedy w nas i dokoła nas. Każde słowo, które padnie ze sceny znane nam — a czekamy nań, aby zadźwięczało spiżowo, aby przepłynęło na ciężkich skrzydłach przez rolę i trafiło w duszę naszą. — Posągowe dzieło wymaga posągowego wykonania. Więc Marią była Modrzejewska i była ta, którą stworzył poeta. — Był to posąg bez jednej kontorsji, bez chwili „małości“ — posąg o twarzy, po której migały płomienie. — Jeżeli kiedy można mówić o natchnieniu w grze aktorskiej, to chyba patrząc na Modrzejewską w *Warszawiance*. — Zarysowawszy całą postać w tych wyłącznych posągowych punktach, Modrzejewska skoncentrowała całą grę w wyrazie twarzy. — Gesta wzięła w pomoc nieznaczną, gdzieniegdzie użyła ich tak mało, iż ciągle się widzi jej Marię w liniach pewnych, ciągłych, nakreślonych z siłą i wytrzymanych również silnie. I tu znów była inną niż w rolach poprzednich, i tu nie miała ani jednej chwili powtórzenia się, okradzenia siebie samej, dowodząc jakie olbrzymie bogactwo ma do rozporządzenia. Twarz jej mie-

niła się w niepojęty sposób. — Wiadomo, iż myśl jest szybsza niż słowa — otóż twarz Modrzejewskiej zdradzała co chwila ową wielką szybkość myśli i widz uczestniczył w nader rzadkim a wspaniałym objawie uplastycznienia myśli ludzkiej, jak huragan silnej, tragicznej, wielkiej. — Cóż za potęgą, coś za siłą wewnętrznego skupienia, aby tak działać spojrzeniem, aby się mienić zjawiskowo i całą duszę wywołać i skoncentrować w jednym punkcie istoty! — Dość wspomnieć chwilę, gdy Modrzejewska odwraca się od okna i postępuje na przód sceny. Jest ona tak przetworzona, iż mimo woli pytamy się, czy to jest ta sama kobieta. — A chwila, gdy śledzi przechodzącego żołnierza, to powiększenie się źrenic mimo woli dążących za wizją tragicznego starca. A samo zakończenie — to zainkrustowanie się w tło ściany, zmartwiałej w swym bólu głowy — jakie to wielkie, jakie niezmierzone, jakie niedoścignione! — Ileż szlachetności przy tym w pozie, gdy słyszy porównaną się do Józefiny. — Odwróciła się, głowę opuściła na piersi — szata jej biała spływa w falach spokojnych. Nie widzimy jej twarzy w tej chwili, a czujemy, co ona wyraża w tej nieruchomości wyniosłej. Piękne i wielkie przeżyliśmy chwile podczas czwartkowego przedstawienia *Warszawianki*, które niechże nam powrócą i pozostaną z nami! — Nie możemy sobie już przedstawić sceny krakowskiej bez Modrzejewskiej. O gdybyż nie gościem — lecz już „naszą“ pozostała ta wielka i sercom naszym droga! Inni artyści, jak Sosnowski, dźwigający z siłą swą wielką i przetrudną rolę, Stępowski, pełne tragizmu widmo starego żołnierza, Ordonówna, staranna do roli siostry — starali się wniknąć w ducha utworu. Salon przedstawiał się marnie, zapełniony był indywiduami, z których kilka odzianych w jakieś przygodne stroje robiło wrażenie deprymujące. Szczęściem Modrzejewska była i kryła sobą wszystkie braki.

*

*

*

Dano potem wyjątek z *Irydiona*. — Z tym sprawię się kilkoma słowy. — Była to śmieszna parodia, śmieszna i smutna. — Oprócz Tarasiewicza, który walczył z trudnościami Heliogabala, a któremu utrudniono strasznie wyczerpującą

grę złym obmyśleniem sytuacji — reszta grających stanowiła tak marny zespół, iż przedstawić sobie niepodobna. Pan Kotarbiński wyszedł z form plastycznych i duchowych do odtworzenia Irydiona. — Grał dziwacznie potrząsając rękami na przemian — bez godności i piękności duchowej. — O reszcie — zamilczeć należy. Uśmiechy ironii, jakimi witano tę „p r o d u k c j ę” pocieszyły mnie; publiczność krakowska wie jeszcze, co prawdziwe piękno, i jeśli nie protestuje, to z kurtuazji i zamilowania spokoju.

P. S. — O *Walce kobiet* niestety pisać nie mogę! — pomimo zamawiań z mej strony — przehandlowano moje zwykłe miejsce — zaabonowane przez „Ilustrację” w tym „handlu” — pomówimy szerzej w następnym numerze „Ilustracji”, gdyż jest to rzecz warta zastanowienia.

[D R A M A T K A L I N Y — Z Y G M U N T A K A W E C K I E G O]

Skoro się ma nieprzyjemne sąsiedztwo, które kłóci się dzień cały, ba... nawet do garnków i do szczotek się chwytają — posyła się zwykle stróża z grzeczną prośbą — „uprasza się, aby państwo ciszej się zabijali, bo da się znać do gospodarza a względnie do policji“. Pani Kalinowa wtedy wypada na ganek, obsypuje stróża stekiem wymysłów, posyła serię złorzeczeń w stronę mieszkania ludzi inteligentnych, roztrzaskuje stary szaflik i kopie głodomora w postaci kota. Wtedy ludzie inteligentni najczęściej wymawiają mieszkania i ustępują z placu państwu Kalinom pragnąc nie słyszeć, nie widzieć tej sympatycznej pary „złośliwych podkołtunów“. Co się dzieje u tych państwa, wiemy przezważnie pobieżnie, z dosłyszanych przypadkowo wykrzykników, gdy okna są otwarte lub gdy sługa odprawiona mści się za wytrąconą salaterkę i wielkim głosem obwieszcza na schodach „jakie to baciarskie państwo te Kaliny“. Czasem, ale to bardzo rzadko, dowiadujemy się także, jak wygląda milieu tego domu i tych dusz, gdy pan Kalina weźmie na kiel, na natchnienie, i pragnąc koniecznie zostać sławnym, pisarzem lub czymś podobnym — dramat napisał! — Dowiemy się wtedy wielu ciekawych rzeczy, o których jeszcze nie wiemy. A to, że są profesorowe mówiące do męża „stul pysk“ — że są córki bijące matkę, chwytające na swą rodzinę szczotkę — że są matki nazywające swe dzieci „bękartem“ i że się to wszystko odbywa w sferze półinteligentnej, pomiędzy ludźmi mającymi jakąś kulturę — słowem, że tak się żyje u państwa Kalinów o dwa kroki od nas — przez ścianę...

*

*

*

Lecz zarazem dowiadujemy się wtedy także o jednej rzeczy. Pomiędzy tym koszem z brudami otwartym na rozcień, czerepami talerzy, wybuchami rozczochranej furii i szczotką obronną — wije się, dręczy, cierpi — jedna — biedna dusza ludzka. Mniejsza z tym, że ten Kalina to figura nadziana szablonami frazesów, które niby mają pretensję do jakiejś głębi psychologicznej, mniejsza z tym, że to jest niedołęga, autor nie mający śladu siły twórczej i zwalający ten brak siły na nieszczęsne warunki otoczenia — ale jest to w każdym razie jedna dusza ludzka, biedna, mizerna — ale zawsze dusza krwawiąca się i trzepocząca w ścianach klatki, którą wzniosła dokoła siebie. I nie wtedy Kalina budzi szczere współczucie, gdy jak zahipnotyzowany kretyn błądzi ze swymi kartkami i ołówkami wśród ludzi, aby podsłuchiwać, kopiować, fotografować, bo w mózgu jego pustka, a natchnienia ani śladu, lecz — wtedy gdy przez tę twarz napuszonego krasnoludka przewija się bolesny wyraz smutku, rozpacz i zgnębienia. Wtedy — nie odczuwamy wstrętu i żalu, że nam nagle ścianę mieszkania państwa Kalinów wyjęto i kazano patrzeć na Albińcę, Niuńcia, Trybulaka i inne pokurcza ludzkie — i dusza nasza zaczyna współczuć, zaczyna cierpieć. Jakiś dziwny jęk płacze się w tym zgrzycie i pisku tłuczonych kotów i garnków. Jeden promyk, jedna dusza ludzka zamęczana powoli, dławiona... Nie talent twórczy — bo go Kalina nie ma, skoro tak wydusza z życia jakieś temata i szczegóły do swego dzieła, lecz jeden człowiek kona wśród gromady kołtunów, i to wystarcza, ażebyśmy duszę naszą posłali na zwiady ku niemu, ku tej agonii, co jak kwiat schorzały i wybladły mimo wszystko na śmietniku nagle bladą barwą ku słońcu wystrzela.

*

*

*

Taką impresję odnosi się z *Dramatu Kaliny*. Jest to jęk, krzyk, łkanie bolesne... rzucone w przestrzeń ku ludziom, ku słońcu. Niezapomniana blada twarz ludzka, jak płatek rozwianego kwiatu wirująca w zaduchu i ciemni. Chwilami w ciemnych oczach bezbrzeżny wyraz bólu — łzawy głos, dalek zmuszenie duszy do przetworzenia się na krótką

chwile w brutalną siłę wyrażającą się łomotem pięści. I jeden gest, ręka bijąca mężczyzny nad głową kobiety, zwarty kłęb ciał tych trojga — ojca, matki i dziecka w całym tragicznym węzle wijącym się, rozżartym jak stado szakali... „Tato!“ wydiera się z tego kłębu — ucieczka mężczyzny, krótki jęk kobiety i znów zgrzyt jej zębów... chęć zemsty... Hedda Gabler. Żona Klaudiusza... żona z *Ojca Strindberga*, Albina Kalinowa... Tak! tak... są takie, są one — przyznać trzeba. Są takie, które nie chcą wiedzieć, że dusza ludzka istnieje i życie jej jest odrębne, pełne tajemniczości delikatnej i niezwyklej. A jeżeli wiedzą, a jeżeli czują — to rozkosz swą znajdują w potrącaniu tego kryształowego dzwonu, który wydaje ze siebie może jasny, dźwięczny ton. Czynią na nim rysy i wsłuchają się rade, pożerając bułki z masłem, pudrując zaczerwienione policzki, czy taki dzwon duszy zamiast jasnego tonu nie wyda bolesnego jęku... Gdy pani Kalinowa jęk taki posłyszysz — jest rada... och, jak rada!

A przecież — i ona cierpi, i ta rozczochrana „kołtunka“ dręczy się i kona. Ona ma jedno na swe usprawiedliwienie: kocha, kocha zwykle z całą czystością i wiarą; kocha bez pamięci i do śmierci. Rozpaczliwie wdziera się na tę wyżynę, na której stoi Kalina — i od blasku ślepnie — czuje, że jest intruzem, i wtedy krew jej falą oczy zalewa. Porywa za garnek, za szczotkę... to jej gest tragiczny — ona innego nie pojmuje, nie rozumie... I ona jest tragiczną na swój sposób.

*

*

*

Dramat Kaliny to raczej — tragedia Kaliny. — Kilka epizodów śmiesznych, ale całość bardzo smutna, rozpaczliwa prawie. I co gorsza — tak samo jak Kalina tak i widz nie czuje punktu wyjścia. Błędne koło — śmierć! — Chyba Kalinie nagle urosną skrzydła — i... ogłuchnie na dźwięk tego „tato!“ — które mu tak serce wiązało. Pójdzie precz — a w smutnym mieszkaniu pozostanie kobieta i dziecko. Czy jednak razem z tym zatrzęsnięciem drzwi nie zniknie i ta moc stworzenia Kalinowej tragedii? — Wszakże tu pióro

maczane nie w atramencie, ale w krwi żywej, serdecznej. Fotografie retuszowane przy chrapliwym charczeniu własnej agonii. — Kto wie!

*

*

*

Kalina, Kamiński.

To się już zrosło razem. To pojęcie dwóch ludzi w jednego człowieka. — Błada twarz, smutna — chwilami z oczyma błędnymi kretyna, który uwierzył w własną wielkość i konieczność tworzenia, to znów człowiek, ten człowiek prawdziwy, smutny, rozżalony. — Że Kamiński jest artystą przeżywającym swe kreacje, to wiemy wszyscy, lecz nikt z nas nie mógł przypuścić, że Kamińskiego głos, serce załka taką prawdziwą boleścią — taką miłą, smutną i serdeczną. — Zmienienie twarzy, nerwowość ruchów, utrzymanie się w tym nakreślonym tonie to rzecz wielkiej technicznej sprawności Kamińskiego, lecz — ta strona uczuciowa, to bolesne przemknięcie się rozpaczy po rysach twarzy, gdy Kalina czuje, iż musi zacząć brutalną walkę z Albina — to jest najpiękniejszy i zupełnie nowy punkt w artyzmie Kamińskiego. — Temu Kalinie-Kamińskiemu bito oklaski, podawano kwiaty — a przecież żaden oklask nie może dostatecznie ocenić takiego pojęcia duchowego roli, takiego „serca“ włożonego w ten jeden błysk chwili. — Na równi z Kamińskim postawić należy Jednowskiego w roli równie smutnej, tragicznej, bezdomnego artysty czy literata. — Jednowski nie grał, lecz żył. — Głęboko, pięknie, szlachetnie — odtworzył całą rozpaczliwą stronę tej iście Gorkijowskiej postaci. — Ile nieraz głębi było w tym „tyndyryndy!“ — Wyrażał nim cały stan swej duszy, cały świat swój czarny i smutny, całą gryzącą ironię — lub rozpaczliwe, bezdenne zniechęcenie. — W tym kierunku winien iść Jednowski. Całą siłą powinien oprzeć się przeciw krzykliwym, jaskrawym, narzucanym sobie rolom, a będzie w przyszłości szlachetnym i pięknym talentem. Alina była Mrozowska. Ciężkie miała zadanie. Kilka godzin żyć musiała w podnieceniu nerwowym, ciągle równomiernym. — Na młode siły — zadanie to nie lada. — Praca jej, staranność, dodała jej odwagi. — Z początku trochę sztuczna, rozgrzała się i nabrała tak koniecznej dla niej

naturalności. Akt drugi wyszedł z brawurą i siłą. — Dlaczego nikt się nie zajmie tym młodym, a tak niepospolitym talentem i nie da jej wskazówek odpowiednich? — Reszta grających szarżowała trochę — nie mogąc znaleźć miary odpowiedniej, wprowadzona w błąd tekstem. W takiej sztuce jak *Dramat Kaliny* należy szukać ducha, a nie trzymać się niewolniczo tego, co „słowa“ wskazują, bo słowa są brutalne, zimne, ohydne. Duch jest za to pełen smutku, melancholii i wielkiej — bezbrzeżnej rozpacz.

[NOWE BOŻYSZCZE — FRANÇOIS DE CUREL]

Pierwszy debiut Fr. de Curela wypadł właśnie wtedy gdy Antoine w swym teatrze pomiędzy ślepych naśladowców Becque'a usiłował wprowadzić prądy nowe — „ibsenowskie“, celem orzeźwienia nerwów publiczności stępionych już na wrażeniach krwawej życiowej ironii, jaką jego repertuar był przesiąkły. — *Dzika kaczka*, *Widma* wywołały popłoch i zupełnie oszołomiły Sarceya drzemającego w swym fotelu. — Król „zdrowych krytyków“ zadeklarował, że nic nie rozumie owej mgły północnoskandynawskiej — a zakończył swe wywody znany i u nas zdaniem „u nas, dzięki Bogu, podobnie chorobliwe prądy nie pojawiają się w naszej literaturze!“

Lecz — jakby odpowiedź na ten frazes — Antoine zapowiedział sztukę nieznanego autora Fr. de Curel pod tytułem *L'envers d'une sainte*. — Mało osób na afiszu, dekoracja byle jaka... autor nieznany. — To jednak nie odstraszyło publiczności, bo Antoine dawał przedstawienia, jak mógł, gdzie mógł, i szedł śmiało naprzód. — I nastąpiła rewelacja. Poza szkołą Becque'a, poza którą, zdawało się, nie będzie już zbawienia we Francji, okazało się, że są umysły pisarzy dramatycznych sięgające w przyczyny faktów, traktujące o życiu wewnętrznym figur scenicznych — słowem, Curel wkroczył w ścieżkę Ibsena. — Lecz uczynił to z całą samowiedzą swej własnej siły i w twórczość swoją dał tyle ze siebie samego, iż słowo „naśladowca“ nie mogło być do niego przystosowane. — *L'envers d'une sainte* — znudziło Sarceya i tych, którzy do teatru przychodzą, aby dobrze trawić obiad, lecz porwało tę część widzów i krytyki, którzy scenę uważają nie za środek ułatwiający trawienie, lecz za zwierciadło dusz swoich, w którym przejawiają się jej stany, tęsknoty, bole, aspiracje, słowem, cała duchowa praca ludzkiej istoty. — I ten nieznany milioner,

pan rozległych włości — typowy *gentilhomme campagnard*, jakim jest Curel — w jednej chwili podniósł dramatyczną twórczość Francji ponad poziom, na którym w falach dramatu Sardou i Dumasa złowrogim zgrzytem odzywały się sztuki rosse szkoły Becque'a. Od czasu do czasu pojawiał się wielki duch, taki jak Villiers de l'Isle Adam, i zginął zakrzywany przez stado kaczek i sów.

Curel przyszedł w szczęśliwą chwilę. W krótkim czasie dał swe największe i najwspanialsze dzieło *Fossiles* (Wykopalska) i szedł już dalej w tym kierunku. — Prześliczna i delikatna jego sztuka *L'invitée* (Zaproszona), która zachwył ogólny wywołała na scenie wodewilu, dalej *Uczta* — potężna i silna. — I szło dalej, dalej, coraz więcej tych dzieł nie idealizujących duszy ludzkiej, lecz dających nam „całą duszę“ ludzką z jej siłą i bezsilnością, równowagą i chwiejnością, z jej obojętną wzgardą i brakiem odporności — słowem, duszę naszą, pełną — taką, jaką ją nosimy w sobie, niby w naczyniu alabastrowym, które zewnętrzne wpływy rysują — prawie rozbijają, to znów części zbierają i silnym cementem spajają na dalszą egzystencję.

Dziś nikt nie śpi, jak ongi Sarcey, na sztukach Curela, każda sztuka tego niepospolitego pisarza stanowi wypadek dnia w świecie teatralnym francuskim — i prasa musiała się pogodzić z tą myślą, że i dla tego rodzaju twórczości musi być miejsce przed kinkietami. Jeżeli są sceny, na których grywają *Mężów Leontyny*, *Damy od Maksyma* — dlaczego nie może być scena, gdzie się pomieści... *Nowe bożyszcze*?

*

*

*

Dzięki gościnie pana Kamińskiego zobaczyliśmy tę niepospolitą sztukę na scenie teatru miejskiego. Nie byli zadowoleni ci widzowie, którzy potrzebują się na widowiskach za brzuch trzymać z śmiechu. Lecz inni, ci, którzy widzą w „rzeczach niepotrzebnych“ — cudowność rzeczywistego życia, doznali wielkiego i szlachetnego dreszczu zadowolenia. Ze sceny powiało atmosferą szpitalną — zgoda! — Słyszeliśmy o suchotach, o raku, o wielkiej hysterii, ależ — to wszystko są nasi znajomi, nasi towarzysze, z którymi żyć się nam trzeba i przyjąć ich za konieczność, czy

naszą, czy innych bliskich. Przez tę atmosferę nędzy życiowej przeszła wielka jasność poświęcenia z podwójnych przyczyn. Ze ślepej wiary, rodzącej ekstazę męczeństwa i z fanatyzmu wiedzy, wdzierającej się w tajemnice okryte mgłą tragicznej niedostępności.

Nie znam piękniejszej chwili, jak wczoraj przeżyty moment — gdy Donnat błaga psychologa-kolegę o przyznanie mu odrobiny nadziei, że „tam — jest przecież coś!” — I co najdziwniejsze w sztuce Curela, to właśnie fakt, iż nagromadza się w niej cała seria poświęceń, a przecież ten konkurs szlachetności nas nie razi — przyjmujemy go jako fakta możliwe najzupełniej w życiu. Świadczy to o zupełnie dobrej wierze, z jaką Curel pisał swe dzieło, o tym prawdziwym płomieniu twórczej siły, która kazała grupować fakta tak, a nie inaczej i snuć je nieprzerwanym łańcuchem. Sztuka Curela każe nam nie zastanawiać się, bo w niej nie ma refleksji, ale porywa nas, pomimo że w niej nie ma pióropuszków ani romantycznych tyrad rycerskich. Wychodzimy z niej smutni, ale nie zgnębieni, bo cały wieczór mieliśmy przed sobą świat czynów wielkich, dostępnych myśli naszej i duszy, która była w przewadze.

*

*

*

Kamiński zasłużył na gorącą podziękę. Nie tylko dlatego, że dał nam przeżyć dobrą chwilę, lecz dlatego, że dał nam ją tak przeżyć. Ten zwrot Kamińskiego ku rolom głębokim, ku ogarnięciu całego człowieka — to uczucie niezadowolenia, ogarnienia w twórczości aktorskiej tylko pewnych horyzontów, dowodzi, że Kamiński ma na wskrós artystyczną duszę, dążącą ciągle wzwyż. Już w *Kalinie* widzieliśmy, jakimi rysami dał nam nie tylko skutki, ale właśnie połączył je z przyczynami mimiką, wypowiadając tragedię swego ducha w chwili wybuchu.

W *Nowym bożyszczu* — Kamiński poszedł jeszcze dalej. Dał nam — zapatrzenie się w siebie, dał nam te przedziwne milczenia, to wnikanie duszy w głąb — i twarz Kamińskiego ześrodkowywała w sobie całe światy myśli, które potem słowa ilustrowały. — Ach! wielki i niezwykle artysta! budzący się jego tragizm, jeszcze nieśmiały chwilami, a przecież już doskonały. — Ten krzyk pierwszego aktu,

ta cała rozmowa z Mielewskim i cały akt trzeci, prosty, spokojny, skoncentrowany tylko w wyrazie twarzy, w ruchu ręki, brak wszelkiego patosu w miejscach niebezpiecznie przez samego autora nakreślonych, uczucia w wyrazie ócz przede wszystkim — to są poważne zadatki, że Kamiński szczęśliwie sięga w wyższe regiony aktorskiej sztuki.

Ze współgrających odczuli subtelność tych odcieni i reagowali na nie bardzo szczęśliwie panna Dulembianka i po części pan Mielewski. Panna Dulembianka nie tylko zewnętrznym wyglądem zarysowała rolę. Wszystko w niej było dotonowane i delikatnie wykonane jak pastel. Dykcja panny Dulembianki, dawniej rwąca się, wygładza się powoli i głos, jakkolwiek słaby, jest wystarczający i giętki. Przeszły już bowiem owe czasy, gdy tylko aktorki obdarzone tubalnymi i silnymi głosami mogły dźwigać repertuar dramatyczny. Życiowe tragiczne konflikta nie spadają jedynie na takie „urodzone tragiczki“ — lecz i na przeciętne kobiety. Dlatego dziś wieczysta tragiczność, oczy nstawione na dramat, głos proszący o szklankę wody dźwiękiem trąby jerychońskiej, śmieszą. I stąd — dla każdego aktora, dla każdej aktorki o jak najmniejszym głosie i oczach — lecz o wielkim, całym duchu, otwarta droga tragizmu sztuk modernistycznych.

*

*

*

A teraz — Modrzejewska, Kamiński wyjechali, przemknęli się jak meteory i zostaliśmy znów w szarocie i repertuarze melodramatów właściwych na niedzielne przedstawienia teatrów ludowych. Gościnne występy nie tworzą właściwej sceny, to są przygodne okazje, lecz co będzie dalej z tak ustawionym personelem i repertuarem przystosowanym do jego miary?

Czy mamy się znów zadowalniać *Dwoma sumieniami* i innymi tego rodzaju fabrykatami? Szumne nazwy na afiszach nie łudzą nas, bo nie ma komu grać. To już chyba jest sekretem poliszynela. Lepiej może, aby państwo Kotarbińscy nie sprowadzali nawet na występy takich Kamińskich, bo wtedy przypomina sobie widz „dawne, dobre czasy“ i potem czuje pustkę, smutek — i wielką, bezbrzeżną nudę!

KURTYNA SIEMIRADZKIEGO

Tego rodzaju kompozycje nie powinny być widowiskiem natury, to powinno być coś wyższego ponad naturę. Światło winno być spokojne, koloryt złagodzony, to natura wyzwolona ze swej brutalności z nadzwyczajnym majestatem swej wiecznej piękności.

Grzegorz Lecomte.

I gdyby Siemiradzki zechciał za punkt wyjścia swego dzieła wziąć właśnie te słowa, odnoszące się do Puvis de Chavannes'a, mielibyśmy inną kurtynę w teatrze lwowskim. Bo stworzenie kurtyny nie daje się podciągnąć pod żaden rodzaj malarstwa. To ani fresk, ani obraz. To... coś specjalnego i tym ważniejszego, że przed oczy widzów pojawia się wtedy, gdy ci widzowie są w specjalnym nastroju, w podnieceniu, w pewnym momencie rozwijania się w nich kultu piękna. A więc i wymagania ich są wyższe. Dusza, rozkołysana melodią słów, poezji, porwana akcją tragiczną, widzi nagle, że na wizje sceniczne zapadła zasłona. Przez pewien czas widz żył w ekstazie. W kulminacyjnym punkcie ekstazy zapada zasłona. I ta zasłona powinna być dalszym ciągiem wizji. Dzieło całe powinno być duchowe, aby nie wytrącać widza z tej atmosfery, w której przebywa. Niestety! Nie mamy innych znaków do wytworzenia pojęć duchowych, jak kształty i linie, które nam natura podaje. Lecz — (i tu właśnie jest pożyteczność ruchu idealnego w malarstwie francuskim) mamy ową znakomitą formę, ową czystą syntezę, która powinna panować w takich dziełach i tchnieniem swoim owionąć tak dzieło, ażeby widz doznał uczucia duchowego, patrząc na wyidealizowaną formę naturalnych postaci, które mają jego uczucia duchowe przedstawiać.

Lecz Siemiradzki nie poszedł tą drogą. Na ciasny horyzont, brudny i groźny, rzucił całą garść „alegoryj“, dając tym alegoriom trywialne oznaki swych działań i nimi chciał wmówić w widza: — To jest Natchnienie, to jest Tragedia, to Wyobraźnia...

Na środku — na krześle, które przypomina stółek angielskich barów, wykrzywia się boleśnie niewiasta w blaszanej bieliźnie. Wykreca jej rękę druga niewiasta, mająca bardzo ładne papuzie skrzydła i pokłębioną poza sobą ciężką draperię, którą rozpięto zapewne gwoździami na marmurze ołtarza, wznoszącego się poza nią. Po prawej ręce cierpiącej niewiasty, a mającej przedstawiać Natchnienie (o biedna ekstazo twórcza!!!), stoi gosposia w pompierskim kasku, bardzo niezadowolona i nachmurzona... To — Minerva! U stóp Natchnienia bardzo porządnie ocembrowane źródółko, z którego dobywa się trochę pary. To ma być „tajemniczy opar“, z którego tworzy się owa papuzia Wyobraźnia. Na widzu robi to wrażenie karlsbadzkiego Sprudla. Po lewej, po prawej, mamy cały konkurs szpetoty. Są tam Fortuny, Sławy, Miłości, Tragedie, Komedie. Naturalnie wszystko w strojach półgreckich, półrzymskich, z liram, tamburynami, laurowymi wieńcami, księgami w ręku. Jak one są mało duchowe, jak one są mało piękne te wszystkie formy, mające przedstawiać to, co w życiu ludzkim jest podniosłe, wyższe, doskonałe. Stoją, jak pensjonarki, które na imieniny „madamy“ robią żywe obrazy. Gdzież tu polot? gdzież tu linia, ciągnąca oczy i pozwalająca widzowi w wielkiej równowadze siedzieć przed takim dziełem, nie tylko nie wypadając z nastroju, ale przeciwnie, potęgując w sobie ekstazę duchową. Żadnego majestatu — żadnej szlachetności, żadnej czystej atmosfery, jaką ma w sobie ta promienna postać dziewczęca na kurtynie krakowskiej.

Ona tam jest tak duchowa, tak jasna, tak wizyjna, i choć ma formę kobiety, przecież jej duchowość jest tak wielka, tak potężna, tak silna, że forma niknie i widzimy abstrakcję, widzimy sztukę czystą, widzimy ekstazę, w którą nas taka sztuka wprowadza. Siemiradzki zapożyczył się od siebie. Owa Tragedia, udrapowana czarno, przypominająca włoskie rybaczki, jest i na kurtynie krakowskiej, a przecież tam jakaś inna, jakaś rzeczywiście tragiczna jest ta postać w żałobnej odzieży. Bo całość krakowskiej kur-

tyny jest idealna, podniosła, szlachetna. Lwowska zasłona malowana na obstalunek, krakowska z natchnienia. Jedynie tylko Puvis de Chavannes mógł skierować Siemiradzkiego na odpowiednią drogę. Jego czyste, błękitne przestworza, po których planują uduchowione postacie, spokojne i szlachetne nawet w cierpieniach, ta niezwykła potęga w działaniu na widza duchowo, jego technika, pozwalająca mu w delikatności kolorytu wydobywać efektu najsilniejszego, prawie nadistniejącego oświetlenia, to właśnie jest ów ruch idealny, który pozwoliłby Siemiradzkiemu dać nam dzieło, odpowiednie do oślepiającej białości sali, w jakiej kurtyna umieszczoną została i do celów duchowych, jakie właśnie ta zasłona spełniać powinna.

Tymczasem Siemiradzki poszedł drogą szablonu w duchowej koncepcji dzieła, a w technice, mając dwie drogi: albo wyidealizować koloryt i linie — lub brutalnie a silnie poznać kontury i odciąć sylwetki, dając im barwy jaskrawe a silnie działające na wzrok pewną potęgą, nie wybrał żadnej z tych dróg. Dał koloryt brudny — rozlewający się — a całość kompozycji, zamiast wznieść ku górze siłą natchnienia, obciążył ku dołowi. Ramy szare potęgują jeszcze efekt owego brudu. I nic tam nie ma, nic — ani dla oczu duszy, ani dla oczu ciała. A tym to smutniejsze, iż obecnie jest ów ruch idealistyczny tak silny, że nawet afisze, nawet etykiety czekoladek mają jakieś zapędy wyższej inspiracji. Gdyby choć owa kurtyna była po prostu czysto klasyczna. Ale i to nie...

A więc — cóż!

Nic — nie udało się i teraz musi już pozostać taką przez pół wieku!...

Przez pół wieku... to długo!

O TWÓRCZOŚCI
GABRIELI ZAPOLSKIEJ

SZKIC



Nielatwo jest zrelacjonować nawet pokrótce najważniejsze fakty bujnego życiorysu Gabrieli Zapolskiej. Bogactwem swym kuśił on już niejednego powieściopisarza. Znajomość perypetii życiowych Zapolskiej ważna jest i dla historyka literatury. Niecodzienna biografia tej kobiety-pisarki, jej samodzielna, bardzo konsekwentna droga życiowa nie miała niemal precedensu. Dlatego też twórczość Zapolskiej związała się wszystkimi niemi z jej życiem i doświadczeniami osobistymi i nie da się od nich oddzielić.

Jednym ze źródeł poznania życiorysu pisarki są liczne jej listy. Listy te, pisane do A. Wiślickiego, K. Bartoszewicza i St. Janowskiego¹, pozwalają na dość dokładne odtworzenie biografii Zapolskiej od roku 1883 niemal po schyłek jej życia. Wydarzenia lat wcześniejszych są trudniejsze do zrekonstruowania, wiedza o nich pochodzi częściowo ze zwierzeń samej Zapolskiej, a częściowo z relacji osób postronnych. Nawet data urodzenia pisarki nie jest dokładnie ustalona. Dotychczas przyjmowano, że urodziła się ona w roku 1860, według zaś Ewy Korzeniewskiej, która opiera się na danych z metryki (dokument ten nie został zresztą ogłoszony) — w roku 1859.

Zapolska była córką ziemianina wołyńskiego, właściciela Kiwerc i Podhajec — Wincentego Korwin Piotrowskiego i Gabrieli z Karskich, ongi primabaleriny Opery Warszawskiej. Wincenty Korwin Piotrowski miał oprócz Gabrieli jeszcze jedną córkę, Konstancję, i syna, Kazimierza. Konstancja wyszła po raz pierwszy za mąż za Łubieńskiego, małżeństwo to jednakże wkrótce się rozpadło i Kocia, tak nazywana zdrobniale przez Zapolską, wyszła za mąż po raz drugi za p. Bielskiego. Kazimierz, wielki ekscentryk, znany adwokat, utrzymywał z Gabrielą bliskie i serdeczne stosunki, pomagając jej niejednokrotnie w trudnościach życiowych.

Suma lat szkolnej nauki Gabrieli Zapolskiej nie była zbyt wielka, jeżeli nie wliczać nauki pobieranej w domu. Sama pisarka wspomina w jednym z listów do Wiślickiego o dwu

latach spędzonych w lwowskim Sacré Coeur i jednym roku na pensji pani Horoszkiewiczowej. W roku 1878 Zapolska poznaje porucznika gwardii carskiej Konstantego Śnieżko-Błockiego i wychodzi za niego za mąż. Małżeństwo to trwało bardzo krótko — w roku 1881 Zapolska zrywa definitywnie wszystkie węzły łączące ją z dotychczasowym środowiskiem społecznym i angażuje się jako aktorka do teatru krakowskiego. Przyszła pisarka przeżywa wtedy wielką tragedię osobistą i podejmuje niezwykle ciężką i wymagającą olbrzymiej odwagi cywilnej decyzję. Wiąże się z pisarzem Marianem Gawalewiczem, a owocem tej miłości jest córka, którą wydaje na świat w Wiedniu. Gawalewicz nie poczuwa się jednak do żadnych obowiązków ani wobec Zapolskiej, ani wobec swego dziecka. Wkrótce dziewczynka umiera. W kilka lat potem Gawalewicz zdradzi najintymniejsze sprawy swych stosunków z Zapolską w powieści *Ćma*, stawiając pisarkę pod prężeniem opinii publicznej, rekomendując równocześnie siebie jako szlachetnego i niewinnego człowieka².

Tragiczne przeżycia osobiste Zapolskiej, śmiałość jej życiowej decyzji i konsekwencja w jej realizowaniu stają się tym bardziej godne szacunku, że — jak wynika z późniejszych listów pisarki — znalazła się ona niemal bez środków do życia w związku z utratą posagu i prawdopodobną odmową pomocy finansowej ze strony rodziny. Dola początkującej aktorki napiętnowanej „skandalem“ rozwodu, zerwaniem ze swoją sferą i romansem z Gawalewiczem — nie była łatwa.

Koleje aktorstwa Zapolskiej wyczerpująco omówił Zb. Raszewski³ i nie będziemy się nad nimi dłużej zatrzymywać. Podkreślimy tylko, że przyszło Zapolskiej nieraz przymierać głodem w czasie jej licznych wędrowek teatralnych i znosić wiele upokorzeń. Trudne życie i wyczerpującą pracę aktorki zaczyna Zapolska łączyć z pracą pisarki. „Kurier Krakowski“ drukuje, w roku 1883 nowelę *Jeden dzień z życia róży*, „Przegląd Tygodniowy“ *Małazskę*⁴. Utwory te ściągają na głowę pisarki istną burzę krytyki. *Małazskę* nazwano stekiem bezeceństw i tworem kokotki — jak pisze Zapolska w jednym z listów do Wiślickiego, zaś po ukazaniu się pierwszej jej książki — *Akwarel* (wraz z *Małazską*, 1885) Popławski zarzucił pisarce plagiat, co wywołało nowy skandal: słynny proces wytoczony przez Zapolską redakcji „Prawdy“. Zapolska — nie zrażając się niepowodzeniami — pisze dalej. Nawiązuje współpracę z „Przeglądem Tygodniowym“, którego redaktor, A. Wiślicki, zdaje się wierzyć w jej talent i ma odwagę popierać Zapolską mimo nieustających ataków krytyki. W jednym z listów do Wiślickiego stwierdzi Zapolska, że on jeden, drukując jej

utwory w swoim piśmie, nie okaleczał ich wykreślaniami „nieprzyzwoitych scen“, tak jak to robili inni wydawcy⁵.

Wyczerpująca praca i osobiste niepowodzenia odbijają się na zdrowiu Zapolskiej i na jej systemie nerwowym. W roku 1888 w Piotrkowie próbuje Zapolska popełnić samobójstwo, trując się fosforem. Odratowana, dzięki jednak niezwyklej ambicji i chęci osiągnięcia celu, którym jest w tym okresie jej życia przede wszystkim kariera teatralna, otrząsa się i przełamuje zniechęcenie.

W roku 1889 wyjeżdża Zapolska do Francji. Po bezskutecznych próbach wybicia się na scenach polskich próbuje zrobić karierę aktorską w Paryżu, dorównać w sławie Helenie Modrzejewskiej. Pracuje po kilkanaście godzin na dobę, zdobywając prawidłową wymowę francuską, ucząc się kunsztu aktorskiego u wybitnych pedagogów francuskich (Talbot, Antoine), grając dorywczo w teatrzykach bulwarowych, później zaś w Théâtre Libre Antoine'a. Równocześnie pisze. W czasie swego pobytu w Paryżu od roku 1889 (jesień) do 1895 włącznie (maj) napisała Zapolska pięć powieści oraz nowele, zebrane później w tomie *Menażeria ludzka*, nie licząc tych, które nie weszły do żadnego zbioru, a które drukował „Przegląd Tygodniowy“ i inne czasopisma, oraz ogłosiła w „Przeglądzie Tygodniowym“ cały szereg obszernych korespondencji z Paryża.

Pobyt Zapolskiej w Paryżu, jeżeli go odtworzyć na podstawie listów pisarki do Wiślickiego, budzi podziw dla siły i ambicji tej kobiety, dla jej energii i pracowitości.

Kariera aktorska w Paryżu mimo pozornych i przejściowych sukcesów w Théâtre Libre skończyła się fiaskiem: Zapolska nie potrafiła wyzbyć się do końca polskiego akcentu, krytyka teatralna, mimo jej licznych zabiegów osobistych, była wciąż nieprzychylna. Zapolska wróciła do Polski, by tu kontynuować dalszą karierę aktorską w całym szeregu teatrów. Nie przestawała też nadal pisać. W czasie pobytu w Krakowie w latach 1897/8 poznała malarza, Stanisława Janowskiego. Znajomość ta przeszła liczne i skomplikowane koleje i zamieniła się w końcu w poważne, obustronne uczucie. Mimo wielu przeszkód ze strony rodziny Janowskich doszło w końcu do małżeństwa (listopad 1901).

W roku 1900 w związku ze zmianą dyrekcji teatru lwowskiego, w którym ostatnio pracowała (po Hellerze stanowisko dyrektora objął Pawlikowski), Zapolska nie została na nowo zaangażowana i porzuciła definitywnie scenę na rzecz pióra. Współpracowała jako dziennikarka ze „Słowem Polskim“, pisząc felietony i recenzje teatralne. W roku 1902, po przeniesieniu się do Krakowa, założyła Zapolska wraz z Ja-

nowskim własną szkołę teatralną, w której uczyła według metody Antoine'a, szybko jednakże zniechęciła się do tego przedsięwzięcia, a po niepowodzeniach w staraniu się o koncesję na prowadzenie teatru ludowego założyła w roku 1907 własną objazdową trupę teatralną pod dyрекcją Janowskiego. Trupa objeżdżała cały szereg miast Galicji, odnosząc wszędzie wielkie sukcesy. 'Pamiętać trzeba, że lata te stanowią równocześnie okres bardzo intensywnej twórczości literackiej Zapolskiej, w którym powstały jej najwybitniejsze utwory sceniczne z *Panią Dulską* (1906) i *Panną Maliczewską* (1910) na czele oraz cały szereg nowel i powieści.

W tym czasie intensywnej pracy literackiej i teatralnej Zapolska mocno zapadła na zdrowiu. Powtarzała się coraz częściej okresowa utrata wzroku i słuchu, pisarka cierpiała z powodu przemijającego porażenia nóg. Sukcesy literackie i finansowe teatru Zapolskiej umożliwiły zakup własnej willi we Lwowie, życie pisarki zdawało się układać nieco pomyślniej. Niestety, trwało to krótko. Stosunki między Janowskimi zaczęły się psuć i doszło do rozejścia się małżonków. Schorowana i opuszczona, w niezwykle ciężkich warunkach materialnych, prawie zupełnie ślepa, umarła Zapolska we Lwowie 17 grudnia 1921 roku.

Zapolska nie cieszyła się na ogół zbyt wielką sympatią. Stwarzając sobie własne normy życiowe, sprzeczne z ogólnie przyjętymi zasadami, drażniła i wyzywała opinię publiczną. Podczas długoletniej kariery pisarskiej i aktorskiej wylano też na jej głowę całe kubły pomysł. Niektórzy krytycy w pogoni za skandalem, świadomie zacierali granice między życiem osobistym Zapolskiej a jej twórczością.

Z naszej strony należy podkreślić, że Zapolska miała zawsze pełną świadomość swoich poczynań. Przyznawała się do swego życia — takiego, jakim ono było. A życie to przeszło przez cały szereg skomplikowanych zakrętów, zmusiło pisarkę do zetknięcia, często dotkliwie i boleśnie, z różnymi sprawami i różnymi ludźmi, przeprowadziło przez różne środowiska społeczne, odsłoniło przed nią wiele skomplikowanych zagadnień życiowych od ich niedostrzegalnej zwykle podszeewki. Zapolska czuła się powołaną mówić o tym życiu, mówić prawdę, konsekwentnie, na przekór wszystkiemu i wszystkim. Na przekór krytyce oskarżającej ją o lubowanie się w brudnej i niemoralnej problematyce, odsądzającej ją od czci i wiary i odmawiającej jej utworom wszelkich wartości ⁶.

Wspomnieliśmy, że twórczość Gabrieli Zapolskiej wiąże się wyjątkowo silnie z perypetiami jej życia. Odtwarzając na podstawie korespondencji autorki jej biografię, przeglądając felietony Zapolskiej, można pokazywać co krok załączki pomysłów poszczególnych jej utworów. Tak więc na przykład wizyta dziennikarska w klinice paryskiej Charcota stanie się nie tylko tematem korespondencji z Paryża drukowanej w „Przeglądzie Tygodniowym”⁷, ale naprowadzi pisarkę na pomysł przyszłej jej powieści *We krwi*, pozostawi ślady w powieści *Janka*. Inna dziennikarska wizyta Zapolskiej w przytułku dla bezdomnych w Paryżu⁸ wejdzie do *Janki* jako jeden z najbardziej charakterystycznych opisów tej powieści. Przykre doświadczenia pisarki z krakowskim „Głosem Narodu”, zawziętym wrogiem jej twórczości i propagatorem antysemityzmu, dadzą asumpt do napisania satyryczno-paszkwilanckiej powieści *Antysemityzm*; stosunki redakcyjne w „Słowie Polskim” będą podstawą fabuły *Tresowanych dusz...* Źródło wielu utworów bije bardzo blisko doświadczeń osobistych autorki, jej obserwacji i przeżyć. Było to zresztą ambicją pisarską Zapolskiej i konsekwentnie realizowanym założeniem.

Szukając w korespondencji Zapolskiej źródeł jej pomysłów pisarskich, nie można się oprzeć uczuciu zawodu. Listy autorki nie pozwalają — poza ukazaniem śladów poszczególnych pomysłów literackich — obserwować procesu narastania koncepcji utworów. Znakomita znawczyni życia, obdarzona rewelacyjnym wręcz zmysłem obserwacji, który tak imponuje w wielu jej utworach, pozostawia po sobie pustą i banalną korespondencję, nie dającą niemal żadnego wglądu w jej umysłowość, w stosunek pisarki do współczesności, w interesujące ją zagadnienia kulturalne, społeczne i inne. W listach do Wiślickiego z Paryża nie widać wcale Paryża; olbrzymia ilość listów do Janowskiego nie zawiera nic poza sprawami osobistymi i relacjami o plotkach teatralnych. Tu i ówdzie doszukać się można jakiejś informacji o tym, co Zapolska w danej chwili pisze i jakie jest źródło jej nowego pomysłu literackiego.

Fakt, iż listy Zapolskiej nie odzwierciedlają prawie zupełnie problematyki kulturalnej i umysłowej jej czasów, zaskakuje tym bardziej, że okres, w którym żyła, był w tę problematykę specjalnie bogaty i że autorka stykała się w czasie swojej kariery aktorskiej i literackiej z całym szeregiem wybitnych osobistości ówczesnego świata kulturalnego i artystycznego. Wstępowała przecież w literackie szranki w okresie ożywionych dyskusji nad naturalizmem, w okresie rewolucji literackiej odbywającej się na Zachodzie. Jako bliska współpracowniczka Ludwika Szczepańskiego była przez rok „szarą

eminencją“ „Życia“ krakowskiego, znajdowała się w samym centrum sporów ideowych i estetycznych przygotowującego się przełomu modernistycznego w literaturze polskiej. W redakcji „Słowa Polskiego“ spotykała się zapewne z Kasprowiczem. Znała Przybyszewskiego i wielu innych ówczesnych koryfeuszy polskiej literatury.

W roku 1903 w liście do Janowskiego napisze naiwnie:

Chcę stanąć na tym stanowisku, z którego mnie Wyspiański, Żeromski i Przybyszewski zepchnęli. Ambicję mam straszną.

Zapolska, wpatrzona we własną koncepcję twórczości literackiej, wierząc w jej słuszność, zdawała się zamykać oczy na wszystko, co działo się w dziedzinie programów literackich i ulegało zmianie w literaturze polskiej. Raz przyjęta koncepcja ideowo-estetyczna jej twórczości nie uległa w zasadzie zmianie do końca. Jeżeli Zapolska poddawała się niekiedy przemijającej modzie, to na krótko, wracając zawsze z uporem do tych zasad, które patronowały początkowi jej literackiej działalności. Krytyka literacka, nawet ta, która oceniała wysoko talent Zapolskiej, zarzucała słusznie autorce szczupłość horyzontów myślowych i płytkość sądów. Była to, niestety, prawda.

Umysłowość Zapolskiej to typowa umysłowość błyskotliwej dziennikarki. Pisarka z ogromną łatwością przyswajała sobie cały szereg myśli i idei nie zgłębiając ich nigdy gruntownie. Nie miała na to czasu. Po trzykroć miał rację Brzozowski, że Zapolska ze wszystkim tylko flirtowała. Flirtowała z nauką, z ideami, z koncepcjami estetycznymi, z wiedzą o malarstwie, o socjalizmie, o medycynie, o teorii dziedziczności. Nie miała czasu przyswoić sobie niczego gruntownie, tak jak nie miała zapewne czasu zapoznać się dokładnie z twórczością Wyspiańskiego i Żeromskiego...

Zapolska przeżyła epokę Młodej Polski prawie jej nie dostrzegając. I pewno dzięki temu uratowała stosunkowo konsekwentnie oryginalny charakter swojej twórczości, ale trudno to poczytać w pełni za jej świadomą zasługę. Był to zapewne także przypadek.

*

*

*

Rzetelna ocena dorobku pisarki wymaga przede wszystkim przedarcia się poprzez olbrzymi materiał źródłowy, czasopiśmienniczy i biograficzny, wymaga przewertowania ogromnej korespondencji, ustalenia danych bibliograficznych i krytycz-

nego opracowania artykułów oraz studiów zajmujących się jej dorobkiem i działalnością.

Wszystkie do tej pory drukowane studia o jej twórczości miały charakter bądź przyczynkarski, bądź materiałowy. Dopiero ostatnio Instytut Badań Literackich prowadzi na szeroką skalę zakrojone prace dotyczące Zapolskiej. Przygotowuje się bibliografię jej twórczości, wydanie listów pisarki — narasta materiał, który umożliwi zapewne napisanie zapowiadanej monografii o Zapolskiej.

Jakkolwiek założeniem niniejszego szkicu było wyzyskanie dostępnych materiałów związanych z życiem i pisarstwem Zapolskiej, spełni on jedynie rolę jeszcze jednego przyczynku, rolę możliwie wyczerpującego komentarza i przewodnika pomocnego czytelnikowi w zrozumieniu i ocenie spuścizny literackiej Gabrieli Zapolskiej. Posiada bardzo wiele luk i wiele takich stwierdzeń, które domagać się będą uściślenia i uzupełnienia w miarę ogłaszania materiałów źródłowych, obecnie niedostępnych.

Pełen niespodzianek charakter twórczości Zapolskiej narzuca specyficzny układ niniejszym rozważaniom. Gdy się bowiem prześledzi twórczość pisarki od początku do końca, uderza jedno: dorobek literacki autorki *Moralności pani Dulskiej* nie wykazuje konsekwentnej linii rozwojowej. Nie odnajdziemy więc dowodów, które świadczyłyby o wzroście walorów ideowych i artystycznych jej twórczości. Przeciwnie, utwory Zapolskiej odczytywane w porządku chronologicznym, w jakim powstawały, sprawiają co krok niespodzianki. W krótkich odstępach czasu powstają dzieła różniące się między sobą diametralnie. Pisarka porzuca z ogromną łatwością, by nie powiedzieć — niefrasobliwością, koncepcje i przekonania, które, zdawać by się mogło, stanowią zaczątek jakichś szerszych i bardziej dalekosiężnych planów pisarskich.

Interesuje ją na przemian: antysemityzm, socjalizm, teoria dziedziczenia, problematyka patriotyczna, historyczna, symbolizm, sprawa emancypacji kobiet i problem moralnej obłudy. Utwory zaczynają się układać w pewną związaną ze sobą wspólną problematyką grupę, gdy nagle następuje odwrót w zupełnie innym kierunku. W rok po fałszywej, melodramatycznej, pełnej naiwnych, naturalistycznych wtętów powieści *We krwi* pisze Zapolska najciekawszy swój utwór — *Jankę*. W tym samym roku, co ciekawa i bogata w problematykę *Fin de siècle'istka*, powstaje banalny *Wodzirej*.

Jedyną rzeczywiście konsekwentną nić przewodnią twórczości pisarki stanowią jej ambicje społeczne. Zapolska wracała zawsze do problematyki społecznej, nawet po interesu-

jących i modnych literackich tematach w rodzaju teorii dziedziczenia czy filozoficznego sensu sztuki. Różnorodność poruszanych przez Zapolską problemów, nieoczekiwane zwroty i przeskoky są zjawiskiem z jednej strony niewątpliwie frapującym, z drugiej strony, z powodu braku wewnętrznej logiki — sprawiającym niemałe trudności badaczowi. Świadcząc o bogatej indywidualności autorki twórczość jej wskazuje jednocześnie na zupełny brak wewnętrznej dyscypliny oraz ideowego i intelektualnego pogłębienia.

Tym się tłumaczą trudności powstające przy próbie uporządkowania problematyki twórczości Zapolskiej. Układ zagadnień musi być z konieczności sztuczny i narzucony, pozbawiony ścisłych związków z chronologią. Próba chronologicznego sprawozdania z dziejów twórczości Zapolskiej skończyłaby się całkowicie chaotycznym zestawieniem najróżnorodniejszych zagadnień z koniecznością ciągłego nawracania do kwestii, które, zdawać by się mogło, zostały już definitywnie zamknięte. W ten sposób pomyślany tok sprawozdania stałby się mimo woli krzywym zwierciadłem chaosu charakterystycznego dla twórczości Zapolskiej. W związku z tym jedynie racjonalnym rozwiązaniem wydaje się omawianie twórczości pisarki według wspólnej pewnym grupom utworów problematyki.

*
* *

W roku 1889 recenzując w „Przeglądzie Tygodniowym” książkę Aleksandra Mańkowskiego *Pan Wojciech*, pisała Gabriela Zapolska:

...zaliczamy z dumą p. Mańkowskiego do realistów, i to *par excellence*. Nie pojmując błędnie tego wyrazu „realizm”, jak to czyni wielu nieuków i ludzi o ptasim mózgu a jeszcze ciśniejszym zakresie widzenia, „realizm” wiemy ze słowa *réalité* — prawda! — prawda bezwzględna, naga, oślepiająca oczy... zdrowy wzrok jasności się nie lęka... W romantycznych bredniach można wykapać swe występkę idealizując je w dodatku...

Wszyscy potępiający Zolę, Goncourtów czepiali się pozorów — mówi Zapolska — chwyтали pozorną zgniliznę, nie rozumiejąc myśli przewodniej ich dzieł, która pod tą drażniącą często formą była ukryta.

...realizm (prawda) idzie w swym triumfalnym pochodzie... poruszając nędzę i niedole ludzką, podnosząc wielkie, palące kwestie — wykazując głód, upadek, rozkład wszystkich warstw społeczeństwa. I realizm (prawda) wy-

ciąga na światło dzienne całe masy zapomniane, skopane, sponiewierane przez „idealistów“... Realizm (prawda) pomimo brudu, w jakim tak chętnie na pozór przebywa, zostanie jasnością najwyższą...

Nie ulega wątpliwości, że w cytowanych fragmentach recenzji mówi Zapolska o naturalizmie i jego założeniach w związku z kampanią, którą wytoczono tej metodzie artystycznej. W związku z tą wypowiedzią kilka wyjaśnień natury ogólnej.

Naturalizm był metodą artystyczną opartą na odmiennych wprawdzie niż realizm krytyczny przesłankach teoretycznych, niemniej przeto w pewnym okresie przesłanki te, fałszywe i mylne, były tylko nurtem podskórnym niejako, podległym przeważającym ambicjom odkrywania społecznej prawdy życia. Prawdę tę pisarze-naturaliści widzieli i pokazywali nie gorzej niż realiści krytyczni. Widzieli oni często trafnie istotę praw rządzących społeczeństwem, zdobywali się na krytyczną ich ocenę, rozumieli nierzadko prawidłowość procesów historycznych. Naturalistyczne przesłanki teoretyczne tej metody wywierały podówczas przede wszystkim wpływ na zewnętrzny charakter artystycznego ujęcia wiedzy o świecie i człowieku. Było to ujęcie świadomie drastyczne, świadomie drażniące, walczące z przyzwoitą poprawnością i obiektywizmem warsztatu artystycznego realisty. Tu i ówdzie przejawiające się fałszywe konsekwencje mylnych przesłanek teoretycznych były jeszcze zbyt nieliczne, aby zmącić rzetelną prawdę przekazywaną przez utwory naturalistów. Dopiero późniejszy okres rozwoju naturalizmu idący w parze z rozwojem stosunków społecznych spowodował wyemancypowanie się tych elementów metody, które posłużyć mogły do wycofania się naturalizmu z ambicji pokazywania prawdy o życiu. Wtedy dopiero zatracił naturalizm większość wartości poznawczych.

Pozycja naturalizmu w polskiej krytyce literackiej była dość paradoksalna. Idzie o to, że realizm krytyczny wydał w Polsce wielkiego Prusa, zaś naturalizm we Francji wielkiego Zolę. W Polsce naturalizm, niestety, Zoli nie wydał i za to byliśmy skłonni, na przekór istocie rzeczy, winić naturalizm, przyrównując Zapolską do Prusa i nie widząc, że chciała ona tylko nieudolnie naśladować Zolę.

*

*

*

Zakres obserwacji społecznych i obyczajowych Zapolskiej był bardzo szeroki. Przyczyniło się do tego bez wątpienia bo-

gate i skomplikowane życie pisarki. Gdy próbujemy zestawić galerię typów ludzkich występujących w jej utworach, zaskakuje nas ich różnorodność. Będą to więc postacie ze sfer bogatego ziemiaństwa i finansjery, typy aktorów, malarzy, drobnej burżuazji i mieszczaństwa, proletariatu i lumpenproletariatu, typy urzędników i zdeklasowanych snobów, prostytutek, oficjalistów dworskich i chłopów, znajdzie się świetny typ francuskiej konsjerżki, przedstawiciele bogatego żydostwa i mieszkańcy żydowskiego ghetta, opisze Zapolska dziennikarzy i literatów, służących i uczniów, studentów, pensjonarki i zakonnice, poznamy postać górnika i sztygara, spróbuje nam autorka pokazać cara i carewicza, rosyjskich ministrów i rosyjską policję, typy wielkoświatowych obywateli, graczy w domu gry w Monte Carlo, środowisko socjalistów w Paryżu i wiele, wiele innych.

Utarło się jednak, i słusznie, przekonanie, że Zapolska wybrała sobie specjalnie jedno środowisko społeczne i obyczajowe jako cel krytyki i zjadliwego paszkwilu. Było to środowisko mieszczańskie.

Mieszczaństwo w utworach Zapolskiej nie jest klasą jednolitą. Jego przedstawiciele rozpadają się na wyraźne grupy, a podział ten jest uzależniony od stopnia zamożności i co za tym idzie od warunków życiowych. I tak inny świat, a w konsekwencji nieco inną problematykę moralną i obyczajową będą reprezentować urzędnicze rodziny Bukowskich i Dulskich, inną „kobieta bez skazy” Rena i zamożna rentierka, poszukiwaczka „miłości jak tęcza”, Helena. Oczywiście, mimo tych wyraźnych różnic w problematyce moralnej i obyczajowej, które ukazuje Zapolska w związku z różnym stopniem zamożności poszczególnych przedstawicieli mieszczańskiego świata, znajdują się i wspólne mianowniki dla wszystkich jego reprezentantów. Podkreślić jednak warto dążenie Zapolskiej do oparcia analizy moralnej i obyczajowej problematyki interesującego ją środowiska o realny grunt, którym są właśnie warunki materialnego bytowania bohaterów jej utworów.

Jednym z najczęstszych dla Zapolskiej punktów obserwacyjnych, z których oglądała świat mieszczańskiej „menażerii ludzkiej”, była kuchnia i kuchenne schody. Galerię tę rozpoczynają znakomicie scharakteryzowane postaci państwa Bukowskich z *Kaśki Kariatydy*. Pisarka wyzyskała znakomicie fakt, że w odniesieniu do ludzi tego pokroju, co Bukowscy i Żebrowscy, wspomniany punkt obserwacyjny jest najdogodniejszy. Obraz życia mieszczańskiego, z tego punktu obserwacyjnego oglądany, można nazwać bez przesady koszmarnym. Pisarka przystępowała do opisu w sposób bezwzględny i brutalny. Miała

ambicję ukazania wszystkich sprężyn poruszających najintymniejszymi, najbardziej ukrytymi dźwigniami mechanizmu moralnego swoich bohaterów.

Siła pieniądza jest siłą fatalną. Budżet państwa Bukowskich reguluje i określa do końca możliwości życiowe pary małżonków. Brutalnie i bezlitośnie wyznacza horyzonty myślowe, ustala nieprzekraczalną barierę dla marzeń i perspektyw życiowych. W myśl żelaznych praw budżetu domowego układają się stosunki między małżonkami, prawa te rodzą także normy moralne. Granice horyzontów życiowych rodziny Bukowskich są więc wprost proporcjonalne do wysokości zarobków pana domu. Proporcje te mierzy się w sposób namacalny — miernikiem jest piętro, na którym mieszka taka rodzina, wielkość mieszkania, wejście do niego (wejście przez kuchnię wskazuje na wstydlive ubóstwo jego posiadaczy) i wreszcie jakość i ilość kuchennych naczyń. Bukowscy i Żebrowscy, rodziny urzędnicze, to proletariusze mieszczańscy.

Najbardziej prostym i nieskomplikowanym typem jest Bukowski. Jest to postać tragiczna i równocześnie odpychająca, wstrętna. Zapolska koncentruje w Bukowskim wszystkie te cechy, które muszą ukształtować się w człowieku słabym, nie mających siły i energii do walki z naciskiem koszmarnych warunków życiowych. Bukowski pogodził się z konsekwencjami, które wywołuje jego karykaturalnie skromna pensja. Nie walczy i nie próbuje wyjść poza horyzonty zakreślone ścianami małej kuchenki, przez którą wchodzi się do mieszkania na trzecim piętrze. Twarda walka o byt, jaką toczy, nauczyła go swoistej moralności — bezwzględnej, bezlitosnej walki o każdy garnek i każdą łyżkę. Obsesja Bukowskiego, któremu się zdaje, że go wszyscy okradają, tłumaczy się jasno na tle stosunków, w których żyje i z których wyrósł. Może to nawet nie obsesja, ale prawda potwierdzona smutnymi doświadczeniami urzędnika czekającego latami na awans, który stale kradli mu sprzed nosa silniejsi i bardziej zapobiegliwi. Tragizm Bukowskiego jest swoistego rodzaju, bo, jak wspomnieliśmy, jest on równocześnie postacią odpychającą. Gdy analizujemy na chłodno cechy jego charakteru i ich źródło, odczuwamy coś w rodzaju współczucia i żalu. Człowiek ten nie ponosi przecież całkowitej winy za to, jakim się stał. On tylko się poddał, uległ bez walki prawom, które rządzą jego środowiskiem. Nienawistny zaś jest Bukowski przede wszystkim dlatego, że nie ma w nim cienia buntu, że pogodził się do końca i bez reszty z życiem, że uznał je za dobre i nie chce go zmienić.

Prawdziwy tragizm kuchennego konfliktu małżeństwa Bukowskich mógł w powieści przypaść żonie. Tak powstał jeden

z pierwszych u Zapolskiej rozdziałów tragifarsy kołtuńskiej, tragedii ludzi głupich. Zasadniczą bowiem, wybijającą się na plan pierwszy cechą Bukowskiej jest głupota, denerwująca i głupia naiwność. Romans Bukowskiej z młodym medykiem, jakkolwiek ma swoje niewątpliwe źródło w niedosycie wrażeń spowodowanym trybem życia małżonków, nie ma jednak cech świadomego buntu.

Podejmując ten sam problem w *Sezonowej miłości* i w *Córce Tuśki* przedstawia go Zapolska już w sposób o wiele bardziej dojrzały i skomplikowany. Upokarzająco skromne możliwości życiowe państwa Żebrowskich zostają tu skonfrontowane wszechstronnie z pokusami, które niesie ze sobą wolne, nieskrępowane, bogate życie. Plan pierwszy w obu powieściach zajmuje Tuśka Żebrowska. Nie jest to już typ pani Bukowskiej. Horyzonty myślowe i wrażliwość moralna Tuśki, jej wyrobienie intelektualne — są bez porównania większe. Tuśka zdaje sobie sprawę z własnej koszmarniej sytuacji, ograniczonej skromnymi możliwościami finansowymi. Pobyt na letnisku w Zakopanem jeszcze bardziej jej to uświadamia. Tuśka próbuje się buntować. Niestety granice budżetu są sztywne i nie dadzą się zmienić. Wprowadzenie do akcji powieści Porzyckiego poszerza i pogłębia problematykę buntu Tuśki. Porzycki reprezentuje inny, całkowicie odmienny tryb życia, jest dla Tuśki uosobieniem życia wolnego, pełnego kuszących obietnic i perspektyw. Konfrontacja własnych możliwości życiowych Tuśki z możliwościami Porzyckiego staje się początkiem uświadomionego buntu przeciw więzom, którymi skrepowało ją małżeństwo z Żebrowskim. Romans Tuśki z Porzyckim nie ma żadnych cech wspólnych z romansem pani Bukowskiej. Tuśka widzi w miłości do Porzyckiego jedyną swą szansę życiową. Deprecjacja moralna Porzyckiego, której dokonuje Zapolska pod koniec powieści i którą kontynuuje w *Córce Tuśki*, pogłębia tragedię Tuśki. Obudzona do życia, którego zakosztowała, wraca na ulicę Warecką, by zobaczyć ją w prawdziwym, koszmarnym świetle. Całkowicie złamana, apatyczna, budzi się do życia raz jeszcze, znów z powodu Porzyckiego, by doznać nowego upokorzenia i do tragicznych przeżyć dorzucić jeszcze jedno.

Na innej płaszczyźnie rozwiązuje Zapolska problematykę związaną z perypetiami życiowymi męża Tuśki, Żebrowskiego. Rzeczywisty tragizm i bogactwo rysów, w które wyposaża Zapolska Żebrowskiego, nie da się znów porównać z postacią Bukowskiego. Przesłonięty w *Sezonowej miłości* dominująca rolą, jaką tam gra Tuśka, ukazuje się nam raz jeden w znakomitej, chciałoby się powiedzieć, klasycznej scenie z Porzyckim,

spowiadający się amantowi żony z historii własnego, tragicznego życia. Plastyka obrazu wywołanego tą spowiedzią pozostawia po sobie niezatarte wrażenie. Pustka i jałowość życia, które pędzi Żebrowski, okupiona wyrzeczeniami i niehumanitarnym trudem młodości, nabiera cech specyficznego heroizmu. Tak, Żebrowski to typowy „bohater” społecznego systemu, stwarzającego takich jak on półludzi, półmaszyny, wyjałowionych z wszelkich ambicji, porywów i ideałów, pustych, wypranych z wszelkich myśli poza tą jedną — zdobyć minimum pieniędzy potrzebnych dla podtrzymania egzystencji rodziny.

Postać Żebrowskiego w *Sezonowej miłości* budzi w czytelniku współczucie. Ten sponiewierany przez życie człowiek, pełen dobrej i naiwnej wiary, znalazł się na domiar wszystkiego, nie zdając sobie z tego sprawy, w sytuacji zdradzanego męża. Zapolska prowadzi jednak losy bohaterów równolegle. Rolę Porzyckiego z *Sezonowej miłości* odgrywa w *Córce Tuśki* w stosunku do Żebrowskiego panna Władzia. Ta z pozoru pokorna i cicha krawcowa okazuje się w gruncie rzeczy sprytną i świadomą swych celów kobietą. Swoim stosunkiem do Żebrowskiego, jakże różnym od stosunku Tuśki, odkrywa przed nim horyzonty, z których istnienia nigdy nie zdawał sobie sprawy. W Żebrowskim rodzi się bunt przeciwko dotychczasowemu życiu, chęć wyrwania się z ulicy Wareckiej i sięgnięcia po kuszące perspektywy, które otwiera przed nim panna Władzia. Pisarka świadomie i konsekwentnie podkreśla upokarzający absurd tej sytuacji. Przeżycia, po które sięga Żebrowski, które stają się dla niego wartością godną największych poświęceń, mają mu przypaść w udziale w ramionach szwaczki, która w ten sposób ciuła grosz do grosza na kupno własnej maszyny do szycia.

Jakkolwiek wnioski wynikające z rozwiązania losów bohaterów omawianych tu mieszczańskich powieści są skończenie pesymistyczne, to jednak wśród postaci w nich występujących znajdują się i takie, które stanowią jasne plamy na tle ogólnej szarzyzny. Wnioski krytyczne Kaśki Kariatydy dotyczą nie tylko państwa Bukowskich, są daleko szersze. Zapolska chce udowodnić, że źródłem wszelkiego zła jest miasto, które kształtuje swoisty typ człowieka — bezwzględnego i amoralnego, typ egoistycznego ludzkiego zwierzęcia. Każdy, kto nie kieruje się w życiu bezwzględnym prawem walki o byt, zginie w mieście tak, jak zginęła Kaśka. Prosta teza ideowa tej powieści ustępuje rozwiązaniu bardziej skomplikowanemu w *Sezonowej miłości* i *Córce Tuśki*. Warto mianowicie zwrócić uwagę na typy młodzieży w *Córce Tuśki*. Przypomnijmy, że powieść ukazała się w roku 1907 i odbiły się w niej — nieśmiało

zresztą — echa niedawnych wypadków roku 1905. Całkowicie i do końca aprobowany przez autorkę bunt przeciwko własnemu środowisku podejmują dzieci Żebrowskich. Inspiratorem jest najstarszy syn, Mundek. Niecodzienna, wyjątkowa indywidualność Mundka kształtuje się pod wpływem kolegi-proletariusza, Tarnawicza. Obaj chłopcy dojrzewają — sugeruje Zapolska — w związku z wypadkami rewolucyjnymi, w związku ze strajkiem szkolnym i pod wpływem idei socjalistycznych. Postawa życiowa i ideały Mundka stają się wzorem postępowania dla Pity i Edka, młodszych dzieci Żebrowskich.

Optymistyczny akcent książki jest mimo to niepełny i bardzo aluzyjny. Zapolska — co jest zresztą zmienną cechą wszystkich jej utworów — nie umie charakteryzować postaci dodatnich. Skoro udają się jej prawie z reguły typy ujemne, a triumfy święci w karykaturze, postaci dodatnie są zwykle albo niedokończone albo wyposażone w naiwne, melodramatyczne cechy charakteru, odbierające im często rysy prawdopodobieństwa. Taką mało wyrazistą postacią jest Mundek Żebrowski. Czytelnikowi brakuje całego szeregu elementów w charakterystyce chłopca, nieodczownych dla zdania sobie sprawy z jego osobowości i ideałów, jakie reprezentuje. Podobnie ma się rzecz z Tarnawiczem. Aluzyjnie potraktowany wpływ wypadków rewolucyjnych na kształtowanie się poglądów obu chłopców jeszcze bardziej zaciemnia obraz. Znamienne jest także zakończenie powieści i rozwiązanie poszczególnych konfliktów. Tuśka, zdruzgotana przeżyciami, popada w całkowitą apatię. Mundek wyjeżdża z Królestwa i dalsze jego losy pozostają dla czytelnika wielką niewiadomą. Pita zaś ginie od zabłąkanej kuli w czasie zamieszek rewolucyjnych, wyszedłszy z ojcem na spacer — w czasie którego Żebrowski zachodzi pod dom — panny Władzi. W sumie więc triumfuje i ostaje się nie złamana żadnymi przeciwnościami para — Żebrowski i Władzia.

*

*

*

Zagadnienie mieszczańskiej moralności małżeńskiej było częstym tematem utworów Zapolskiej. Zdaniem autorki powodem tragedii ludzkich i wypaczeń moralności młodych kobiet był utarty i uznany powszechnie za słuszny konwenans niewtajemniczania w „nieprzyzwoite“ sekrety życia małżeńskiego wychodzących za mąż dziewcząt. Zmowa milczenia dotyczyła nie tylko intymnych kwestii pożycia małżeńskiego, ale i wszystkich prozaicznych spraw powszedniego życia. Z tych względów małżeństwo było często dla młodej dziewczyny istnym trzęsieniem ziemi. Tym nieszczęśliwym istotom, abso-

lutnie na to nie przygotowanym, kazano nagle żyć samodzielnie, podejmować trudne decyzje u boku partnera, który znajdował się w sytuacji całkowicie odmienniej. Mężczyzna bowiem wnosił w małżeństwo bogate, w wątpliwych okolicznościach zdobyte doświadczenie podczas dłuższej lub krótszej, niczym nie krępowanej kawalerskiej swobody. Ten nierówny udział, jaki wnosili oboje małżonkowie we wspólne pożycie, był źródłem wielu konfliktów, pociągał za sobą konsekwencje rozwijane przez Zapolską w całym szeregu utworów.

Zapolska nie miała nigdy złudzeń co do rodzaju moralności właściwej mieszczaństwu. Wyrażną antypatią, co podkreślano zresztą niejednokrotnie, darzyła mężczyzn, toteż konstruując intrygę wielu swoich utworów skupiła w postaciach mężczyzn te cechy moralne i obyczajowe środowiska, które zamierzała demaskować. Mężczyzna — jego moralność i obyczajowość — stawał się dzięki temu kontrastowym tłem dla osobowości kobiety, młodej mężatki.

Zakres problematyki małżeńskiej sypialni wyraźnie narasta i wzbogaca się w miarę rozwoju twórczości Zapolskiej. Wczesny, znakomity zresztą w swej prostocie obrazek *Na koniec sami* z tomiku *Akwarele* miał na celu jedynie ukazanie wstrząsu, jakiego doznaje młoda mężatka czekając na pierwsze, wyteśnione sam na sam ze świeżo poślubionym mężem. Spotkanie zamienia się w efekcie w brutalną scenę wyrzutów. Małżonek jest rozczarowany niską sumą posagu uzyskaną od teścia.

Podobnie w szkicu powieściowym *Z pamiętników młodej mężatki* okazuje się, że idealnemu kochankowi z czasów narzeczeńskich szło w gruncie rzeczy o posag. Problem utworu tkwi tu jednak w czym innym. Po raz pierwszy rozwija Zapolska szerzej wspomnianą już koncepcję konfrontacji dwu osobowości, których różnica polega na zasadniczej odmienności doświadczeń życiowych, i pokazuje konsekwencje, jakie z tego wynikają. Moralność Juliana jest typową moralnością pozorów. Nie rezygnując z dotychczasowego kawalerskiego trybu życia, wyznaje zasadę, że wszystkie brudy, byle prane w domu, a nie na ludzkich oczach, przestają być brudami. Nacia, po wielu bolesnych perypetiach i upokorzeniach, odkrywa wreszcie sens postępowania męża. Jedyne i najłatwiejsze rozwiązanie widzi w przyjęciu jego moralności. Przekonawszy się o wartości własnej urody, stwierdziwszy, że ma szanse powodzenia u mężczyzn, zaczyna się wesoło bawić. Realizm Zapolskiej prowadzi i tu do skończenie pesymistycznych wniosków. Pisarka obserwuje w opisywanym środowisku działanie praw, których sile nie można się oprzeć — działanie praw pieniądza. Pieniądz demoralizuje, stwarzając moralność pozorów, poddaną krytycznej analizie

w powieści. Twierdzenie to będzie Zapolska konsekwentnie rozwijać w całym szeregu wariantów do końca swojej twórczości.

Podobną problematykę kontynuuje jedna z najbardziej znanych powieści Zapolskiej — *O czym się nawet myśleć nie chce*. Pisarka zamierzała w tej powieści pokazać źródła tragedii osobistej bohaterki, nadając im charakter społeczny. Sama intryga jest zszywana grubymi nićmi, widać wyraźnie, jak Zapolska usiłuje dostosować cały miąższ powieściowy, dość w gruncie rzeczy ubogi, do rozdętej fabuły. Uderza nieudolność, naiwność i melodramatyczność w konstruowaniu poszczególnych wydarzeń i scen. Widać wyraźnie sprzeczność między typowo publicystyczną koncepcją samego problemu a jego powieściowym opracowaniem. Słuszna, godna podziwu intencja społeczna powieści kłóci się z jej literacką realizacją.

Zapolska dowiodła, że jest znakomitą obserwatką życia i obyczajowości mieszczańskiej. Wystarczy choćby przykład rewelacyjnych scen obyczajowych *Kaśki Kariatydy*, *Sezonowej miłości* czy *Córki Tuśki*. Pasja i niezwykła plastyka opisów nie zawodzi też pisarkę w kreśleniu poszczególnych typów ludzkich. Udane są przecież postaci Żebrowskiego i Bukowskiego, udana jest też postać Zdzicha z powieści *O czym się nawet myśleć nie chce*. Cóż, kiedy poszczególne, świetne same dla siebie sceny i sytuacje nie kleją się najczęściej w sensowną całość, mnożą się dłużyzny i narasta ilość „waty“, którą Zapolska zatyka powstające luki. Banalność intrygi ratuje pisarka chwytami melodramatycznymi. Uderza fakt, że powieści Zapolskiej roją się wręcz od melodramatycznych partii, znacznie mniej natomiast znajdziemy ich w jej utworach scenicznych, niewiele ich będzie także w nowelach i obrazkach, cechujących się zwartością i plastyką.

Wspomniane tezy da się udowodnić przez porównanie wartości literackiej *Z pamiętników młodej mężatki* i *O czym się nawet myśleć nie chce*. Założenia obu utworów są niemal identyczne. *Pamiętnik młodej mężatki* rozwiązuje jednak interesujący Zapolską problem w obrębie dostępnych dla niej konstrukcji artystycznych. Tło problematyki jest tu szczupłe, ogranicza się niemal wyłącznie do znakomitych obserwacji obyczajowych. Pisarka nie ma ambicji poszerzania utworu szeroko pojętymi kwestiami społecznymi, podobnie jak w drugim omawianym przez nas utworze.

Fabuła *O czym się nawet myśleć nie chce* sprowadza się do tego, że Zdzich ma bardzo bogatą przeszłość erotyczną, Marysienka zaś została wychowana w całkowitej nieświadomości intymnych spraw powszedniego życia. Do tragedii dochodzi wtedy, kiedy Zdzich, znudzony monotonią życia małżeńskiego, wraca do swych bujnych kawalerskich przygód i zaraża się cho-

robą weneryczną. Marysieńka rodzi dziecko, które zakażone, ślepie. Konwencja środowiska każe zataić nawet lekarzowi prawdziwe przyczyny kalectwa dziecka. Dopiero przypadek otwiera Marysieńce oczy na udział męża w przeżywanej tragedii. Poznanie prawdy przesądza o losach młodego małżeństwa.

Punkt ciężkości nie spoczywa w książce na tej banalnej fabule. Zasadnicza problematyka powieści mieści się w wnioskach, jakie sugeruje Zapolska na podstawie całego szeregu obserwacji społecznych i obyczajowych związanych z losami pary bohaterów. Powody tragedii osobistej dwojga ludzi — dziecka i jego matki — tkwią według pisarki w wadliwej strukturze społeczeństwa i w jego obłudnej moralności. Milcząca tolerancja zła, jakim jest legalna prostytutka, łączy się z obłudną troską o utrzymanie rzeczywistego stanu rzeczy w tajemnicy przed młodą, wstępującą w życie dziewczyną.

Problem prostytutki, który wysuwa się na czoło i który stanowi tło wszystkich wydarzeń powieściowych, został potraktowany w sposób niesłychanie uproszczony.

Zajmując się w szeregu utworów sprawą prostytutki próbowała Zapolska — z niewielkim zresztą skutkiem — ukazywać jej źródła sięgające podstaw ustroju społecznego. W *Panu policmajstrze Tagiejewie* udało się pisarce ująć problem — jakkolwiek marginesowo — jednak w sposób o wiele bardziej przekonujący i prawdziwy niż w omawianym utworze: policmajster Tagiejew, groźbą wystawienia czarnej książki, zmusza służącą Horskich do szpiegowania chlebobawców. Ówczesny system prawny nie przewidywał możliwości powrotu prostytutki do normalnego życia. Czarna książeczka była czymś w rodzaju średniowiecznego piętna. Szantaż Tagiejewa, reakcja nań nieszczęśliwej i niewinnej służącej — ukazują w ostry sposób nieludzki charakter ówczesnego ustawodawstwa.

Ten sam problem staje się ośrodkiem innej, dużej powieści, w całości już poświęconej wszechstronnym rozważaniom na temat prostytutki — *O czym się nie mówi*.

Bohaterką jej uczyniła Zapolska Franię Poranek, dziewczynę o wyjątkowych wartościach moralnych, którą tragiczne koleje losu zepchnęły do rzędu prostytutek. Tragedia Frani, o której przyszłości raz na zawsze przesądziła czarna książeczka — jest ciężkim oskarżeniem rzuconym społeczeństwu. Zapolska dostrzegła i zanalizowała tylko zewnętrzne przyczyny prostytutki — niehumanitarne prawodawstwo, akceptowane milcząco przez społeczeństwo. Analiza społecznego i ustrojowego tła prostytutki jest i tutaj jednak uboga i mało przekonująca. Nic też nowego nie wnosi w tej sprawie nie dokończona kontynuacja powieści — *Frانيا Poranek i jej dalsze losy*.

W powieści *O czym się nawet myśleć nie chce* potraktowała Zapolska sprawę inaczej. Stworzyła często powtarzający się w jej utworach umowny i melodramatyczny symbol miasta-molocha. Miasto — każe autorka wierzyć czytelnikowi na słowo — jest źródłem wszelkiego zła, moralnego i obyczajowego, ono też rodzi prostytutkę. Rezygnując w ten sposób z analizy mechanizmu społecznego jako oczywistej podstawy konfliktu życiowego pary bohaterów, przesunęła Zapolska punkt ciężkości swoich rozważań na problematykę moralną i obyczajową. Wartość poznawcza książki została niesłychanie zubożona, a tragedia Marysienki zawisła w społecznej próżni. Obłuda moralna mieszczaństwa, która była jej źródłem, stała się złem tak samo mitycznym, jak samo zagadnienie prostytucji. W związku z tym akcent końcowy powieści jest skończeniem pesymistyczny. Nie ma wyjścia z koszmarnego sytuacji ukazanej na przykładzie losów Marysienki i jej dziecka. Istnieje stan faktyczny: legalna prostytutka, obłuda moralna, chroniąca tajemnicą kawalerskie rozrywki Zdzichów. Ludzie przeżywają straszliwe tragedie — a właściwie nie ma winnych, choć są oskarżeni. Oskarżony jest Zdzich, oskarżeni są rodzice Marysienki. Ale czy oni są rzeczywiście winni tragedii, którą przeżywa Marysienka? Przecież żyli według norm powszechnie uznanych za słuszne i normalne. Kto je stworzył? Kto za to wszystko odpowiada. Tego czytelnik nie dowie się z powieści. Dyszy tylko i stale szuka nowych ofiar tajemniczy moloch — miasto. W nim gdzieś tkwi nieodgadniona i ukryta wina.

Czytelnik zamyka książkę z żalem do autorki o niewyzyskanie możliwości analizy psychologicznego konfliktu, wynikającego z zestawienia dwu osobowości — Zdzicha i Marysienki. Pretensje te rosną tym bardziej, że postać Zdzicha jest szczególnie udana, skreślona śmiałymi i zdecydowanymi pociągnięciami pióra, kierowanego zresztą wyraźną antypatią do tego reprezentanta wszystkich ujemnych cech męczyzny. Dominującymi cechami jego charakteru i umysłowości jest samcza brutalność i głupota. Ten dumny ze swoich miłosnych sukcesów mężczyzna, z brutalnym, nieświadomym okrucieństwem wtajemnicza w nie swoją naiwną i głupiutką żonę, nie dostrzegając, jak wielkim jest to dla niej wstrząsem. Niezdolny do żadnych subtelnych uczuć, jest klasycznym okazem nie tylko moralności świata menażerii ludzkiej, zaludniającego miasto-dżunglę, ale reprezentuje także znakomicie podchwycony typ mentalności swego środowiska. Zetknięcie mentalności Zdzicha z naiwną mentalnością jego żony mogło stać się zaczątkiem znakomitego dramatu psychologicznego, co było zresztą jednym z założeń pisarki w tej powieści. Niestety ta ciekawa koncepcja

nie została właściwie zrealizowana. Negatywna postać Zdzicha jest do końca charakteryzowana z umiarem i cechy jego osobowości zachowują realne proporcje, nie można tego natomiast powiedzieć o postaci Marysieńki. W rysunku jej psychiki wszystkie proporcje zostały zachwiane — przede wszystkim zaś nie potrafimy uwierzyć w tak uporczywie długotrwałą naiwność żony Zdzicha — naiwność i głupotę konsekwentnie przez Zapolską podtrzymywaną, mimo boleśnie narastających doświadczeń Marysieńki. Tu właśnie między innymi, w charakterystyce Marysieńki, widać fatalne konsekwencje nieudolności Zapolskiej w konstruowaniu intrygi powieściowej. Widać wyraźnie, że sztuczne podtrzymywanie nieświadomości bohaterki jest pisarce potrzebne dla kontynuowania fabuły.

Pełna paradoksów spuścizna Zapolskiej sprawia co krok niespodzianki. Nie wyzyskany, a znakomicie pomyślany konflikt psychologiczny między Zdzichem i Marysieńką stanie się w innym i bezbłędnym ujęciu osią przewodnią *Mężczyzny* i zdecyduje o dużej wartości tego dramatu. W utworze tym, niesłusznie niedocenionym, nie popełni Zapolska żadnego z rażących w powieści błędów. Dramat jest wyjątkowo zręcznym rozwiązaniem typowego dla twórczości Zapolskiej konfliktu. Pisarka pojmowała często ten konflikt w sposób fatalistyczny — mężczyzna bywał w jej utworach brutalnie łamiącym życie napotykanym na swej drodze kobietom. Te ostatnie zaś reprezentowały albo naiwną głupotę (Marysieńka), albo głupotę połączoną z *Ewigweibliche* (Elka), cechą prowadzącą do ulegania głosowi krwi, do życiowej klęski. Naturalistyczne źródła tego rodzaju ujęcia sprawy płci nie budzą wątpliwości. Trzeba jednak stwierdzić, że Zapolska zajmując się tym problemem raz tylko sprzeniewierzyła się realistycznemu umiarowi w jego ujęciu: w powieści *Rajski ptak*.

Wyraźna antypatia, jaką darzy pisarka bohatera *Mężczyzny*, Karola, nie powoduje, jak rzadko u Zapolskiej, karykaturalnych wykrzywień w jego charakterystyce. O realizmie i prawdzie pokazanego konfliktu decyduje tu także i to, że kochanka Karola, Elka, znów w odróżnieniu od zwykłej w takich razach praktyki Zapolskiej, nie jest ani naiwną i z tej racji niewinnie skrzywdzoną kobietą-gęsią, ani też postacią idealną, poszukiwaczką miłości „jak tęcza”, rozczarowującą się z chwilą spotkania Hawratów (Rena). Elka jest równą partnerką Karola, gdyż i jej nie szczędziła Zapolska rysów ujemnych. Klęska Elki jest wprawdzie wynikiem fatalistycznego działania siły popędu płciowego, ale konflikt rozgrywa się przy współudziale Julki, która niejednokrotnie ostrzegała swą siostrę przed ewentualnymi konsekwencjami jej stosunków z Karolem. Dzięki takiemu

układowi sił w dramacie i dzięki udanej charakterystyce pary głównych bohaterów analiza psychologiczna przeprowadzona przez Zapolską jest ciekawa, prawdziwa i nie budzi sprzeciwów.

Jeszcze inaczej wygląda ujęcie podobnego konfliktu w *Żabusi*. Tu ofiarą całkowicie amoralnej kobiety staje się z kolei mężczyzna, ślepo w niej zakochany i z całą siłą starający się nie dopuścić do siebie myśli o zdradach Żabusi, nawet w chwili, gdy zdrady te zostają ujawnione. Ta klasyczna tragifarsa kołtuńska jest przy tym jedną z najlepiej zbudowanych sztuk Zapolskiej. Opierając się na znakomitych charakterystykach Żabusi i Raka operuje Zapolska świetnie pomyślanymi sytuacjami scenicznymi, dzięki którym kontrast wynikający z naiwności Raka i perfidii Żabusi staje się podstawą pełnej napięcia, żywej i plastycznej akcji dramatycznej.

Podejmując problematykę psychologiczną wynikającą z podobnego konfliktu moralnego napisała Zapolska *Kobietę bez skazy*, jedną ze swoich lepszych powieści. Problem moralnej obłudy rozwiązuje tu pisarka w sposób artystycznie oryginalny i pomysłowy, przeplatając powieściową relację listami bohaterki pisanymi do przyjaciółki. Kompromitacja moralna i fiasko życiowe Reny jest psychologicznie umotywowane. Jednak naiwne i banalne zakończenie psuje efekt realistycznego prawdopodobieństwa, osiągnięty przez autorkę w toku akcji powieściowej.

Intryga, jak zresztą we wszystkich powieściach Zapolskiej, jest bardzo prosta. Rena w opinii własnej i w opinii ludzkiej stara się być kobietą bez moralnej skazy. Przekonanie jej opiera się na tym, że flirtując na prawo i lewo, doprowadza jednakże intymne sytuacje do określonej z góry granicy. Żaden z jej wielbicieli nie może się pochwalić tym, że ją posiadł. Odrażająca obłuda postępowania Reny jest tym większa, że jest oparta na przemyślanym na zimno założeniu. Rena bawi się swymi wielbicielami doprowadzając ich do miłosnego szału, sama zaś pozostaje przez cały czas trzeźwa, co utwierdza ją w przekonaniu o własnej nieskazitelności. W myśl starego przysłowia trafia jednakże kosa na kamień. Profesor Halski staje się pierwszym mężczyzną, w którym Rena zakochuje się naprawdę. W toku akcji w Halskim dokonuje się jednak nieoczekiwana metamorfoza moralna. Okazuje się, że w gruncie rzeczy szukał on prawdziwej kobiety bez skazy, a dowiedziawszy się, że Rena już nią nie jest (aby stać się godną wymaganiom teorii Halskiego oddała się jednemu ze swych wielbicieli), rozzarowany, zrywa z nią.

Kompromitacja moralna bohaterki *Kobiety bez skazy* dokonuje się poprzez ukazywanie ukrytych sprężyn jej psychiki.

Jest to zresztą metoda używana przez Zapolską z dużym powodzeniem w jej dramatach, a specjalnie we wspomnianej już *Żabusi*. I tam dzięki skontrastowaniu scen pełnych drapieżnych point ujawniła Zapolska dwie zasadniczo różne płaszczyzny „moralności” swej bohaterki, doprowadzając do całkowitej kompromitacji ukochanej żony Raka. Pod względem psychologicznej prawdy jest postać Reny (obok *Żabusi*) jedną z najbardziej udanych w twórczości Zapolskiej. Autorka obnaża jej moralny cynizm z niezwyklej pasją i ze świetnym znawstwem swoistej mentalności tego typu kobiet. Wiele scen powieściowych, traktowanych jako tło rozważań nad psychologią bohaterki, mimo swej brutalności i naturalizmu, który niejednokrotnie szokuje, zaskakuje bogactwem szczegółów obyczajowych i znajomością środowiska. Przez salon Reny przesuwa się cały szereg monstrualnych postaci kobiecych — cyniczna, „uświadomiona” panna, grono pozbawionych wszelkich hamulców moralnych samic i wiele innych. Udało się pokazać Zapolskiej rozpętaną orgię zmysłów, moralne błoto tego środowiska w sposób, na jaki nie zdobył się w literaturze polskiej na pewno nikt przed nią. Znakomite typy kobiet idą o lepsze z typami mężczyzn. Cyniczny Halski, godny partner Reny, zblazowany, głupi i odrażający Ali, mąż „polityczny”, i cała galeria głupich, nieświadomych zdrady swych żon mężów — oto środowisko, z którego wyrasta i w których żyje Rena.

Zapolska obdarza swą bohaterkę dużą inteligencją, umożliwiającą jej przez długi czas prowadzenie niebezpiecznej gry. W parze z niewątpliwą inteligencją Reny idzie jej absolutna niewrażliwość moralna. Rena jest tak dalece poza dobrem i złem, że jej cynizm przestał być właściwie cynizmem. Posiadając, podobnie jak Halski, własną „teorię” wartości życia i warunków utrzymania „dobrego imienia” kobiety, ma prawo dzięki konsekwencji, z jaką to dobre imię utrzymuje, osądzać surowo te kobiety, które żyją inaczej niż ona. Ten paradoks jest wydobywany przez Zapolską tak silnie, że na tle moralności Reny typy jawnych, pozbawionych skrupułów i świadomych tego kobiet-samic wyglądają na pozytywne bohaterki powieści. Wniosek taki może się nasuwać tym bardziej, że Zapolska prowadzi rozwój mentalności Reny w kierunku uświadamienia, pod wpływem „teorii” Halskiego, nie cynizmu dotychczasowego postępowania, ale jego nienaturalności. Rena zrozumiała, że robiła źle — hamując naturalny popęd zmysłów. Od tego jednakże momentu znakomita charakterystyka Reny zaczyna się psuć. Gdy intryga zaczyna zmierzać ku rozwiązaniu i pisarka prowadzi ją poprzez sztucznie do tego celu dorabiane powikłania — mnożą się pomyłki i naiwno-

ści. Melodramatyczne rozwiązanie psuje dobrą, realistyczną powieść.

Środowisko, w które pisarka wprowadza czytelnika w *Kobiecie bez skazy*, różni się od poznanego przez nas w dotychczas omawianych powieściach środowiska mieszczańskiego. Bogaty salon Reny w niczym nie przypomina mieszkania przy ulicy Wareckiej. Bywający w nim goście to zamożni urzędnicy, wyższa inteligencja — słowem, śmietanka mieszczańskiego światka. Z dotychczas poznanych bohaterów powieści Zapolskiej mógłby tam bywać zapewne jedynie radca Warchlakowski. To środowisko przynosi ze sobą jednak tylko pozornie odmienną problematykę. Namietnostki pani Bukowskiej, ograniczone finansowymi możliwościami jej rodzinnego budżetu, ustępują wyuzdaniu Reny — kokoty na wielką skalę. Wspólnym mianownikiem dla obu kobiet jest przygnębiająca obłuda moralna, w której żyją, i niemożność wyjścia z zaczarowanego kregu zła.

Pewną ilość swoich pomysłów literackich opracowywała Zapolska równolegle w formie beletrystycznej i dramatycznej. W związku z tym kilku powieściom, obrazkom i nowelom odpowiadają identycznie zatytułowane dramaty lub komedie. Kolejność powstawania odpowiadających sobie utworów dramatycznych i beletrystycznych bywała różna. Zapolska przeobrażała powieść na scenę (i tak bywało najczęściej) albo kontynuowała, rozwijała wątek zawarty w dramacie w formie beletrystycznej (np. w przypadku *Moralności pani Dulskiej*).

Zjawisko współistnienia w twórczości Zapolskiej dwu wspomnianych nurtów, przeplatania się ich, sprawa dramatycznych przeróbek własnych utworów beletrystycznych — to temat osobnego, interesującego studium. Wchodzi tu w grę cały szereg niezwykle ważnych i ciekawych zagadnień, domagających się omówienia. I tak należałoby wyjaśnić sprawę stopnia wartości literackiej przeróbek dramatycznych w stosunku do stanowiących dla nich podstawę utworów beletrystycznych. Można z góry założyć, że wartość literacka utworu dramatycznego będzie najczęściej większa od jego beletrystycznego pierwowzoru. Zapolska, znawczyni sceny i jej potrzeb, pisząc swoje dramaty i komedie odrzucała prawie zawsze cały balast melodramatycznych wtretów, które pomniejszały wartość jej powieści. Ekonomia słowa, zwartość konstrukcji i intrygi, zdecydowane i plastyczne charaktery, wszystkie te konieczne elementy dobrego utworu scenicznego cechują najlepsze sztuki Zapolskiej. Zamazany, niejasny i nieudolny wykład idei przewodniej powieści, rażące niekonsekwencje intrygi znikają w sztukach prawie zupełnie na rzecz przejrzystości i logiki.

Uwagi te, które oczywiście mają jedynie na celu zasygnalizowanie interesującego zagadnienia, nie prowadzą do wniosku, że wszystkie sztuki Zapolskiej są lepsze, bardziej udane od jej utworów beletrystycznych. Niemniej przeto stwierdzić należy, że nie bez racji powszechna opinia pomija milczeniem większość dorobku beletrystycznego pisarki, wysoko ceniąc cały szereg jej utworów scenicznych. Kilka spośród dramatów Zapolskiej reprezentuje nie tylko wysoką klasę artystyczną — w parze z ich nieprzeciętnym artyzmem i zwięzłością idzie także to, czego nie udało się pisarce niejednokrotnie osiągnąć w powieściach — plastyka i klarowność idei przewodniej.

Na czoło antymieszczańskich utworów scenicznych Zapolskiej wysuwa się *Moralność pani Dulskiej*. Problematyka utworu, sylwetki psychologiczne postaci w nim występujących nie wnoszą w zasadzie niczego nowego do omówionego dotąd dorobku beletrystycznego autorki. Pani Dulska ma wiele poprzedniczek w powieściach i nowelach. Pewnymi cechami przypomina ją i pani Warchlakowska, i mama Grabowiecka, a nawet do pewnego stopnia Tuśka Żebrowska. Charaktery podobne do pana Dulskiego znaleźć jeszcze łatwiej. Będzie to choćby Żebrowski. Zbyszko ma swoich krewnych w mężu młodej mężatki, mężu Marysieńki, Zdzychu i wielu innych. Obie córki Dulskiej posiadają znane cechy postaci mieszczańskich dziewcząt z utworów Zapolskiej, żeby wspomnieć choćby o Minusi Grabowieckiej.

Także i konflikt sztuki nie jest nowy na tle dotychczas poznanych utworów Zapolskiej.

Zbyszko, syn Dulskiej, uwiódł służącą i oburzony stanowiskiem matki, chce się z nią ożenić. Od momentu buntowniczej decyzji Zbyszka zaczyna się jego walka z dulszczyzną. W walce zwycięża pani Dulska. Bunt Zbyszka okazuje się fikcją taką samą, jak moralność jego matki. Posługując się określeniem Kisielewskiego, można powiedzieć, że wszystkie postaci dramatu są uwikłane w oczka sieci dulszczyzny. Próby wydobycia się z tej sieci, podobnie jak w przypadku Julki z dramatu Kisielewskiego, prowadzą tylko do jeszcze dokładniejszego uwikłania się. Moralna obłuda Dulskiej, fatum atmosfery moralnej jej domu, powodujące, że każda próba walki kończy się fiaskiem, zagadnienie wychowania, zobrazowane na perspektywach rozwoju moralnego córek Dulskiej, stosunek Dulskiej do męża — wszystko to do problemy nie nowe, to jeszcze jedna wersja poznanych już losów bohaterów mieszczańskich powieści pisarki.

Olbrzymie powodzenie sztuki staje się więc z pozoru niezrozumiałe. Skoro sukces *Pani Dulskiej* nie tkwi w nowości problematyki, szukać go trzeba w sposobie, w jaki ta problema-

tyka została rozwiązana. Wspominaliśmy już, że Zapolska była mistrzem satyrycznej charakterystyki postaci. Moralność *pani Dulskiej* jest nowym tego dowodem. Postać *pani Dulskiej* stała się postacią typową, przeszła nie tylko do historii literatury, ale i do historii obyczajowości, jako typ ograniczonej, zarozumiałej i obłudnej mieszcзки, bezwzględnej i egoistycznej, rządzącej się moralnością pozorów. Nieudolna, rozgadana, pełna naiwnych scen i sytuacji intryga znana w powieści Zapolskiej ustępuje w sztuce miejsca niesłuchanie zwartej, jędrnej i przemyślanej konstrukcji. Każda sytuacja, każdy dialog sceniczny ma tu swoje uzasadnione miejsce i cel. Typ wykładu ideowego sztuki jest oparty na prostym założeniu. Zapolska prowadzi go poprzez konfrontowanie paradoksalnie różnych wartości. Lokatorka staje się przeciwstawieniem moralnym Dulskiej, stosunek Dulskiej do Hanka różni się zasadniczo od stosunku tejże Dulskiej do „prywatyzującej” lokatorki jej kamienicy. Osobowość Dulskiej i jej do najdrobniejszych szczegółów określony charakter kontrastuje z jakimś charakterem Dulskiego. Postać Meli jest zupełnie różna od postaci Hesi. Mistrzostwo Zapolskiej polega na tym, że grożące niebezpiecznymi uproszczeniami założenie konstrukcyjne realizuje w sposób niezwykle naturalny i świetnie uartykułowany psychologicznie. Sytuacja właścicielki czynszowej kamienicy doskonale uzasadnia możliwość skonstrastowania życiowych zasad i moralności *pani Dulskiej* z zasadami i moralnością Lokatorki i lokatorki-kokoty. Charakterystyka Dulskiej zyskuje przez to nowe szczegóły, a demaskatorski sens utworu nabiera ostrości.

Znajomość opisywanego środowiska pozwoliła Zapolskiej na wierne oddanie atmosfery domu Dulskich i na stworzenie szeregu realistycznych scen obyczajowych. Dialogi Dulskiej ze Zbyszkiem, z Lokatorką i z Juliasiewiczową są znakomite. Zaletą ich jest naturalność połączona z niesłuchanie drapieżną funkcją demaskatorską w stosunku do Dulskiej. Zapolska nie wyposaża *pani Dulskiej* w nadmiar inteligencji. Dzięki temu kompromitacja matki Zbyszka stała się o wiele łatwiejsza. Dulska kompromituje się sama, kompromituje się specjalnie w dialogach, w których partnerzy przewyższają ją inteligencją, jak w przypadku wspomnianych dialogów z własnym synem i Lokatorką.

Plastyczne tło rozgrywających się wypadków, szczegóły charakteryzujące scenerię stają się dodatkowym elementem satyrycznej charakterystyki domu Dulskich. Zapolska jako twórca tak pojętej scenerii wypadków rozgrywających się w dramacie dorównała Nowaczyńskiemu, jego *Siedmiu dramatami jednoaktowymi* czy *Nowym Atenom*. Ten ważny szczegół wartości

artystycznej sztuki podkreślić należy tym silniej, że rozwiązanie podporządkowanej celom charakterystyki osób i wydarzeń scenarii nie zawsze udawało się Zapolskiej w utworach beletrystycznych. Wystarczy przypomnieć melodramatyczny sztafaż miasta w *O czym się nie mówi*, przerysowane tło wydarzeń w *Kobiecie bez skazy*, nie wspominając o utworach dotychczas nie omawianych, w których charakterystyka tła całkowicie zawodzi (*Szaleństwo*, *We krwi* itd.).

Moralność pani Dulskiej znalazła swą kontynuację w dwu późniejszych utworach beletrystycznych: w *Pani Dulskiej przed sądem* i *Śmierci Felicjana Dulskiego*. Oba utwory służyć mają jeszcze wszechstronniejszej kompromitacji pani Dulskiej i należą do najbardziej udanych utworów beletrystycznych pisarki. Opowiadanie *Śmierć Felicjana Dulskiego*, choć słabsze artystycznie, jest jednak ciekawsze od *Pani Dulskiej przed sądem* ze względu na zawarty w nim problem. Bohaterem utworu jest ciężko chory Dulski. Uwaga pisarki koncentruje się na stosunku pani Dulskiej do umierającego męża, przy czym Zapolska wydobywa raz jeszcze jej interesowność, bezwzględność, egoizm i okrucieństwo, a więc wszystkie znane nam już cechy. Jednocześnie pokazuje pisarka w znakomitej scenie maligny Dulskiego problem nowy i ciekawy — wyzwalania się krępowanej, tłumionej przez cały okres pożycia małżeńskiego, indywidualności Felicjana. Jest to jedna z lepszych scen psychologicznych w twórczości Zapolskiej. Jest wzruszająca, prawdziwa i tragiczna. Sponiewierany przez życie Dulski dopiero teraz, w gorączce, czuje się wyzwolony, snuje swobodnie marzenia i wspomnienia o swej młodości, jedynym okresie w życiu, w którym był sobą. Konfrontacja tych żenująco ubogich marzeń z tragicznym życiem Felicjana robi wrażenie bardzo silne, ukazuje w jaskrawym świetle upokarzającą nędzę życia tego człowieka, nędzę środowiska, które go takim stworzyło. Tragiczna wymowa tej sceny i jej artystyczna wartość równa jest scenie rozmowy Porzyckiego z Żebrowskim w *Sezonowej miłości*.

Ich czworo jest utworem niewątpliwie bogatszym w problematykę aniżeli *Moralność pani Dulskiej*, jakkolwiek postaci i zagadnienia przedstawione tu przez Zapolską pozornie nie wnoszą niczego nowego. I tak żona jest jeszcze jednym wydaniem pani Bukowskiej, Fedycki przypomina Porzyckiego, panna Mania jest dokładnym odbiciem panny Władzi. Trzeba jednakże zaznaczyć, że sprawa trójkąta małżeńskiego nie jest tu sprawą najważniejszą. Zapolska ma ambicję ukazania opracowanych już gdzie indziej problemów w nowym zupełnie układzie.

Podstawą konfliktu ma się stać zetknięcie dwu różnych środowisk — środowiska męża, reprezentującego inteligencję i na-

ukę, i środowiska żony, typowej mieszcżki, wnoszącej w małżeństwo wszystkie wady i przywary swej klasy, które zaciągają fatalnie na pożyciu pary bohaterów i doprowadzają do dramatycznych powikłań. „Niezgoda charakterów“ Męża i Żony rodzi się więc tutaj z różnicy poziomu umysłowego i z różnicy poziomu kultury, zdobytej w odmiennych środowiskach, z których pochodzą małżonkowie.

Zapolska wyposaża Żonę w cały szereg dyskwalifikujących i odrażających cech charakteru i umysłowości. Bezgraniczna głupota, która jest jej zasadniczą właściwością, łączy się ze złośliwością, całkowitym brakiem zmysłu moralnego. Znakomitą uzupełnieniem Żony jest jej partner, Fedycki. I on jest groteskowo głupi, i on jest amoralny, i on, podobnie zresztą jak i Żona, ma sympatię do Męża, którego wspólnie z nią oszukuje. Ta dobrana para przy swojej głupocie obdarzona jest równocześnie swoistym sprytem życiowym, niezwykłym tupetem, bezczelnością. Spryt i bezczelność jest w interpretacji Zapolskiej specyficzną mądrością życiową tego typu ludzi, pozwalającą im utrzymać się na powierzchni życia i wyjść cało z najbardziej krytycznych sytuacji. Inna rzecz, że dzieje się to z reguły kosztem tych, którzy nie są wyposażeni w tego rodzaju życiową mądrość. W sztuce konsekwencje tupetu i bezczelności Żony i Fedyckiego ponosi Mąż i Dziecko.

Charakteryzując z nienawistną pasją Żonę i Fedyckiego, stworzyła Zapolska wiele udanych sytuacji scenicznych, pełnych realistycznych rysów obyczajowych. Scena wigilijna, rozmowa Żony z panną Manią, panny Mani z Fedyckim czy Fedyckiego z Wdową należą do najświetniejszych scen sztuki. Udało się Zapolskiej pokazać w nich cały kunszt roboty dramatycznej z jednej strony, z drugiej — udowodnić rewelacyjną wręcz umiejętność charakteryzowania postaci za pomocą dobrze obmyślonych sytuacji i celnych, krótkich dialogów. Warto zwrócić uwagę na doskonale skonstruowane dialogi Żony i Męża, Żony i panny Mani oraz Żony i Fedyckiego. Kontrasty występujące przy zestawieniu tych dialogów polegają na tym, że skoro w rozmowach między Mężem i Żoną brakuje wspólnej płaszczyzny porozumienia, skoro widać tam obok zastarzałej niechęci wzajemnej także wyraźne jej źródła — zasadniczą niemal różnicę mentalności obojga, to w rozmowach Żony z panną Manią i Fedyckim sytuacja zmienia się w sposób bardzo gruntowny. Rozmowa jest płynna i potoczna, rozmówcy szybko odnajdują wspólny język i wspólne zainteresowania.

Osobne miejsce w zdarzeniach dramatycznych i w problematyce dramatu zajmuje Mąż i panna Mania. Postać Męża jest

wyposażona w kilka sympatycznych rysów, które stwarzają złudzenie, że Zapolska kreuje go na pozytywnego bohatera sztuki. Są to jednakże tylko pozory. Zasadniczym powodem klęski życiowej Męża jest brak „życiowej mądrości”. Oceniając negatywnie tupet i bezczelność pary kochanków, ich głupotę i niemoralność, przeciwstawia im Zapolska mądrego fajtlapę, pożądanego nieśmiałą wprawdzie, ale dobrze znaną Żonie grubą zmysłowością. Autorka sugeruje wyraźnie, że Mąż stanie się łatwym łupem panny Mani i jej „parady kobiecości”. Ten wartościowy człowiek będzie ponosił klęskę po klęsce. Rodzaj jego głupoty jest wprawdzie inny niż Żony i Fedyckiego, niemniej przeto skazuje go na nieodwołalną życiową katastrofę.

Lila należy do najlepszych postaci dzieci w twórczości Zapolskiej. Charakterystyka dziewczynki jest pełna, a równocześnie utrzymana — co rzadko zdarzało się w utworach Zapolskiej — w spokojnym i umiarkowanym tonie. Postać Lili jest w całej pełni tragiczna. Sztuka ukazuje powolny proces paczenia i deprawowania charakteru dziecka, które znalazło się w kręgu oddziaływania niezrozumiałych na razie dla siebie konfliktów i namiętności. Tragedia małej polega na tym, że szukając instynktownie oparcia moralnego w ojcu, zawodzi się na nim. Mąż nie posiada na to wystarczającej siły i energii. Problematyką swoją wybiega więc sztuka dalej niż dotychczas poznane utwory Zapolskiej poświęcone mieszczaństwu. Obok antymieszczańskiej satyry, zawartej w charakterystyce Żony i Fedyckiego, usiłowała Zapolska przedstawić w niej tragedię człowieka o innej moralności i innej mentalności, zmuszonego żyć w środowisku dla niego obcym. Konflikt dwu różnych środowisk został narysowany zręcznie, z pełnym realizmem. Tragedia ludzi głupich, a na jej tle największa tragedia Lili — jest przekonująca.

*

*

*

O nowelach Zapolskiej wspominaliśmy już przy różnych okazjach, podkreślając zawsze, że w porównaniu z powieściami przedstawiają nieporównanie większą wartość artystyczną, a nawet zaskakują niejednokrotnie mistrzowską techniką, precyzją konstrukcji, zwartością i jędrnością. Analiza twórczości Zapolskiej wskazuje w sposób jednoznaczny na to, że uzdolnienia literackie pisarki szły w dwu kierunkach — dramatycznym i nowelistycznym, podczas gdy powieść była gatunkiem, którego uprawianie kończyło się najczęściej niepowodzeniem. Tym bardziej dziwić się wypada, że nowelistyczna twórczość Zapolskiej jest właściwie zupełnie nieznana. Spo-

re i dość liczne tomiki jej nowel nie były wznawiane, co stało się powodem, że zostały prawie zupełnie zapomniane. Przyczyniała się do tego także „zmowa milczenia“ historyków literatury na temat dorobku nowelistycznego Zapolskiej. Poświęcając sporo uwagi dramatom pisarki, mniej uwagi powieściom, pomijano właściwie milczeniem dorobek nowelistyczny autorki *Menażerii ludzkiej*. Sprawa literackich koneksji nowel Zapolskiej, kwestia oryginalności ich problematyki i wreszcie techniki artystycznej — domaga się bliższego wyjaśnienia. Można z góry przewidzieć, że wnioski wskazałyby, iż Zapolska jako nowelistka zajmuje wcale niepoślednie miejsce wśród przedstawicieli tego gatunku literackiego.

Na czoło nowelistyki Zapolskiej wysuwa się tom *Menażerii ludzkiej*. Obserwacje i wnioski obyczajowe zawarte w tych nowelach posiadają odpowiedniki w całej niemal twórczości Zapolskiej, a Żabusie, Koteczki i Lewki zaludniają jej powieści, są sprawcami licznych tragedii i konfliktów w jej dramatach. Problematykę moralną i obyczajową zawartą w *Menażerii ludzkiej* można traktować jako syntezę utworów poświęconych przez Zapolską mieszczaństwu.

Najciekawszą kwestią, jaką nasuwa *Menażeria*, będzie rozwikłanie pytania, o ile koncepcja tego tomu i wszystkich nowel w nim zawartych jest naturalistyczna. Odpowiedź potwierdzającą zdaje się sugerować i sam tytuł zbioru, i wiele autorytatywnych ocen krytyków i historyków literatury. Wydaje się, że warto pokusić się o częściową choćby rewizję tej opinii. Ogólny, pesymistyczny ton nowel w omawianym tomiku nie ulega wątpliwości. W świecie zaludnionym przez Żabusie, Koteczków, Lewki i Szakale giną rzeczywiste i piękne wartości moralne reprezentowane przez Ofiarne Kozły, Oślice, Małpy i Papuzie. Trzeba jednak właśnie o tym pamiętać — świata *menażerii ludzkiej* nie zaludniają jedynie i wyłącznie ludzkie karykatury będące uosobieniem zła, nieprawości, egoizmu i prawa pięści. Istnieją tam także postaci reprezentujące wartości całkowicie przeciwne — moralne piękno, altruizm i poświęcenie. Dodajmy jeszcze — układ nowel, w którym przeplatają się ze sobą te, których bohaterami są ludzie źli, z tymi, których naczelnymi postaciami są niewinnie skrzywdzeni i poniżeni reprezentanci wszystkiego, co dobre i szlachetne, daje dużo do myślenia. Pesymizm Zapolskiej dotyczy tylko i wyłącznie oceny wyników walki, jaką toczą ze sobą Żabusie i Kozły Ofiarne. W walce tej przegrywają zawsze ofiarne kozły. Społeczeństwo ludzkie nie składa się jednakże z samych Lewków i z samych Koteczków. Przeciwnie, pojawiają się tu i ówdzie jasne, świetliste plamy,

kolory kontrastowe. I to jest druga przesłanka. Trzecią przesłanką będzie stwierdzenie faktu, że przedstawiciele „menażerii ludzkiej” rekrutują się przede wszystkim ze środowiska doskonale nam znanego z utworów Zapolskiej. W większości reprezentują oni albo sfery mieszczańskie, albo mieszczańską moralność. Klasyczną mieszczańką jest więc obłudna i cyniczna Żabusia, Koteczek przypomina męża młodej mężatki z jej *Pamiętników*, Seweryn z *Kukułki* choćby pana Halskiego z *Kobiety bez skazy* itd., itd. Zapolska nie miała nigdy złudzeń co do wartości moralnych przedstawicieli tego świata. Udowadniała zawsze, że wszyscy ci, którzy weń wnoszą jakiegokolwiek prawdziwe, zdrowe i godne szacunku wartości, popadają w konflikty, których wynik jest zawsze przesądzony na ich niekorzyść. Klęskę zupełną zaś i nieodwracalną ponoszą ci, którzy dostają się w świat mieszczańskiej dżungli z zewnątrz. Listę takich ofiar rozpoczęła wiejska dziewczyna, Kaśka Kariatyda. *Menażeria ludzka* uzupełnia ją postaciami nauczyciela Wenzla, Oślicy, Małpy i Papuzi.

Przedstawione tu uwagi zmierzają do zapowiedzianych korektur oceny *Menażerii* jako typowego jakoby przykładu literackiej realizacji sformułowań programowych pesymistycznego naturalizmu. Tomik nie wnosi niczego nowego do wiedzy naszej o stosunku Zapolskiej do określonych sfer społecznych. Jest w sumie najbardziej dosadną i ostrą, bo zwartą i doskonałą artystycznie, krytyką mieszczańskiej moralności, stosunków społecznych właściwych tej klasie i jej konwencji obyczajowych. To prawda — Zapolska sugerowała, że moralność, stosunki społeczne i konwencje obyczajowe w środowisku mieszczańskim są identyczne z tym wszystkim, co określamy jako prawo dżungli. W świecie mieszczańskich stosunków i mieszczańskiej moralności nie dostrzegała Zapolska nigdy wartości pozytywnych na tyle silnych, żeby zdołały wyemancypować się i zwyciężyć w walce z przeważającym złem.

Nie można jednak wniosków sugerowanych przez Zapolską na podstawie obserwacji jednego, i to dość ściśle określonego środowiska uogólniać. Zapolska nigdy nie straciła zaufania do człowieka. Ukazując walkę dobra ze złem, stojąc zawsze po stronie dobra, nie umiała wprawdzie najczęściej wskazać na możliwość zwycięstwa. Wreszcie, sądziła naiwnie, klęska pozytywnych wartości i szlachetnych ludzi służy tym ostrzejszej krytyce zła. Nie można jednak identyfikować poglądów Zapolskiej z poglądami np. Przybyszewskiego. Pesymistyczny naturalizm Przybyszewskiego negował wszelkie wartości i stwarzał koszmarną wizję świata, w którym istnieje tylko i wyłącznie zło — Zapolska konsekwentnie ograniczała teren, dla którego zło

było objawem najbardziej charakterystycznym, przeciwstawiając mu równocześnie wartości pozytywne. Różnica jest bardzo istotna i niezaprzeczalna. W jej świetle tytuł — *Menażeria ludzka* nie musi sugerować i nie sugeruje stosunku Zapolskiej do człowieka w ogóle i nie określa praw rządzących całym społeczeństwem. „Menażeria ludzka” zaludnia przede wszystkim mieszczańskie salony, garsoniery, kawiarnie. Moralna obłuda mieszczańskiego świata sięga niekiedy i do sfer, z których rekrutują się Małpy, pacząc i wykrzywiając poglądy Wicków i powodując straszliwe tragedie Olek. Prawa rządzące menażerią są twarde, jej organizacja jest znakomita i tu trzeba szukać powodów, dla których wszyscy próbujący się spod tych praw wyłamać ponoszą klęskę. Pisarka określiła jednakże, co jest złe, co dobre, i przeprowadziła między tymi wartościami wyraźną granicę.

Nowele zawarte w omawianym tomie należą na pewno do najlepszych artystycznie w dorobku Zapolskiej. Sceny obyczajowe *Żabusi*, *Koteczka*, *Kozła ofiarnego*, *Kukułki* czy *Gołąbków* dają się porównywać ze scenami obyczajowymi najlepszych dramatów Zapolskiej. Cechuje je niezwykła ekonomia słowa, rekwizytów i charakterystyki występujących w nich osób. Podobnie zwarte są dialogi, znakomicie charakteryzujące mentalność występujących w nowelach postaci. Zwraca też uwagę fakt, że nieomal w całym tomiku — z wyjątkiem *Małpy*, *Oślicy* i *Papuzi* — udało się Zapolskiej uniknąć tak charakterystycznych dla niej rozwiązań melodramatycznych. Niewiele tu też przerysowanych charakterów. Zwartość i oszczędność konstrukcji większości nowel idzie w parze z zaskakującym opanowaniem techniki pointy nowelistycznej. *Żabusia*, *Oślica* i *Szakale* mogą służyć za ilustrację bezbłędnego wykorzystania efektów, których źródłem jest pointa poprzedzona długo i celowo podtrzymywanym napięciem.

Spśród nowel zawartych w *Akwarelach*, w tomikach *One*, *Staśka* oraz *Fantazje i drobnostki* nie wszystkie posiadają jednakową wartość. Wiele z nich grzeszy przesadnym sentymentalizmem i melodramatycznym rozgadaniem, fałszywym nastrojem i nieprawdziwymi konfliktami. Prawdziwą i wielką wartość posiadają dopiero te nowele, których treścią stają się obserwacje obyczajowe i psychologiczne środowisk i typów ludzkich, których znajomości dowiodła Zapolska już niejednokrotnie. A więc postaci począwszy od paryskiej konsjerżki, poprzez środowisko aktorskie, na sferach szlacheckich skończywszy. Ciężar problematyki związany z tymi obserwacjami bywa bardzo różny. Celem pisarki jest zarówno podchwycenie zwykłej ciekawostki dla samej ciekawostki, dowcip i hu-

mor, jak i próba przeprowadzenia jakiejś poważniejszej tezy społecznej względnie moralnej.

Nowelistyczne humoreski Zapolskiej są prawdziwymi arcydziełami zwartej konstrukcji i zręcznie prowadzonej akcji. Opowiadanie pod tytułem *Zakuta głowa* uderza mistrzostwem satyrycznej charakterystyki głównych postaci — znudzonej a pełnej temperamentu trzydziestoletniej kuzynki i uwodzonego przez nią naiwnego chłopca — kuzyna. Z wyjątkowym znawstwem mentalności wyrostka prowadzi Zapolska jego ewolucję psychiczną do pełnego prawdy i humoru rozwiązania. W „zakutej głowie“ budzi się ambicja i kończy się miłość do podstarzałej kuzynki, która po próbach zdobycia młodego kochanka obraziła go swym lekceważącym odezwaniem. Naiwny donżuan nie podejrzewa przy tym, że zasłużył sobie na to brakiem domyślności i odwagi w zaspokojeniu życzeń pełnej temperamentu kobiety. Udana i dowcipna jest także nowelka *Jef uszko*. Zawód miłosny spotyka tu z kolei mężczyznę, długie lata łudzącego się, że wychowuje sobie na żonę o wiele młodszą od niego dziewczynę. Rozczarowanie, które przeżywa w chwili, gdy uczennica obwieszcza mu swoje zaręczyny, jest tym większe, że nieszczęsny nauczyciel nie może przeciw temu zaprotestować. Pointa nowelki jest ostra, logiczna i pełna prawdziwego dowcipu. Na podobnej zasadzie kompozycyjnej zbudowane są też inne nowelki o charakterze humorystycznym — *Po ciemku* i *Męska tza*. Pierwsza z nich zawiera znakomitą i oryginalną charakterystykę mentalności pensjonarki i po mistrzowsku oddaje atmosferę żeńskiej pensji.

Wielka sympatia i żywy stosunek uczuciowy Zapolskiej do dzieci, który przejawiał się w całej jej twórczości, a specjalnie dobitnie ujawnił się w *Przedpieklu*, znalazł bogaty wyraz w jej dorobku nowelistycznym. Zapolska stworzyła kilka świetnych i wzruszających sylwetek dziewczynek. Na czoło wysuwa się postać Helenki z noweli pod tym tytułem. Jest to arcydzieło subtelnej, lirycznej charakterystyki, pozbawionej melodramatycznych przegieć. Doskonała motywacja psychologiczna bogatego życia wewnętrznego Helenki tłumaczy przekonująco jej wielką uczuciową tragedię. Pozbawiona ciepła miłości ze strony matki i ojczyma, stwarza sobie swoje własne życie uczuciowe, przelewając olbrzymie zapasy serdeczności na siostrzyczkę, której ofiarowuje od dawna pożądany przez siebie cukierek. Śmierć dziecka, otrutego cukierkiem, staje się zupełną katastrofą dla Helenki, która z takim trudem zbudowała sobie własne uczuciowe życie. *Princessa*, jakkolwiek na pewno mniej udana od *Helenki*, zawiera także sporo ciekawych i trafnych obserwacji psychologicznych, dotyczących wyjątkowej i nieco-

dziennej mentalności małej Princessy-podrzutka, dziecka arystokracji, oddanego na wychowanie pijaczce dozorczyńni. Pisarkę interesuje tu przede wszystkim fakt, że w małej nie zatębiało się poczucie odrębności w stosunku do środowiska, w którym przebywa. O wiele bardziej udane jest studium psychologiczne w *Siostrzyczkach*. Subtelnie i przekonująco pokazuje Zapolska przełom dokonujący się w dziewczynie z chwilą rozbudzenia uczuć miłosnych. Ten proces dojrzewania starszej siostry staje się z kolei tragedią dla młodszej, która czuje, że odebrano jej towarzyszkę dzieciństwa i że zaczyna się nowy, samotny okres jej życia. Gdy uzupełnimy przypomniane tu nowele przynależącymi do nich tematycznie *Zakutą głową* i *Po ciemku* oraz słynnym *Przedpiekłem* — powstanie grupa ciekawych i oryginalnych utworów, poświęconych dziecku w różnych fazach jego rozwoju. Ze względu na oryginalną tematykę, psychologiczną prawdę i wartości artystyczne utwory te są zjawiskiem wyjątkowym i cennym nie tylko w dorobku Zapolskiej.

Na czoło nowel, których treść stanowią obserwacje obyczajowe, wysuwa się *Portierka*. Tworząc postać typowej francuskiej konsjerżki, podkreśla Zapolska silnie rozwiniętą, ale fałszywą godność osobistą tej kobiety, mszczącej się zresztą w niewybredny sposób za obrazę, której doznała od jednego z lokatorów. Interesująca jest także nowela *W gabinecie restauracyjnym*, a to z racji udanej próby rehabilitacji zwykłego i szarego człowieka — kelnera Józefa. Pisarka udowadnia, że ten niepozorny na pierwszy rzut oka kelner żyje bogatym życiem uczuciowym. Tragedia Józefa, zdradzonego i obrażonego przez Mańkę, jest jedną z najlepiej pomyślanych i umotywowanych tragedii psychologicznych w twórczości Zapolskiej. Ciekawy jest także, bezpretensjonalny a nastrojowy, obrazek *Wychodzę z czterdziestu*, w którym udało się Zapolskiej odtworzyć prawdziwą, liryczną atmosferę łagodnego smutku samotnej starości.

Abstrahując od nienowej zresztą w twórczości Zapolskiej tezy ideowej *Staśki*, jaką jest krytyka obyczajowości i moralności złotej młodzieży, czytelnik ma wątpliwości co do samego pomysłu, na jakim został oparty konflikt noweli. Rządzą w niej same przypadki. Jeden z nich miał się stać przyczyną, że Staśka nieomalże została kochanką swego chrestnego ojca, drugi temu przeszkodził. Sam pomysł jest makabryczny, a jego motywacja nie wydaje się dostateczna. W każdym razie ani słuszność tezy ideowej noweli, ani jej wątpliwa wartość artystyczna nie usprawiedliwiają sięgnięcia po tak brutalne koncepty. Brutalność, przykra i niesmaczna w *Staśce*,

jest całkowicie usprawiedliwiona artystycznie w doskonałej poincencie noweli *Taka była słodka*. Sielanka reumatyka panicznie obawiającego się tabesu zostaje przerwana nieoczekiwanym zgrzytem. Pointa, przygotowana i umotywowana psychologicznie, robi niezwykle silne wrażenie. „Słodka“ kobiетка zemściła się straszliwie, ze znanstwem najczulszych i najsłabszych miejsc w psychice mężczyzny, którego nie udało się jej zdobyć na męża. Równie udane pod względem psychologicznej prawdy konfliktów, jakie przeżywają ich bohaterowie, są nowelki *Dla niej* i *Rehabilitacja*. Pojawiają się w nich rzadko właściwie spotykane w twórczości Zapolskiej postaci aktorów i ludzi teatru, środowiska, które — zdawałoby się — było Zapolskiej najbliższe. Czytelnika wspomnianych nowel razić może jedynie zbyt ni sentymentalizm. Warto jeszcze wspomnieć o obrazku *Kocham cię*. Zapolska zawarła w tej noweli swoje najgłębsze przekonania o wartości i sensie życia. Przecistawiając jałowości życia klasztorne życie świeckie, podkreśla jego głęboki i pełen treści sens zawarty w pracy, w cierpieniach, klęskach i niepowodzeniach. Dojrzały pogląd Zapolskiej na sprawy społecznego obowiązku, łączącego się z życiem ludzkim, wyraża się w krytycznym stosunku do każdej próby ucieczki przed tym obowiązkiem. Życie klasztorne jest w tym świetle życiem połowicznym, któremu odebrano właściwy, ludzki sens, gorzki niejednokrotnie, ale istotny.

Dokonany tu — z konieczności szkicowy — przegląd problematyki i wartości artystycznej nowel Zapolskiej pozwala na wysunięcie pewnych uogólniających wniosków. Nowelistyka Zapolskiej jest z całą pewnością tą częścią jej dorobku literackiego, która pozostała i pozostanie zawsze żywą. I to nie tylko ze względu na wysokie zalety artystyczne większości nowel, świadczące o tym, że był to gatunek literacki, do którego uprawiania kwalifikował Zapolską specjalnie jej literacki talent. O wartości nowel pisarki decyduje w równym stopniu oryginalność i świeżość ich problematyki, interesujące spostrzeżenia psychologiczne i przepojone rzetelnym humanizmem i społeczną troską tendencje ideowe. Te właśnie względy — artystyczna i ideowa klarowność nowel Zapolskiej stawiają pisarkę w rzędzie wybitnych nowelistów polskich.

*

*

*

Fin-de-siècle'istka jest z całą pewnością jedną z najbardziej interesujących powieści Zapolskiej. Powstała w czasie pobytu pisarki w Paryżu jako próba krytycznego spojrzenia na skomplikowane procesy umysłowe, kulturalne i obyczajowe, które

przyniósł ze sobą schyłek XIX wieku. Do jej pisania przystępowała Zapolska z ambitną chęcią zdobycia jak największej ilości materiału dokumentującego wysuwane tezy. W roku 1894 informowała Wiślickiego:

Widzi pan, ja w tej *Fin-de-siècle'istce* zrobię cały wiek. Wychowana przez babkę, stendhałowską idiotkę z 1820 — przejdzie całą gehennę — a że będzie impulsywna wskutek chwiejnej natury i postawy romantycznej, a więc cały wiek odfotografuje się na niej przez babkę, ojca, męża i kochanków.

W związku z tym planem prosi Zapolska Wiślickiego o przysłanie krótkiego rysu ewolucji społecznej XIX wieku i literatury polskiej XIX wieku, materiałów potrzebnych do studiów w związku z pracą nad powieścią.

Fin-de-siècle'istka w realizacji swojej odbiega dość daleko od ambitnego planu nakreślonego w liście do Wiślickiego. Zabrakło przede wszystkim owego tła sięgającego do „stendhałowskiej babki“. Historia kolejnych przemian Heleny zaczyna się w gruncie rzeczy od jej małżeństwa. Losy Heleny mają obrazować w powieści kolejne, typowe stadia ewolucji moralnej i kulturalnej kobiety fin de siècle'u. Wybierając najbardziej typowe stadia tej ewolucji, dokonała Zapolska wyraźnych uproszczeń zarówno merytorycznych, jak artystycznych. Cztery przeobrażenia Heleny to niby cztery rozdziały jej życia. Podział ten jest jednakże sztuczny, nienaturalny, a próby jego psychologicznego uzasadnienia są nieudolne i nie potrafią usunąć grubych szwów złej roboty artystycznej łączącej cztery odrębne części w jedną powieściową całość.

Niezależnie od wadliwej roboty artystycznej dotyczącej przede wszystkim konstrukcji całości (zarzut ten można odnieść do wielu innych szczegółów powieści) wysoko ocenić trzeba wartość poznawczą utworu. Pisząc powieść, która jest krytyczną analizą wynaturzeń fin de siècle'u, dowiodła Zapolska dobrej orientacji w skomplikowanym splocie czynników, które złożyły się na analizowane zjawisko. Podkreślmy — Zapolska wnikała w fakty i objawy obserwowane na bieżąco, w chwili kiedy fin de siècle ze wszystkimi swoimi właściwościami przechodził dopiero proces krystalizacji, formowania się. Ocena obserwowanych zjawisk musiała być wobec tego dokonywana na gorąco, bez ułatwiającego dystansu. Pisząc swą powieść była Zapolska świadkiem, nie historykiem. Dlatego też osiągnięcie słusznej i prawidłowej linii głównej analizy uznać należy za dużą zdobycz pisarki.

Przeobrażenia Heleny, bohaterki powieści, dokonują się

w sferze psychologicznej. Ponieważ biografia Heleny jest ilustracją dla głównych tez analizy i oceny fin de siècle'u, zdawać by się mogło, że Żapolska sugeruje, iż wszystko to, co rozumiemy przez fin de siècle, wiąże się ze sferą zjawisk psychologicznych. Tak jednakowoż nie jest. Zaslugą pisarki jest fakt, że zdawała sobie sprawę — jakkolwiek w sposób dość naiwny niejednokrotnie — ze ścisłego związku przemian psychicznych, moralnych, kulturalnych i obyczajowych fin de siècle'u z ich podstawą społeczną. Na fakt ten wskazuje już sposób zawiązania fabuły powieściowej.

Punktem wyjścia perypetii Heleny, które zaprowadzą ją do najbardziej ekstrawaganckich wyskoków, jest klasyczne burżuazyjne małżeństwo. Związek, zawarty nie z miłości, lecz dla interesu, zaczyna się rozluźniać. Mąż Heleny zdradza ją na prawo i lewo, Helena czuje się więc moralnie zwolniona od małżeńskiej wierności. Staje się typowym okazem „kobiety bez skazy“. Flirtuje na zimno. Małżeństwo, podtrzymywane formalnie, jest dla niej znakomitym parawanem, chroniącym przed tak zwaną „opinią“. Helena, podobnie zresztą jak Rena z *Kobiety bez skazy*, czuje się w gruncie rzeczy moralnie czystą, gdyż fizycznie nie zdradza męża. Moralny indyferentyzm Heleny, którego źródło widzi Żapolska w wadliwej strukturze mieszczańskich małżeństw, demoralizującej współmałżonków, jest jak gdyby pierwszym etapem fin de siècle'owskiego życiorysu bohaterki. Żapolska przeciwstawia moralnej obłudzie Heleny postawę życiową pani Heglowej. Heglowa, która znalazła się w podobnej sytuacji, co Helena (również zdradzona przez męża), żyje jawnie z kochanym przez siebie człowiekiem, literatem Bornem.

W pierwszym przeobrażeniu Heleny zaobserwowała Żapolska trafnie objawy indyferentyzmu moralnego przedstawicieli fin de siècle'u, równie trafnie uzasadniła jego przyczyny, jednak tendencja ilustrowania przy pomocy biografii bohaterki skomplikowanych objawów przemian moralnych okresu i ich źródeł jest dosyć naiwna. Niesłuszna, błędna jest teza, która każe jej doszukiwać się w spadku moralnej wrażliwości Heleny przyczyn jej dalszych przemian. Mimo tej fałszywej przesłanki ogólnej kliniczna — jeżeli można użyć tego słowa — analiza i ocena każdej z tych przemian z osobna będzie nadal słuszna.

Wracając do sprawy pani Heglowej i Borna warto zaznaczyć, że staje się ona pretekstem do jedynej bodaj u Żapolskiej w ujęciu literackim wypowiedzi na temat roli i sposobu rozumienia przez autorkę literatury naturalistycznej. Trzeba tu przypomnieć, że z recenzji Żapolskiej *Pana Wojciecha Mańkowskiego* wynika, iż pisarka przynajmniej w początkowym

okresie nie rozróżniała naturalizmu od realizmu. Traktując naturalizm jako kierunek odznaczający się ambicjami przedstawienia rzetelnej prawdy o życiu otaczającym pisarza, stwierdzała równocześnie, że pisarstwo naturalistyczne ma do spełnienia określone posłannictwo społeczne i moralne. W tym też ujęciu realizowany jest spór między naturalizmem a fałszywą estetyzującą literaturą reprezentowaną przez krytyka Hohego.

Sposób przeprowadzenia tego sporu jest artystycznie nieudolny i naiwny. O wyższości naturalizmu, o jego wartości i ambicjach społecznych i moralnych mają świadczyć nie tylko teoretyczne spory między Bornem i Hohem. O wyższości naturalizmu ma także świadczyć przeciwstawienie sobie moralnych wartości dwu przedstawicieli różnych koncepcji estetycznych. W toku powieści okazuje się, że Hohe to „czarny charakter“, człowiek bez moralnych zasad, że on właśnie jest bezpośrednią przyczyną zepchnięcia Heleny na moralne bezdroża, podczas gdy Born wychodzi z konfrontacji z Hohem zwycięsko, jako człowiek o nieskalanym charakterze i uczciwy, konsekwentny realizator zasad społecznych i estetycznych swojego pisarstwa.

Przygodni krytycy spuścizny literackiej Zapolskiej próbowali doszukiwać się w tej powieści, a przede wszystkim w sporze między Bornem i Hohem elementów autobiograficznych. Hohe miał stanowić literacką transpozycję Gawalewicza, Born miał reprezentować Zapolską. Koncepcję tę notujemy tutaj tylko jako pewną nieudowodnioną ciekawostkę, nie przykładając do niej specjalnej wagi.

Sprawcą drugiego przeobrażenia Heleny jest wspomniany Hohe. Jako jego kochanka ulega Helena modzie estetyczno-intelektualnego snobowania się. Zapolska sugeruje, że całkowity upadek moralny Heleny ma swoją przyczynę w przyjętej przez nią pod wpływem krytyka swoistej koncepcji życia. Koncepcja życia reprezentowana przez Hohego wiąże się zresztą ściśle z jego koncepcją estetyczną. Styl życia Heleny i Hohego reprezentuje więc według Zapolskiej pośrednio wartości ideowe literatury, której twórcami są ludzie pokroju kochanka Heleny. W tym miejscu przypominają się słowa cytowanej już recenzji¹⁰:

...Człowiek o brudnym sumieniu także realizmu się lęka... Ach, nie, cofnijmy się (przed realizmem — dop. mój TW) ze wstrętem, udrapujmy się w dziurawą szatę „idealizmu“, to o wiele wygodniejsze... W romantycznych bredniach można wykapać swe własne występki idealizując je w dodatku...

Jest rzeczą oczywistą, że Hohe to taki właśnie idealista i pod względem moralnym, i jako krytyk-pisarz. Moralna deprecjacja Hohego staje się w ujęciu Zapolskiej deprecjacją szkoły estetycznej, którą on reprezentuje. Dodając kropkę nad „i“, stwierdza Zapolska wreszcie, że Hohe to zdecydowany przeciwnik chłopów i Żydów, a zwolennik arystokracji i szlachty. I znów: abstrahując od naiwności w próbie takiego zilustrowania skomplikowanego sporu ideowo-artystycznego dwu obozów artystycznych schyłku XIX wieku, trzeba powiedzieć, że choć zawiodły Zapolską możliwości artystyczne, to udało się jej jednak pokazać schematyczną wprawdzie, ale rzeczywistą linię podziału przebiegającego między ugrupowaniami artystycznymi okresu.

W przeobrażeniu trzecim Helena, zdenerwowana, zniechęcona obłudną, fałszywą i snobistyczną miłością do Hohego, który ją przy tym zdradził, staje się neurastenicką. Przeobrażenie czwarte jest logicznym następstwem i dalszym jakby ciągiem trzeciego. Helena ulega z kolei modzie na spirytyzm, popada w stany kataleptyczne, staje się medium — jej nerwy są całkowicie zrujnowane. Wreszcie powoli zaczyna trzeźwieć i tu następuje niesłychanie banalne i jakie rzadko u Zapolskiej optymistyczne właściwie rozwiązanie. Helena pojmuje, że właściwą rolą kobiety jest rola matki.

Naiwne rozwiązanie losów Heleny nie zmienia jednakże faktu, że w przeobrażeniu trzecim i czwartym udało się Zapolskiej oddać znakomicie klimat i atmosferę pewnych ugrupowań fin de siècle'u. Moda na nienormalność i wynaturzenia, to przecież znamieny objaw schyłku XIX wieku. Wystarczy przypomnieć chociażby Huysmansa czy Przybyszewskiego, dwa pierwsze z brzegu nazwiska. Spirytyzm i okultyzm stały się prawdziwą manią współczesnych (przed tą manią nie ostała się zresztą w późniejszym okresie sama Zapolska). Analizując owe ekstrema, objawy schyłkowych wynaturzeń i manii końca wieku, dowiodła Zapolska dużego krytycyzmu.

Wypada więc powtórzyć, że *Fin-de-siècle'istka* to ambitna i ciekawa powieść o dużych wartościach poznawczych. Zapolska dowiodła w niej wielkiej orientacji we współczesnej sytuacji moralnej, kulturalnej i obyczajowej. Analiza poszczególnych, interesujących pisarkę zjawisk została przeprowadzona niejednokrotnie w sposób naiwny i artystycznie nieudolny, niemniej przeto poprawny i zgodny z rzeczywistym stanem rzeczy. Dowodząc świetnych umiejętności obserwacyjnych, przekonuje jednak Zapolska czytelnika równocześnie o tym, że nie stać ją na napisanie wielkiej powieści. Niedostatki inte-

lektualne, nieumiejętność konstruowania większych, bardziej skomplikowanych całości idą tu w paradoksalny sposób w parze z tym, co można nazwać zdrowym rozsądkiem. Bo przecież nie co innego, tylko zdrowy rozsądek i świetny talent obserwatorski pozwolił zobaczyć Zapolskiej to wszystko, co znalazło się na kartach powieści, i dokonać ogólnie słusznej analizy wynaturzeń *fin de siècle'u*. Czytelnik zamyka książkę z pretensją do autorki. Zebrała materiał na dobrą powieść-satyre, demaskującą istotę *fin de siècle'u*. Cóż, kiedy banalna fabuła podporządkowana biografii Heleny okazała się nicią zbyt wątłą, aby związać w rozsądną całość materiał, po wielokroć przerastający swoim ciężarem gatunkowym postać nie-szczęśliwej bohaterki *Fin-de-siècle'istki*.

*

*

*

Najpoważniejszą obok *Fin-de-siècle'istki* powieścią Zapolskiej jest *Janka*. Powstała pod wyraźnym wpływem idei socjalistycznych, ma swą kontynuację w następnej próbie wielkiej powieści społecznej, dotyczącej studenckich ugrupowań socjalistycznych w Paryżu, w powieści *Zaszumi las*. Szukając śladów zainteresowania Zapolskiej ideami socjalistycznymi w jej korespondencji i w *Listach paryskich*, ogłaszanych w „Przeglądzie Tygodniowym“, doznamy rozczarowania. Jedyne w *Listach paryskich* znajdziemy tu i ówdzie ślady wpływu poglądów socjalistycznych, nikt jednak i mało mówiące. Dopiero w roku 1893, a więc już po ukończeniu *Janki*, ogłasza Zapolska dość znamienny *List*. Znamienny o tyle, że przepojony frazeologią socjalistyczną w postaci ostrych ataków na kapitalizm, ale nie zdradzający jednak głębszej orientacji w poruszanym problemie. *List* dotyczy sprawy kanału Panamskiego i spadku jego akcji.

Rozrzucone tu i ówdzie wspomnienia o Zapolskiej świadczą także o tym, że pisarka w czasie swojego pobytu w Paryżu obracała się w kołach studentów polskich, obserwując nie tylko ich życie prywatne, ale i organizacyjne, przy czym interesowała się przede wszystkim studenckimi ugrupowaniami socjalistycznymi. Wszystko to wskazuje więc na fakt, że pisarka zetknęła się w Paryżu z socjalizmem, ale w sposób, jak tego dowiodła w *Jance* (i w powieści *Zaszumi las*) niesłychanie powierzchowny i naiwny. Trzeba tu dodać, że wpływ idei socjalistycznych trafił u Zapolskiej na grunt bardzo podatny. Konstruując bowiem program własnej twórczości literackiej, wypowiadając się w cytowanych recenzjach i listach na te-

mat sposobu pojmowania naturalizmu i realizmu, stając zawsze po stronie ubogich i prześladowanych w swoich wystąpieniach publicystycznych, była Zapolska konsekwentną obrończynią społecznego posłannictwa literatury. Zdawać by się więc mogło, że wpływ idei socjalistycznych zadecyduje o pogłębieniu jej stosunku do problematyki społecznej i wytyczy jej twórczości nowy, radykalny kierunek rozwoju. Tak się jednakże nie stało.

„Socjalistyczne“ (cydzyśłów ten postaramy się wyjaśnić w dalszym ciągu) powieści Zapolskiej były w jej twórczości epizodem. Pisarka nigdy nie pogłębiła swej znajomości socjalistycznej doktryny, nie starała się też kontynuować prób jej beletrystycznego ujęcia, a pojawiające się tu i ówdzie wzmianki o socjalizmie i socjalistach (*Pan policmajster Tagiejew*, *Córka Tuśki*, *W Dąbrowie Górniczej*) świadczą tylko i to wyłącznie o sympatii do tej teorii. Obserwując stosunek Zapolskiej do socjalizmu raz jeszcze wypadnie podnieść słuszność twierdzenia Brzozowskiego, że podobnie jak w całym szeregu wypadków, był to u pisarki tylko nieobowiązujący flirt z jeszcze jednym systemem poglądów. W związku z rzeczywistymi społecznymi ambicjami był on pisarce na rękę, i to go tylko odróżnia od flirtu z symbolizmem w *A gdy w głąb duszy wnikiemy*, który był zupełnie przypadkowy, czy pesymistycznym naturalizmem w *Rajskim ptaku*, także odbiegającym od ogólnego tonu pisarstwa Zapolskiej.

Koncepcja ideowa *Janki* idzie w dwu zasadniczych kierunkach. Jednym z nich jest ukazanie w krytycznym świetle świata szlacheckiego i wszystkich jego przesądów, drugim — przeciwstawienie mu nowego, pełnowartościowego modelu człowieka pracy, ze środowiska rzemieślniczego. Konfrontacja wspomnianych dwu postaw życiowych odbywa się poprzez wprowadzenie do akcji powieściowej studenta socjalisty, Kuniewicza, syna rzemieślnika, w którym zakochuje się Janka Podolska, córka szlagona. Janka, początkowo nieświadomie, a tylko ze względu na ślepą miłość do Kuniewicza, przechodzi zasadniczą ewolucję wewnętrzną, moralną i umysłową, zrywa z domem i ze swoją klasą, aby po ciężkich przeżyciach i doświadczeniach osobistych zrozumieć wyższość pracy nad „biernym konsumowaniem wartości dodatkowej“.

W założeniu Zapolskiej Kuniewicz miał się stać postacią typowego działacza-socjalisty. Jednakże, jak dowodzi tego powieść, pisarka miała niesłychanie nikłe wyobrażenie o socjalizmie i jednocześnie o tym, jak wygląda działacz socjalistyczny. Pojmując socjalizm po doktrynersku, a więc chwy-

tając pewne frazesy i szermując nimi w powieści w sposób naiwny i szokujący, stworzyła Zapolska postać działacza-doktrynera. Kuniewicza absorbuje jego działalność tak dalece (działalność ta jest nawiasem mówiąc zupełnie nieokreślona), że życie osobiste jest dla niego niedopuszczalnym luksusem, który świadomie eliminuje.

Zapolska sugeruje np., że zainteresowanie Kuniewicza niedolą ludzką wynika wyłącznie z poczucia socjalistycznego obowiązku i nie ma nic wspólnego z odruchem serca. Fakt ten ilustruje przede wszystkim stosunek Kuniewicza do Marysi, służącej Podolskich, skrzywdzonej przez „panicza” Justyna, brata Janki, i do samego Justyna, który po ucieczce z domu przebywa u Kuniewicza (nie ukrywając nawiasem mówiąc pogardy dla tego parweniusza), a wreszcie do zakochanej w nim do nieprzytomności Janki. Jest to tym bardziej paradoksalne, że Kuniewicz równocześnie uczy Jankę współczucia dla ludzkiej krzywdy, wyzbywania się klasowych przesądów i poczucia wspólnoty z poniżonymi i pokrzywdzonymi. Gdy Janka wpada w rozpacz na wiadomość o chorobie brata, zwraca się do niej na przykład takimi słowy:

...Ten nieszczęśliwy zamrzeć tam może!

Jakkolwiek jest on mało interesujący sam przez się, ale jako istota ludzka wymaga ochrony od zagłady. Niech pani o tym pomyśli!...

Z oczu Janki spływały dwa strumienie łez.

— Czego się pani denerwuje?... — krzyknął nagle Kuniewicz. — To nie czyn... płakać!... Czy pani nigdy nie pozbędzie się tej zbytecznej tkliwości? To fatalne, to panią zje, zabije...

Po czym następuje komentarz Zapolskiej do tej sceny:

...Przeszył ją zimnymi oczyma, w których nie było ani śladu uczucia, ani promyka tlejącego serca. Wszystko dookoła niego było tak zimne i chłodne, jak on sam, ascetyczny i doskonale czysty w swym ciełe, zdrczonym, złamanym i pod władzę ducha oddanym. Widocznym było, że czuł i kochał swych bliskich, lecz ze spokojem rezonera...

Analizując elementy składające się na charakter Kuniewicza, czytelnik zastanawia się niejednokrotnie, czy postać ta nie jest przypadkiem krzywym zwierciadłem działacza-socjalisty, tyle w nim cech odstręczających i niemiłych. Mól książkowy, bez reszty oddany nieokreślonej „sprawie”, człowiek, który wytepił w sobie wszystkie impulsy i zastąpił je zimnym wyrachowaniem i poczuciem obowiązku, nie jest postacią sym-

patyczną nawet wtedy, gdy to wyrachowanie i poczucie obowiązku służyć mają najbardziej szlachetnym celom. Postać Kuniewicza nie ma jednakże być karykaturą socjalistycznego działacza. Zapolska konstruuje ją z całą dobrą wiarą, zdając sobie zresztą sprawę z tego, że jest to człowiek tragiczny. Tragedia Kuniewicza polega mianowicie, jak to sugeruje Zapolska na przykładzie jego stosunku do Janki, na niemożności pogodzenia roli prawdziwego działacza socjalistycznego, oddanego bez reszty pracy i idei, z życiem osobistym i miłością. W ujęciu Zapolskiej, jak i w przeświadczeniu bohatera powieści, rzadkie chwile, w których przeżywa on ludzkie, normalne uczucia, gdy dopuszcza do uzewnętrznienia tłumioną miłość do Janki, są chwilami słabości.

Tragiczny konflikt Kuniewicza-społecznika i doktrynera, człowieka obowiązku, ascety z ciałem „zdręczonym, złamanym i pod władzę ducha oddanym“, z Kuniewiczem kochającym Jankę jest niewątpliwie naiwną prerealizacją konfliktu Judyma i Joasi. Sugerowana przez Ewę Korzeniewską w studium *Z badań nad ideologią G. Zapolskiej* (w tomie *O Marii Dąbrowskiej i inne szkice*, Warszawa, 1956) wyższość w sposobie rozwiązania tego konfliktu przez Zapolską jest tylko pozorna. Ewa Korzeniewska, opierając się na scenie pojednania między Kuniewiczem i Janką, stwierdza, że Zapolska uniknęła fałszywej koncepcji działacza odartego z ludzkich cech i ludzkich uczuć, działacza-doktrynera, czego nie udało się uniknąć Żeromskiemu. Koncepcją Korzeniewskiej nie da się utrzymać przy uważnym odczytaniu tekstu. Stosunek Kuniewicza do Janki w czasie jej pobytu w Paryżu jest — zapewne wbrew intencjom autorki — wręcz nieludzki. Pozostawiając dziewczynę zupełnie nie przygotowaną do samodzielnego życia w obcym środowisku, w zupełnie nie znanym dla niej mieście, daje jej wprawdzie Kuniewicz — takie jest zresztą założenie autorki — możliwość przebycia twardej szkoły życia, która radykalnie zmieni poglądy Janki, z drugiej jednakże strony skazuje ją na cały szereg ciężkich i niepotrzebnych doświadczeń. Równocześnie zaś w chwilach słabości związanych zwykle z przemęczeniem dochodzi między Kuniewiczem a Janką do lirycznych scen, budzących w rozkochanej dziewczynie złudną nadzieję na unormowanie wspólnego życia uczuciowego. Jednak powrót Kuniewicza do psychicznej i fizycznej równowagi sprowadza ich stosunek do dawnego stanu.

W scenie ostatecznego pojednania, którą Korzeniewska uważa za główny argument swojej interpretacji, dochodzi między Janką a Kuniewiczem do zwierzeń i usprawiedliwień. Kuniewicz czuje się winny za opuszczenie Janki, za to, że się w Pa-

ryżu nią nie opiekował. Tłumaczy to swoją misją, posłannictwem społecznym. Skłonny jest pogodzić się z myślą o wspólnym pożyciu z Janką, która się zmieniała, pojęła jego ideę, przeszła przez nędzę i cierpienia. Taka Janka może się stać jego współtowarzyszką.

Pojednanie to jednak następuje w specyficznej sytuacji. Kuniewicz jest ciężko chory i zupełnie opuszczony. Scena ta ma więc podobny podkład psychiczny do wszystkich poprzednich sielankowych spotkań między Janką i Kuniewiczem. I jak w poprzednich wypadkach można przypuszczać, że powrót do zdrowia i sił zniweczyłby to pojednanie.

Głównym jednak argumentem przeciw interpretacji Korzeniowskiej jest analiza treści pojednania — jest ono całkowicie pozorne.

Niezależnie od sprzyjającej sytuacji psychologicznej — piękna i kochająca kobieta przychodzi do schorowanego i zbolełego nędzarza — Kuniewicz, nawet przyjmując ofiarowaną mu miłość, podkreśla, że kocha Jankę

...nie jak kobietę, ale jak drugiego człowieka, kocham cię w idei... Nie jesteś mi niebezpieczną. Owszem, jesteś wcieleniem tego, co było mym ukochaniem najwyższym. Jesteś... nędzą.

Straszny jest ten Kuniewicz. Do końca doktryner, do końca samolub, w dodatku przypisujący sobie tę zasługę, że z jego powodu przeszła Janka przez całe piekło upokorzeń i nędzy. Tak więc ta prarealizacja konfliktu Judyma i Joasi jest w ujęciu Zapolskiej o wiele bardziej pesymistyczna niż w powieści Żeromskiego.

Dodajmy jeszcze i to, że omawiane tu rozwiązanie konfliktu Janka — Kuniewicz może być odczytane — zapewne zresztą wbrew intencjom Zapolskiej — jako krytyka socjalizmu, którego apostołami są ludzie pokroju Kuniewicza. Że interpretacja taka byłaby sprzeczna z intencjami autorki, świadczy o tym dalszy ciąg powieści. Janka, przyjąwszy (tak jak i autorka) za dobrą monetę to, co jej na temat ich wzajemnego stosunku powiedział Kuniewicz, przekonana o słuszności idei, którą jej ukochany wyznawał, postanawia kontynuować rozpoczęte przez niego dzieło. Nawiasem trzeba stwierdzić, że przez cały czas nie bardzo wiemy, co robił Kuniewicz i co będzie kontynuowała Janka. Niepokoi w każdym razie fakt, że nie sprecyzowane w powieści idee Kuniewicza nabierają w ujęciu Janki mocno mistycznego charakteru. Oto Janka po tragicznych przeżyciach paryskich zostaje wreszcie sprowadzona do domu, gdzie w odosobnieniu myśli nad najrozmaitszymi za-

gadnieniami. Dochodzi między innymi do wniosku, że „...pierwszym czynnikiem zewnętrznego i wewnętrznego świata powinna być harmonia...”, że człowiek powinien dążyć do zachowania równowagi pomiędzy duszą i ciałem (to trochę jakby przeciw Kuniewiczowi), że nie trzeba robić szkody i krzywdy innym. Wreszcie, świadoma dzięki Kuniewiczowi tego, że „...życie człowieka nie jest prostym wypadkiem, lecz jedną cegłą więcej w budowli ogólnoludzkiego dobra...” wyciąga błagalnie ręce w kierunku krzyża, symbolu najwyższej abnegacji, szepcząc „*adveniat regnum tuum*”.

Tak więc w ujęciu kontynuatorki idei Kuniewicza niewiele pozostało z jego i tak mętnego socjalizmu. Idea powieści, która miała w założeniu przeprowadzić z jednej strony krytykę nieproduktywności sfer szlacheckich, z drugiej strony rehabilitować pracę, człowieka pracy i ideę socjalistyczną, wykrzywiła się, wypaczyła w kierunku jakiejś mętnej mistyki. Pierwsza socjalistyczna powieść Zapolskiej zeszła w rozwiązaniu na zupełne ideowe bezdroża, a jej konkretna w początkowych partiach problematyka społeczna i moralna ustąpiła miejsca bardzo podejrzanej frazeologii. Niełatwo doszukać się przyczyn tej dziwacznej pomyłki, jaką stało się rozwiązanie *Janki*. Nasuwa się jedna tylko interpretacja, nienajszczęśliwsza zresztą dla autorki: Zapolska dowiodła w *Jance* w sposób oczywisty, że o sensie i istocie socjalizmu miała niesłuchanie nikłe wyobrażenie. Podchwyciwszy zaledwie jeden i drugi socjalistyczny frazes, nie usiłowała wnikać w istotę myśli socjalistycznej. Frazesy te mogły się stać jednakże przydatne dla podbudowania przy ich pomocy społecznych tez powieści, które mieściły się bez reszty zarówno we wcześniejszej, jak i późniejszej ideologii pisarki. Zapolska wyrażała się zawsze w sposób bardzo krytyczny o społecznej nieprzydatności szlachty, miała wyraźny kult dla pracy i dla człowieka pracy, dawała wyraz swemu współczuciu dla poniżonych i pokrzywdzonych przez niesprawiedliwy układ społecznych stosunków.

W związku z tym można sobie doskonale wyobrazić identyczną fabułę powieści bez tych nieudanych prób powiązania działalności Kuniewicza z socjalizmem, jakie usiłowała Zapolska przeprowadzić w *Jance*. Socjalizm w *Jance* jest, jak się wydaje, przede wszystkim wynikiem mody, powierzchownym zastosowaniem frazeologii doktryny w gruncie rzeczy niezrozumiałej dla pisarki, jakkolwiek w tym wymiarze, w jakim sobie tę frazeologię przyswoiła, bliskiej jej i przydatnej. Dlatego też trudno przykładać większą wagę do tej pierwszej „socjalistycznej” powieści Zapolskiej. Nie można wyciągać

z niej wniosków dalej idących, aniżeli na to pozwala rzecz-wista jej zawartość: słuszną krytykę szlachty, rehabilitacja pracy i rehabilitacja ludzi skrzywdzonych i poniżonych przez niesprawiedliwy układ stosunków społecznych. Socjalistyczny pokost fabuły powieściowej niewiele znaczy.

Wartość artystyczna *Janki* jest bardzo nierówna. Razi melodramatyczna i groteskowa postać Podolskiego, przesadne i nienaturalne nagromadzenie w nim wszystkich karykaturowanych przez Zapolską cech feudalnego snoba, egoisty i pasożyta. Nie budzi zaufania melodramat rodzinny — konflikt Podolskiego z synem, który jest zresztą wiernym odbiciem swego ojca. Brakuje psychologicznego uzasadnienia w całym szeregu wydarzeń i konfliktów związanych z perypetiami *Jan-ki* i *Kuniewicza*. Prawdopodobieństwo sytuacji odsuwa *Zapolska* często na plan dalszy dla uratowania tezy ideowej zawartej w mało ludzkiej, sztywnej i doktrynerskiej koncepcji socjalisty-*Kuniewicza*. Mimo tych wszystkich rażących braków należy jednak *Janka* do lepszych powieści *Zapolskiej*. Udało się w niej pokazać pisarce cały szereg niezwykle interesujących, dobrych artystycznie i prawdziwych psychologicznie sylwetek ludzkich, zaobserwowanych na paryskim bruku, takich, jak postać paryskiej konsjerżki, świetny typ właścicielki „umeblowanego pokoju“, wynajętego przez *Janke*, postaci paryskich szwaczek i przedstawicieli świata handlowego. Dowodzi tu *Zapolska* raz jeszcze, że właściwą jej domeną jest charakterystyka satyryczna. Postaci pozytywne będą zawsze daleko mniej udane aniżeli te, w których *Zapolska* wykrywa cechy ujemne czy śmieszne. *Janka* pokazuje także sposób wyzyskiwania przez *Zapolską* materiałów zdobytych podczas pracy reporterskiej. W roku 1891 ogłosiła *Zapolska* reportaż ze zwiedzania przytułku dla bezdomnych na Polu Marsowym w Paryżu¹². Ten sam opis znajdziemy w *Jance* podany w znakomitej, wstrząsającej beletrystycznej transpozycji. Inny reportaż *Zapolskiej*, drukowany w roku 1892, dotyczył opisu makabrycznego balu dla umysłowo chorych, urządzonego w szpitalu Salpêtière¹³. I ta wizyta reporterska znajdzie swoje odbicie na kartach powieści w związku z pobytem *Janki* w tymże szpitalu po śmierci *Kuniewicza*.

Jeszcze większe trudności interpretacyjne aniżeli *Janka* nastręcza druga socjalistyczna powieść *Zapolskiej* *Zaszumi las*. Nikła fabuła tej powieści, której akcja rozgrywa się w środowisku polskich studentów socjalistów i emigrantów w Paryżu, jest czymś drugorzędnym w stosunku do jej problematyki ideowej¹⁴. I tu zresztą, podobnie jak w *Jance*, niezwykle mało konkretna jest działalność socjalistyczna. Występują dwa

socjalistyczne ugrupowania, które charakteryzuje Zapolska, a z których jedno reprezentuje kierunek narodowy, drugie zaś internacjonalistyczny.

Wiemy o tym, że przywódca narodowców, Grzegorzewski, prowadzi akcję uświadamiającą wśród ludu, wydając i kolportując jakieś broszurki. Niewiele jednakże wiemy, na czym ta uświadamiająca akcja polega i jak wygląda program lidera partii narodowej. Wystąpienie Grzegorzewskiego w czasie zebrania w salach Towarzystwa Geograficznego, traktowane przez Zapolską jako wystąpienie programowe, jest w gruncie rzeczy zbiorem frazesów i ogólników, z których niewiele wynika. Grzegorzewski mówi o społecznej krzywdzie, o potrzebie przebudowania ustroju w taki sposób, aby kraj mógł wszystkich wyżywić, mówi o bohaterstwie działaczy uświadamiających lud, o patriotach więzionych w Cytadeli, o słońcu równości, które musi wreszcie nad Polską zaświecić. Dowiadujemy się wreszcie, że Grzegorzewski i jego poplecznicy odróżniają rząd rosyjski, którego nienawidzą, od rosyjskiego ludu i że pierwszą książką, którą z polecenia Mazi, członka partii Grzegorzewskiego, czyta adept tej partii, Leon, jest książka Hercena. Rozróżnienie ludu od rządu rosyjskiego nie oznacza jednak solidaryzowania się z tym ludem. „Umieć rozróżniać tylko... kochać ich nigdy!...” — uczy Leona Mazia.

Nie wiemy natomiast dosłownie nic o programie i działalności internacjonalistów pod wodzą Strońskiego, poza tym, że umiejętnie kaptują sobie członków, są rzeczowi, inteligentni, doskonale zorganizowani, mają pieniądze i wydają własne pismo. Skoro w wypadku partii Grzegorzewskiego Zapolska usiłuje przynajmniej określić, co oznacza narodowy charakter socjalizmu wyznawany przez Grzegorzewskiego, a więc, że idzie tu w równej mierze o walkę ze społeczną niesprawiedliwością i o walkę niepodległościową, to znaczenia internacjonalizmu wyznawanego przez partię Strońskiego należy domyślać się chyba przez negację. Straszny on w książce, ale nikt nie wie, na czym polega. Nie wie tego chyba dokładnie sama Zapolska. Dlatego też w związku z niesłychanie szczupłą ilością szczegółów bliżej określających program partii Grzegorzewskiego i całkowitym niedookreśleniem programu partii Strońskiego konflikt ideowy dwu partii jest w książce całkowicie pozorny. Pisarka, zdając sobie jak gdyby sprawę z własnej nieudolności, przenosi punkt ciężkości problematyki książki z zagadnień merytorycznych, ideologicznych, na sprawy psychologiczne, moralne i obyczajowe. I znów idea powieści wykrzywia się w sposób naiwny. Zasadniczym sprawdzianem wartości wyznawanych zasad staje się nie ich me-

rytoryczna słuszność, ale moralna wartość człowieka, który je realizuje.

Konstruując postać socjalistycznego przywódcy narodowej partii, Grzegorzewskiego, posługuje się Zapolska modelem známym nam już z *Janki*. Grzegorzewski jest, podobnie jak Kuniewicz, „ascetą” i gruźlikiem, odsuwającym sprawy ciała i jego potrzeb na plan dalszy. Jest to tytan pracy — dodajmy nawiasem — niesłuchanie mało konkretnej w odczuciu czytelnika, pracy, której rezultaty są niewidoczne, niejasne, tajemnicze. Grzegorzewski, podobnie jak Kuniewicz, miewa odruchy zwykłych, ludzkich potrzeb i porywów. Daje się więc zwieść Wilhelmince, socjalistce-snobce, kokietce — ba, zaręcza się z nią nawet. Idealny model działacza-socjalisty, nieżyciowego ideowca, szlachetnego maniaka ostaje się poprzez całą powieść nienaruszony i nieskażony. Grzegorzewskiego zabija wyczerpująca praca i głódówka, jeszcze na łożu śmierci robi korekty ze swego wydawnictwa.

Ten naiwny bohater pozytywny socjalizmu nie posiada odstręczających cech i właściwości Kuniewicza. Nie jest przede wszystkim zimnym egoistą. Przeciwnie, jego stosunek do współwyznawców idei jest pełen serdeczności.

Inaczej ma się rzecz z następcą Grzegorzewskiego, Leonem Orlickim. I w tym wypadku jednak trudno przesądzić, czy postać Orlickiego jest świadomą czy nieświadomą karykaturą działacza socjalistycznego. Charakteryzując Orlickiego jako młodzieńczego, naiwnego entuzjastę pracy wśród ludu, prowadzi go Zapolska poprzez cały szereg perypetii — ucieczkę z kraju w obawie przed represjami władz carskich, przeżycia i doświadczenia paryskie aż do świadomego zetknięcia się z socjalizmem w interpretacji Grzegorzewskiego i zaakceptowania przez Leona programu partii narodowej. Podkreślając stale naiwny entuzjazm Leona, z którym podejmuje on wszystkie swoje decyzje i przedsięwzięcia, deprecjonuje Zapolska w pewien sposób ich wartość i powagę. Sytuacja komplikuje się tym bardziej, że Zapolska wprowadza do akcji powieściowej postać będącą całkowitym i wszechstronnym przeciwstawieniem Orlickiego. Juliś Kręcki znalazł się na paryskim bruku z przyczyn podobnych, co Orlicki. Ciężkie przeżycia i warunki „wyleczyły” go jednak w radykalny sposób z ideałów młodości i obecnie jest Kręcki najzwyklejszym, przyznającym się do tego otwarciem, zjadaczem chleba z bardzo prozaicznymi celami życiowymi. Niezależnie od tego nie można nazwać Kręckiego człowiekiem pozbawionym całkowicie odczucia i zrozumienia dla idei reprezentowanych przez Grzegorzewskiego, narzeczona zaś jego, początkująca pisarka, w twórczości swo-

jej daje wyraz ideałom bliskim socjalizmowi. Kręcki, trzeźwy i praktyczny, krytycznie ocenia nieporadność życiową socjalistycznych działaczy typu Grzegorzewskiego i Orlickiego. Ma jednak szacunek dla ich bezinteresowności i szlachetności oraz dla piękna idei przez nich reprezentowanej, choć zdaje się nie wierzyć w możliwość jej realizacji.

Udział Kręckiego w akcji powieściowej, jego skuteczna ingerencja w perypetiach partii socjalistycznej, konkretna pomoc, którą socjalistom świadczy — staje się w ujęciu Zapolskiej czymś w rodzaju kubła zimnej wody, którym oblewa co krok niepraktycznych zapaleńców. Uderzające jest także to, że skoro plany życiowe Kręckiego są zawsze konkretne, a cel jego przedsięwzięć zawsze wyraźny i określony, to na tym tle tym jaskrawiej uwidacznia się mglistość poczynañ i celów partii Grzegorzewskiego i Orlickiego. Powiedzmy tu także od razu, że Kręcki nie jest postacią sympatyczną. Jego życiowy praktycyzm i interesowność (którą godzi równocześnie z dobrym sercem i wydatną, nieegoistyczną pomocą dla potrzebujących) odbija niekorzystnie od ascetycznego samozaparcia Grzegorzewskiego i Orlickiego. Z drugiej jednak strony praktycyzm ten uwieńczony życiowym powodzeniem, trzeźwość, przezorność i jasno określone cele życiowe Kręckiego odbijają pozytywnie od młodzieńczej zapalczywości, braku życiowego doświadczenia i zwykłego snobizmu Orlickiego. Dodajmy tu bowiem, że Zapolska obdarzyła kontynuatora idei Grzegorzewskiego dużą dozą naiwnego snobizmu, deprecjonującego Orlickiego w sposób bardzo dosadny i prowadzącego do zgoła opłakanych skutków. Orlicki wplątuje się mianowicie w brzydką afere, biorąc w dobrej wierze pieniądze na partyjne wydawnictwo od rosyjskiego szpiega, podającego się za francuskiego pułkownika i uczestnika polskiego powstania z 1864 roku, pana Montelamberta.

Wykrycie tej afery prowadzi do kompletnego fiaska całej partii, klęski życiowej i moralnej Orlickiego i — z racji szpiegowskiej działalności Montelamberta — do licznych aresztowań, których niewinną ofiarą staje się między innymi narzeczona Kręckiego. I w tym więc ostatecznym rozwiązaniu konfliktów powieściowych wychodzi Kręcki obronną ręką — czysty moralnie i tragiczny, przy czym tragedii jego jest bezpośrednio winien Orlicki. Rozwiązanie konfliktów powieściowych komplikuje sprawę ostatecznego sensu ideowego utworu, tym bardziej że na tle kompletnego fiaska moralnego i organizacyjnego partii Grzegorzewskiego ostaje się zwycięską obok Kręckiego także Stroński i jego internacjoniści. Rzecz oczywista, zwycięstwo to jest dość względne, polega bowiem je-

dynie na tym, że Stroński, trzeźwy i konsekwentny w swoich przekonaniach, jest człowiekiem budzącym zaufanie jako przywódca swej partii.

Trudno zamknąć rozważania na temat stosunku Zapolskiej do obu występujących w powieści ugrupowań socjalistycznych i do programu życiowego Kręckiego, który stanowi trzecią, niewątpliwie równoważną tezę ideową powieści, jakimś ostatecznym wnioskiem. Jest bowiem rzeczą oczywistą, że mimo pozornego zwycięstwa programu życiowego Kręckiego i internacjonalistów trudno uznać, że Zapolska sympatyzuje z internacjonalistami, czy też z Krękim. Przeciwnie, zarówno Kręcki, jak i internacjonalisci, a przede wszystkim ich przywódca, nie cieszą się sympatią autorki. Zapolska przedkłada mimo ostrej krytyki szlachetny, choć niepraktyczny idealizm Grzegorzewskiego i naiwną, snobistyczną wprawdzie i nieodpowiedzialną, ale bezinteresowną, młodzieńczą zapalczywość Orlickiego nad zimne wyrachowanie i praktycyzm Kręckiego i Strońskiego. Z drugiej strony cienie i minusy, którymi obdarzyła Orlickiego i jego działalność, sprowadzające się do moralnej kompromitacji i uwięzienia niewinnych ludzi, przechylają szalę na jego niekorzyść nawet przy aprobacie dla szlachetnych pobudek czynów przywódcy partii.

Wypadnie więc stwierdzić, że Zapolska nie zajęła w omawianej powieści ostatecznego stanowiska wobec trzech tez ideowych tam wysuniętych. Żadna z nich nie uzyskuje całkowitej aprobaty, choć każda z innych przyczyn. Program życiowy Kręckiego, jako zbyt prozaiczny, programy socjalistyczne zaś, jako realizowane przez ludzi niepoważnych i z różnych względów nieodpowiedzialnych. W ujęciu Zapolskiej działalność Grzegorzewskiego, piękna wprawdzie i godna szacunku, jest działalnością szlachetnego maniaka. Kontynuacja programu Grzegorzewskiego przez Orlickiego to już właściwie jedynie nieodpowiedzialna zabawa w socjalizm. Zjawienie się Strońskiego w Paryżu i jego akcja są przede wszystkim wynikiem rozgrywek partyjnych. Książka o socjalistycznych ugrupowaniach Polaków w Paryżu jest właściwie ich ostrą krytyką.

Przy całej swojej naiwności, wyraźnej tendencji do karykaturalnych wykrzywień i złośliwości, z jaką charakteryzuje piśmaka niektóre postaci (np. Wilhelminka i anonimowy „wielki” Polak, Kaczkowski), udało się jej pokazać cały szereg świetnie zaobserwowanych postaci i pełnych realizmu sytuacji. Zaskakuje Zapolska dużą uczciwością w swoim stosunku do Francuzów. Przy całej antypatii, jaką ma dla nich, antypatii dla francuskiego rządu, policyjnego systemu, który — jak twierdzi — niewiele różni się od systemu carskiego, umie

na przykład dostrzec i pokazać solidarność francuskiego robotnika socjalisty z ideami i działalnością socjalistów polskich. Udany jest typ pana Kwiatkowskiego, pryncypała Orlickiego i Kręckiego, który przeniósł wszystkie nawyki polskiego kupca na bruk paryski; dobre są postaci arystokratycznych panków, opisane przy okazji zabawy urządzonej przez Orlickiego; świetnie też została podchwycona atmosfera typowego warcholstwa polskiego środowiska emigracyjnego, plotkarstwa, wichrzyczeliństwa, sympatyjek i antypatii, urastających w tym małym światku do zasadniczych problemów, poza którymi gubią się istotnie ważne sprawy. Powtórzmy — jakkolwiek obyczajowe tło emigracji i środowiska studenckiego w Paryżu kreślone było nie bez złośliwych intencji, udało się pisarce pokazać cały szereg postaci prawdziwych i udało się jej stworzyć wiele dobrych, pełnych realizmu obrazów.

Problematyka socjalistyczna w utworach Zapolskiej pojawi się jeszcze marginesowo tu i ówdzie. Podkreśliśmy, że zawsze będzie pisarka darzyć socjalistów dużą sympatią, a więc zarówno socjalistyczną młodzież w *Córce Tułki*, jak i socjalistów-górników w *Panu policmajstrze Tagiejewie*. Obie wspomniane powieści dowodzą zresztą raz jeszcze, że Zapolska konsekwentnie unikała poruszania merytorycznej problematyki socjalizmu, posługując się aluzjami i niedomówieniami, bądź też etykietką — ten a ten, to socjalista. Sprawę tę poruszaliśmy szerzej w związku z *Córką Tułki*, podobnie ma się rzecz i w *Panu policmajstrze Tagiejewie*. W przypadku tej ostatniej powieści wiemy jedynie, że Kazio Horski należy do jakiejś organizacji socjalistycznej i że wciąga w swoją konspiracyjną działalność Klickiego. Znamienny jest fakt, że Klicki, aresztowany w czasie przevożenia kompromitującej „bibuły” i urządzający w więzieniu protestacyjną głodówkę, inspirowany jest w tym przez przebywających tam także socjalistów-górników z Dąbrowy Górniczej. Górników tych darzy Zapolska wyraźną sympatią przedkładając ich postawę w więzieniu za wzór godny naśladowania.

Wspominamy o tym w związku z jednoaktówką Zapolskiej zatytułowaną *W Dąbrowie Górniczej*, jeszcze jednym utworem całkowicie poświęconym problematyce socjalistycznej. W *Dąbrowie Górniczej* jest dziełem wcześniejszym od *Pana policmajstra Tagiejewa* (1905), dramat ukazał się bowiem w roku 1899. Data ta jest znamienna, dowodzi bowiem prekursorstwa Zapolskiej we wprowadzaniu problematyki socjalistycznej do polskiego dramatu i na polską scenę. Jest to skądinąd utwór chronologicznie najpóźniejszy z tych, które poświęciła Zapolska w całości problematyce socjalistycznej — *Janka* ukazała się

bowiem w roku 1892, *Zaszumi las* w 1898. Akcja tego interesującego dramatu toczy się w domu górnika z Dąbrowy Górniczej w czasie strajku inspirowanego — jak twierdzi Zapolska — przez socjalistów. Rzecz znamienita, że ci socjaliści rekrutują się według Zapolskiej wyłącznie z miejscowej inteligencji, nauczycielstwa i sztygarów. Absolutnie nie potrafimy odpowiedzieć na pytanie, czy strajkujący górnicy, a między innymi bohater dramatu, Piotr, są socjalistami. Sympatyzuje z nimi, to pewne, córka Piotra.

Przyjrzyjmy się bliżej akcji utworu. Młody sztygar-socjalista chodzi po domach i agituje do wytrwania, strajk jest bowiem bliski załamania — górnicy głodują, ściągnięto też przeciw nim oddziały wojskowe. W rozmowie ze sztygarem zarzuca mu Piotr jako inspiratorowi strajku tchórzostwo, zrzucanie całego ryzyka strajkowego na cierpiących nędzę górników. On na przykład głoduje wraz z swą chorą żoną, a pan sztygar ma pieniądze i może się bawić w strajk. W tym gorącym momencie dyskusji wchodzi patrol kozacki poszukujący agitatorów. Aby ratować agitatora, stary Piotr tłumaczy jego bytność u siebie zalotami do córki, a strach malujący się na twarzy sztygara obawą przed nim, który na miłość młodych nie chce zezwolić. Uniesiony ambicją sztygar, któremu Piotr dwukrotnie zarzucił tchórzostwo, raz w dyskusji, a drugi raz teraz, dekonspiruje się jako agitator i zostaje aresztowany, dowodząc jak gdyby swoim postępkami nieprawdziwości zarzutów Piotra. Naiwny i pseudoboaterski gest sztygara będzie nie pierwszym i nie ostatnim tego rodzaju rozwiązaniem konfliktów dramatycznych przerastających swym ciężarem gatunkowym możliwości intelektualne i doświadczenia Zapolskiej. Tak będzie w jej dramatach patriotycznych: w *Tamtym* i w *Sybirze*.

Sprawa rozwiązania konfliktu w omawianym dramacie nie jest jednak najbardziej istotna. Najciekawsze refleksje nasuwa dyskusja między sztygarem i Piotrem. Ujawnia ona mianowicie całkowitą izolację mas robotniczych od ich socjalistycznych przywódców. Tak przynajmniej tę sprawę oceniała Zapolska. Jej socjaliści to pełni poświęcenia wodzowie, asceci, suchotnicy, artystyczne dusze itd., itd. Takim był Kuniewicz, Grzegorzewski, Orlicki. W związku z tym ostatnim mówi Zapolska przez usta Kręckiego, gdy razem obserwują tłum robotników pracujących nad Sekwaną:

Oto są ci, których pan, według swych słów, kochasz... Lecz... czy pan rzeczywiście masz dla nich miłość w sercu?... Pan masz do tych „nich“... odrazę... Pan kochasz ich... z daleka, bo tak wynika z dalszego ciągu idei, ale pan ich nie masz w sercu i oni zawsze dla pana pozostaną...

ot!... nieczystymi zwierzętami, które tolerujesz jedynie jako dopełnienie krajobrazu... Pan jesteś jak ci filosemici, co wołają — Żydzi! to nasi bracia! — a skoro zobaczą chałat, odwracają się ze wstrętem...

Zapolska zdawała sobie sprawę z tego, że nie pokazała nigdzie socjalisty powiązanego ściśle swą działalnością z tymi, którym jego idea ma służyć. Trudno odpowiedzieć, dlaczego tak się stało. Być może zabrakło autorce tego rodzaju doświadczeń i obserwacji. W każdym razie faktem jest, że i bohater *Dąbrowy Górniczej* niczym nie różni się od Orlickiego i Kuniewicza. Po raz pierwszy doprowadziła tu jednak Zapolska do konfrontacji nosiciela idei socjalizmu z robotnikiem, który miał zbierać owoce jego działalności. Konfrontacja ta zakończyła się właściwie fiaskiem.

Tezę tę formułujemy ze specjalną ostrożnością. Zbyt mało jest argumentów, które pozwoliłyby zaproponować inne rozwiązanie, a mianowicie, że naiwny, pseudobohaterski gest sztygara jest świadomym kompromitującym go chwytem artystycznym. Na takie rozwiązanie mógłby wskazywać jedynie przytoczony fragment z powieści *Zaszumi las* i podobieństwo sytuacji sztygara jako wodza strajkujących do sytuacji Orlickiego, młodzieńczego zapaleńca, artysty, wodza bez wojska, który zupełnie nie zna życia i nie zna tych, dla których, jak mu się zdaje, walczy. Z drugiej strony wspomniane już powtarzanie się podobnych w typie rozwiązań za pomocą naiwnego, pseudobohaterskiego gestu w patriotycznych sztukach Zapolskiej, powtarzanie się podobnych sytuacji, które absolutnie nie podważają dobrej wiary autorki w wartości postępów jej bohaterów (*Tamten*), każe przypuszczać, że i tu czyn sztygara uważała Zapolska za rzeczywistą i pełnowartościową rehabilitację. Wnioskując wreszcie także z nader ogólnikowej orientacji pisarki w kwestiach ruchu socjalistycznego w kraju i na emigracji trudno ją posadzać o tak bardzo odkrywczą tezę, jak kompromitacja socjalistycznego „wodzostwa” inteligenckich przywódców, oderwanych w gruncie rzeczy od robotniczej masy.

Postać i działalność sztygara traktowała Zapolska na pewno z dobrą wiarą, w odróżnieniu od postaci Orlickiego, któremu nie szczędziła ostrej krytyki i którego stosunek do ludu podchwyciła i pokazała nadzwyczaj trafnie, dotycząc tym samym typowego konfliktu i typowego zagadnienia, jakim był stosunek inteligenckich przywódców do robotniczej masy. I to jest na pewno jeszcze jedna z wielu zalet dramatu. Dodać tu trzeba także i to, że skoro paryskie, emigracyjne środowisko socjalistyczne mogło dostarczyć i dostarczyło zapewne Zapol-

skiej przykładów działaczy typu Orlickiego, to w przypadku działacza typu sztygara natknęła się pisarka po raz pierwszy na konieczność skonstruowania postaci działacza-praktyka współpracującego ściśle z robotnikami. Rozwiązując właśnie tę nową dla siebie kwestię, prowadziła do wniosków, które zawarła w dramacie. Według jej przekonania sztygar wyszedł z impasu, w jakim się znalazł, obronną ręką¹⁵.

Skoro socjalistyczne utwory Zapolskiej sprawiają interpretatorowi niemało kłopotu w związku z niejasnym i nie sprecyzowanym stanowiskiem autorki wobec samej idei socjalistycznej, trudności te znikają z chwilą, gdy Zapolska odrzuca socjalistyczne formuły i zajmuje się po prostu zwykłą, społeczną problematyką. Dodajmy, że większych trudności interpretacyjnych nie ma nawet wtedy, gdy ambicją pisarki jest wyprowadzenie z tej społecznej problematyki jakiejś głębszej ideologicznej czy politycznej tezy. W ścisłym związku z współpracą Zapolskiej ze „Słowem Polskim“ i z długoletnimi doświadczeniami dziennikarskimi pisarki powstał dramat pod tytułem *Tresowane dusze*. Ten bardzo interesujący utwór uchodził do tej pory niemal całkowicie uwadze krytyków i badaczy, jakkolwiek należy bez żadnych wątpliwości do najbogatszych w problematykę ideową i jednocześnie niezłych artystycznie dramatów Zapolskiej.

Tresowane dusze poruszają dwie kwestie. Jedną z nich jest analiza i krytyka stosunków dziennikarskich, drugą kwestia społeczna, ściśle zresztą wiążąca się z pierwszą. Pismo „Świt“ po śmierci jego założyciela, Wranglowskiego, przejmuje pan Rastawiecki, człowiek całkowicie innego pokroju niż jego poprzednik. Utrzymując początkowo pozory kontynuowania demokratycznej linii ideowej pisma, Rastawiecki w gruncie rzeczy dąży jedynie do osiągnięcia maksymalnej rentowności „Świtu“.

Dramat jest historią tragedii moralnej Siekluckiego, bohatera dramatu, redaktora odpowiedzialnego pisma, przy ostrym zaznaczeniu układu sił — z jednej strony przedsiębiorca-kapitalista, z drugiej wyrobnik, którego zdolności, przekonania i moralność zostały kupione za pieniądze. Zapolska charakteryzuje stosunki redakcyjne z pasją. Ukazuje cały mechanizm dziennikarskiej kuchni. Materialna zależność zespołu redakcyjnego od przedsiębiorcy, właściciela pisma, powoduje, że żaden ze współpracowników nie może mieć własnego zdania, nie ma i nie może mieć własnej moralności i etyki. O kierunku pisma, rodzaju artykułów i wyrażanych w nich poglądach decydują własne plany przedsiębiorcy, których ostatecznym celem jest maksymalny zysk. Silne akcenty krytyczne i bezkompromisowość Zapolskiej,

charakteryzującej stosunki redakcyjne „Świtu“, osłabia jedynie sposób potraktowania postaci samego bohatera. Charakterystyczny dla Zapolskiej brak umiaru w rozkładaniu światła i cienia umniejszył wartość i tego dramatu. I tak skoro postaci innych redaktorów pisma, a więc Boneckiego, Parnesa, charakteryzowane są w jednolity, skrajnie krytyczny, satyryczny sposób, to melodramatyczny, zbyt idealny i płaczliwy Sieklucki staje się na ich tle z konieczności sztuczny i nieprawdziwy.

Powtarza się tu raz jeszcze typowe dla Zapolskiej zjawisko nieumiejętności kreślenia sylwetek bohaterów pozytywnych. Sieklucki jest zbyt idealny, zbyt nieszczęśliwy, przesadnie bohaterski i równocześnie przesadnie płaczliwy, aby mógł zyskać wiarę i sympatię czytelnika. Układ sił wchodzących ze sobą w konflikt został zarysowany zanadto schematycznie. „Wytresowani“, bez pionu moralnego, nijacy i odrażający koleżkowie Siekluckiego, kreatury Rastawieckiego, są za bardzo jednolicie czarnym tłem dla „świetlanej“ postaci redaktora naczelnego. Niemniej przeto trzeba przyznać Zapolskiej, że udało jej się uchwycić i pokazać zasadniczy problem w sposób uproszczony wprawdzie, lecz bezbłędny. Roztoczyła przed oczyma widza obraz reprezentatywnej redakcji pisma, którego istnienie nie jest kwestią programu, lecz kwestią opłacalności finansowej. Pisarka odsłoniła kulisy swoistej „roboty“ dziennikarskiej, ukazała sprężyny dziennikarskich „wojen“, powody dziennikarskich „sympatii“, przyczyny dziennikarskich „kaczek“. Odsłoniła całą nędzę moralną tego typu dziennikarstwa, obaliła bezlitośnie mit o dziennikarskiej uczciwości, w którą chce wierzyć czytelnik szukający w piśmie prawdy i rzetelnej informacji. Program i ideowość pisma, to w ujęciu Zapolskiej fikcja, pod którą kryją się brudne ludzkie interesy i pieniądze, główny motor poruszający wielką maszyną oglupiającą czytelników.

Charakteryzując redakcję „Świtu“, nakreśliła Zapolska cały szereg świetnych scen rodzajowych, doskonałych artystycznie i pełnych realizmu. Znakomite są przede wszystkim sceny związane z zabiegami wokół kompletowania materiału do drukowanego numeru, a więc podróże w celu zdobycia koniecznej sensacji, dziennikarskie wędrówki po knajpach, sceny związane z miesięczną wypłatą pensji, ściągającą do redakcji wierzycieli wiecznie zadłużonych redaktorów. Sceny te kreślone ze znawstwem ówczesnych dziennikarskich stosunków są nie tylko żywe artystycznie, ale mają równocześnie wielką wartość poznawczą, rzucają światło na sprawy już historyczne, a przecież ważne i ciekawe.

W związku z krytyczną analizą stosunków w redakcji „Świtu“ prowadzonego przez Rastawieckiego i z aprobatą dla

programu ideowego Wrańglowskiego i Siekluckiego pozostaje w *Tresowanych duszach* sprawa ostatecznej deklaracji ideowej autorki, którą podsuwa Zapolska czytelnikowi przy pomocy historii Brauna.

Sprawa Brauna i Steiermarkta staje się pretekstem dla przeprowadzenia gruntownej krytyki stosunku przedsiębiorcy-kapitalisty do pracy ludzkiej i do robotnika. Zapolska z pasją i pełną wiarą w słuszność swojego stanowiska pokazuje na przykładzie Brauna, że robotnik przedstawia dla kapitalisty tylko i wyłącznie wartość siły roboczej. W momencie, gdy staje się bezużyteczny, przestaje interesować swojego chlebowdawcę.

Sprawa Brauna wiąże się z problemem rozruchów głodowych, którymi zajmuje się zespół redakcyjny „Switu”. Rozruchy te dają powód do zwołania posiedzenia Towarzystwa Dobroczynności, na którym ma zapadnąć decyzja o sposobie pomocy głodującym. Opis posiedzenia jest majstersztykiem satyrycznej charakterystyki, w której Zapolska tak celowała. Z dużą dozą złośliwości charakteryzuje pisarka poszczególne zgromadzone tam osoby. Będą to więc i znudzone paniusie, typy „posiedzeniarczy” i zawodowych, zebraniowych opozycjonistów „dla zasady”, grupa dziennikarzy, pokroju kolegów redakcyjnych Siekluckiego, wreszcie sam Steiermarkt, hojną ręką rzucający pieniądze na cele filantropijne, byle tylko zdobyć potrzebny mu rozgłos dobroczyńcy. Posiedzenie to służy Zapolskiej do przeprowadzenia niezwykle ostrej krytyki obłudy kryjącej się pod firmą filantropii i dobroczynności. Pisarka wskazuje na fakt, że filantropią zajmują się bądź to znudzone paniusie, bądź też działalność filantropijna jest maską, pod którą kryją się przed opinią publiczną ludzie pokroju Steiermarkta, którzy mają właśnie na sumieniu głód, nędzę i choroby setek Braunów. Tę pełną demaskatorskiej pasji scenę, zaludnioną znakomitymi sylwetkami ludzkimi, psuje jedynie wystąpienie Siekluckiego, znów przesadnie melodramatyczne i naiwnie bohaterskie.

Na koniec wspomnieć jeszcze wypada o postaciach Anny Smolkiewiczowej i jej męża. Anna miała w intencjach pisarki odgrywać dużą rolę w dramacie. Żona typowego dorobkiewicza bez ambicji i bez moralności, pozbawionego godności ludzkiej, jest całkowitym jego przeciwieństwem. Ona właśnie staje się moralnym oparciem dla Siekluckiego, który pod jej wpływem zdobywa siły i odwagę do walki z Rastawieckim. Postać Anny jest podobnie nieudana i nieprawdziwa, jak postać Siekluckiego. I ona jest zbyt pozytywna i bohaterska, a konflikty, które przeżywa, są przesadnie melodramatyczne. Mimo tych

i innych błędów i naiwności trzeba w konkluzji przyznać *Tresowanym duszom* wysoką rangę w twórczości Zapolskiej. Składają się na nią obok walorów artystycznych (przeważających przecież nad naiwnościami i melodramatycznymi wtętami) także walory ideowe.

*

*

*

Podjęcie sprawy żydowskiej to niemały powód do dobrej sławy Zapolskiej; Zapolska, podobnie jak Orzeszkowa, starała się dotrzeć do źródeł problemu żydowskiego w Polsce, a przez to zwalczyć mit o złym Żydzie i pokazać prawdziwe oblicze antysemityzmu. Pisarka była daleka od idealizacji Żydów. Widziała wszystkie, głęboko wśród nich zakorzenione wady i przywary. Starą się jednakowoż dostrzec równocześnie ich powody dochodząc zawsze do wniosku, że z chwilą ich likwidacji znikną także skutki.

Jednym z wątków powieści *Szmat życia* jest tragiczna miłość zarządcy dóbr hrabiego Brunona do Żydówki Trejny. Abstrahując od melodramatycznych fałszów tego wątku miłosnego i od nieprawdziwej sylwetki samej Trejny, którą wyposażyła Zapolska w przesadne cechy „dzikości“ i „pierwotnych instynktów“ dziecka natury (Trejne wychowała się w lasach), trzeba stwierdzić, że już tu udało się pisarce pokazać kilka ciekawych problemów związanych z fanatyzmem żydowskiego środowiska. Przede wszystkim przedstawiła Zapolska siłę nacisku wywieranego przez prawa obyczajowe, religijne i rodzinne na młodą żydowską dziewczynkę, która chce z nimi zerwać.

Do kwestii tej, przedstawionej we wspomnianej powieści w sposób nieudolny i w wielu momentach fałszywy, wróci Zapolska niejednokrotnie, aby ją szerzej rozwinąć. I tak potrafi o nią w tomiku nowel *One*, w opowiadaniu pod tytułem *Peri i raj*. Oskarża tam bogate rodziny żydowskie o uleganie tradycyjnemu prawu obyczajowemu, które każe zaręczać i wydawać za mąż córki za ludzi najczęściej im zupełnie nie znanych i nie kochanych. Największy zaś paradoks, a równocześnie źródło tragedii tkwiło w tym, że dziewczęta żydowskie, w myśl nowoczesnych zasad, były kształcone w pierwszorzędnych pensjach, gdzie zdobywały szerokie horyzonty i dużą kulturę umysłową, przewyższającą najczęściej kulturę ich mężów. Tak więc godzenie starego z nowym stało się źródłem tragicznych i nieprzewidywalnych konfliktów życiowych nieszczęśliwych Żydówek. Opowiadanie to, napisane w ciekawej i oryginalnej formie będącej połączeniem dialogów i refleksji snutych przez

autorkę, wskazuje na wyostrzony zmysł obserwacyjny pisarki dostrzegającej nawet najbardziej, zdawałoby się, ukryte problemy interesującego ją środowiska.

Największy sukces w związku z podjęciem problematyki żydowskiej odniosła Zapolska jako autorka dwu dramatów — *Małki Szwarcenkopf* i *Jojne Firułkaesa*. Dramaty te zaskakują niezwykle wręcz orientacją w problematyce obyczajowej, mentalności i stosunkach panujących w środowisku żydowskiego proletariatu. Tragedia *Małki Szwarcenkopf* jest oparta na tych samych przesłankach, co historia Trejny ze *Szmatu życia* i żydowskiej dziewczyny ze wspomnianej noweli. Małka, córka nędzarza, kształciła się na doskonałej pensji, wysłana tam przez opiekunkę-filantropkę. Po jej śmierci, pozbawiona środków finansowych, zmuszona jest powrócić do swojej klasy, od której dzieli ją już przepaść wiedzy, wyższej kultury, przyzwyczajęń. Tak zaczyna się tragedia Małki. Okazuje się, że mur przesądów typowych dla żydowskiego ghetta jest zbyt mocny, aby go mogła przebić kobieta. Małka nie może znaleźć pracy, a patrząc na straszliwy los ojca, ciężko i nad siły pracującego, zrezygnowana, zgadza się na małżeństwo z Jojne Firułkesem, głupawym leniem, właścicielem połowy sklepiku tytoniowego. Rzecz prosta, stary Szwarcenkopf, organizując małżeństwo Małki, miał na myśli jedynie i wyłącznie związane z nim materialne korzyści. Nie zdawał sobie sprawy z tego, jaką tragedią stanie się dla Małki związek z Firułkesem.

Rzeczywista wartość sztuki nie wiąże się jednakże z tym banalnym trochę, w ujęciu Zapolskiej, konfliktem. Zapolska nie wykorzystała bowiem w sposób dostateczny dużych możliwości analizy psychologicznej kryjących się w tragedii osobistej Małki. Sylwetka psychiczna młodej dziewczyny jest konwencjonalna, mało pogłębiona i nieciekawa. Próba skomplikowania tragedii osobistej Małki, a co za tym idzie jej sylwetki psychicznej, przez wprowadzenie postaci Jakuba Lewi, kulturalnego żydowskiego adwokata, kochającego Małkę z wzajemnością, ale związanego narzuconym mu przez konwencję obyczajową i przez rodziców narzeczeństwem, jest także schematyczna i zużyta. Wartość dramatu tkwi przede wszystkim w licznych obserwacjach obyczajowych i scenach rodzajowych związanych z pobytem Małki we wspólnym mieszkaniu, w którym gnieździ się jej ojciec i rodzina Jenty.

Wprowadzając na scenę obrazy nowego dla widza środowiska, miała Zapolska na uwadze nie tyle egzotyczną stronę tematu, ile wymowę społeczną poczynionych i przekazanych w utworze obserwacji. Dlatego też sceny obyczajowe cechuje zarówno ogromna wartość poznawcza, jak i wstrząsająca,

oskarżycielska wymowa społeczna. Zapolska wprowadza czytelnika w świat żydowskiej nędzy z właściwym sobie szokującym realizmem. Już sama sceneria izby i rekwizyty w niej nagromadzone mają wstrząsającą wymowę. Prymitywizm skupionych w ciasnej przestrzeni sprzętów obrazuje nędzną roślinność zamieszkujących izbę ludzi. Obraz nędzy potęguje się, zyskując na szczegółach z każdą dalszą sceną. Zapolska ukazuje sytuację Jenty, opuszczonej przez męża, obciążonej gromadą dzieci i sparaliżowaną Ryfką, coraz bardziej wyraziście przedstawia czytelnikowi tragiczny los starego Szwarcenkopfa. Na tym tle jasne i oczywiste stają się przyczyny trwałości całego szeregu przesądów i fanatyzmu, oczywiste stają się źródła moralnych wypaczeń i co za tym idzie — przestępczości wśród Żydów. Z tego przecież środowiska wyszedł Mowsze Kolumna Wiedeński, zdeklasowany Żyd, który nie przyznaje się do swego pochodzenia. Ucieczka bowiem ze świata nędzy może być dokonywana różnymi drogami. Droga, którą obrał Mowsze, to droga oszustw, karcianej szulerki i pieczeniarnstwa, czeplania się pańskich kłamek.

Wnioski i tendencje ideowe zawarte w *Małce Szwarcenkopf* uzupełnia *Jojne Firulkes*, dramat stanowiący ciąg dalszy *Małki Szwarcenkopf*. I tu zresztą, podobnie jak w *Małce Szwarcenkopf*, wartość sztuki nie tkwi w jej melodramatycznym wątku. Już w pierwszym dramacie kreuje Zapolska Małkę na żydowską świętą. Jej tragiczny los, jej pełna samozaparcia postawa, wielkość jej charakteru staną się według pisarki przyczyną całego szeregu „nawróceń“. Używamy tu celowo terminologii chrześcijańskiej ze względu na to, że „nawrócenia“ te, a raczej „nawróceni“ przez Małkę (*Jojne Firulkes*, *Silbercweyg*) będą reprezentować wszystkie typowe dla chrześcijańskiego ideału cnoty — ubóstwo, połączone z miłosierdziem, pokorę, anielską dobroć, uczciwość. Tak więc pod wpływem Małki *Silbercweyg* zerwie ze swym hulaszczym życiem, oddali złych doradców (*Wiedeńskiego*) i odda część majątku ubogim (założy Jencie sklepik). *Jojne Firulkes* stanie się pokornym i miłosiernym „żydowskim świętym“, znoszącym, jak święci, cały szereg niezasłużonych obelg i fizycznych katuszy (np. scena w piekarni przypomina bardzo biblijne sceny kamienowania), aby wreszcie, odepchnięty przez wszystkich, prowadzić życie pustelnicze.

Historia Małki kontynuowana jest w *Jojne Firulkesie* z nawiązką o wiele bardziej rażąco. Z drugiej jednakże strony *Jojne Firulkes* przynosi bogatszy niż *Małka Szwarcenkopf* materiał obserwacyjny i pozwala na uzupełnienie wniosków społecznych i ideowych poprzedniej sztuki. W *Małce Szwarcenkopf* osiłą zainteresowania Zapolskiej jest niemal wyłącznie Małka,

w *Jojnie Firułkesie* natomiast zapoznaje się widz z życiowymi perypetiami większej ilości osób. Zapolska zwraca tu uwagę na rolę wychowawczą hederu, doszukując się w nim przyczyny wszystkich wypaczeń moralnych i fizycznych opisywanego środowiska. System pedagogiczny stosowany w hederze uraga wszystkim elementarnym zasadom prawdziwej pedagogiki, jest zabójczy zarówno dla umysłów, jak i dla zdrowia dzieci. Heder oślepia, zabija samodzielność myślenia i preparuje umysły w taki sposób, że stają się podatne na bezkrytyczne przyjmowanie fanatycznych poglądów, wiary w przesady itp. W tym świetle jasne stają się także przyczyny, dla których wszystkie postaci pozytywne sztuki, posiadające obok wspomnianych już cech także stosunkowo szerokie horyzonty umysłowe, zostają w taki lub inny sposób wyeliminowane przez własne środowisko. Musi więc odejść belfer Awrumel, nie zgadzający się z metodami pedagogicznymi stosowanymi w hederze, odchodzi też do swej pustelni Jojne Firułkes.

Diagnoza Zapolskiej postawiona żydowskiemu ghettu przekonuje niezależnie od melodramatycznej argumentacji. Współczucie i przerażenie budzi los żydowskich dzieci w zabijającej umysły i zdrowie atmosferze hederu. Przekonuje konflikt moralny Jenty, która wierzy, że nauka dzieci w hederze jest dla nich jedyną życiową szansą umożliwiającą wydobyć się z nędzy. Jenta nie rozumie, że wysyłając dzieci do hederu, opłacając ich naukę krwawym trudem, staje się równocześnie mimowolną sprawczynią ich nieszczęścia. Postać „uczonego” Jańcia, jakkolwiek z pewnością przerysowana w szczegółach, rzuca jednakże sporo prawdziwego światła na jego swoistą mentalność, ukształtowaną całkowicie w specyficznej i jedynej w swoim rodzaju atmosferze kultu ludzi ciemnych i ubogich dla wiedzy, jakakolwiek by ona była, mimo że nie służy człowiekowi, a przeciwnie, obraca się przeciw niemu. Jańcio — małopio złośliwy, okrutny i egoistyczny, Jańcio — obłudny i kłamliwy, Jańcio — leniwy, to postać człowieka o charakterze całkowicie usprawiedliwionym stosunkami i otoczeniem, w którym wyrósł.

Stosunki społeczne i materialne, atmosfera moralna i obyczajowa ghetta usprawiedliwiają w podobny sposób charakter i moralność starego Firułkesa. Jego kręactwo, nieuczciwość, skrajna interesowność, zabijająca w nim wszelkie ludzkie uczucia z uczuciem ojcowskim włącznie, tłumaczą się także jasno i wyraźnie na tle ogólnej, upokarzającej nędzy, w której żyje i z której wyrósł. Połowa posiadanego sklepiku stawia go w rzędzie finansowych potentatów żydowskiego ghetta. Jednocześnie fakt ten tłumaczy w zupełności, że dla utrzymania

swego „bogactwa“ względnie dla jego powiększenia stary Firlukes gotów jest na wszystko. Moralność jego jest logiczną konsekwencją prawa dżungli, które obowiązuje w świecie skrajnej nędzy. Odrzuciwszy więc melodramatyczne i naiwne konflikty obu dramatów, melodramatyczną i naiwną argumentację ich głównych tez ideowych, zyskujemy sumę znakomitych obserwacji obyczajowych układających się we wstrząsającą swą wymową społeczną obraz. Pozostaje kilka świetnie zaobserwowanych sylwetek ludzkich: swatka Pake, Jenta, Kolumna Wiedeński i inni. Pozostaje także rzecz najważniejsza — słusznie i trafnie przedstawiony problem, odważna i trafna jego analiza. Zapolska, nieudolna autorka melodramatycznych biografii Małki i Jojne, okazała się świetną znawczynią żydowskiego środowiska i odważną kontynuatorką społecznej myśli Elizy Orzeszkowej, zawartej w jej żydowskich powieściach.

Podziwiać trzeba dużą odwagę cywilną Zapolskiej. Sztuki, wystawiane na scenach krakowskich, ściągnęły na głowę autorki stek wyzwisk i złośliwości ze strony antysemitkiej prasy. Specjalnie ostro była Zapolska atakowana przez „Głos Narodu“. Przebywając podówczas w Krakowie i współpracując z „Życiem“ (pod redakcją Alfreda Szczepańskiego), znalazła w tym piśmie poparcie dla swoich przekonań i trybunę dla kampanii, którą wytoczyła antysemityzmowi. „Życie“ ówczesne prowadziło bezkompromisową walkę z antysemityzmem, demaskując wszelkie jego przejawy. W ogniu tej właśnie walki zrodziła się publicystyczna, aktualna powieść Zapolskiej, drukowana w odcinkach „Życia“, pod tytułem *Antysemitnik*. Polemiczny charakter powieści nadał jej specyficzne piętno. Specjalnie ostro wystąpiły w niej artystyczne braki, rażące uproszczenia, niechlujstwo stylistyczne i kompozycyjne. W tym jednakże wypadku można wytłumaczyć Zapolską sytuacją, w jakiej utwór powstawał. Kładąc nacisk przede wszystkim na akcenty polemiczne, traktowała autorka kwestie artystyczne jako rzecz drugorzędną. Utwór stał się w związku z tym klasycznym przykładem aktualnej, zrodzonej pod naciskiem chwili, publicystycznej powieści/odcinkowej.

Antysemitnik jest w założeniu i w wykonaniu paszkwilem. Zapolska z powodzeniem odsłania kulisy dziennikarskiego świata „Głosu Narodu“ i pokazuje, że główną siłą napędową antysemityzmu jest interes, jaki ma zespół redakcyjny w kaptowaniu sobie czytelników i prenumeratorów przez zapełnianie szpalt pisma niewybredną sensacją. Udowodnieniu tezy ideowej utworu służą Zapolskiej losy bohatera powieści, Szatkiewicza. Szatkiewicz to w gruncie rzeczy porządny człowiek. Długi jednakże i zdemoralizowane środowisko, w którym

obrać się w związku ze swoją pracą, powodują, że — chcąc nie chcąc — zostaje antysemitą. Pisarka wprowadza do powieści postać kochanki Szatkiewicza, statystki teatralnej Armii. Jest to dziewczyna moralnie piękna i czysta, miła, obdarzona przez Zapolską całym szeregiem sympatycznych rysów i wartościowych cech charakteru. Wykrzywiona i giętka moralność Szatkiewicza, kształtująca się pod przemożnymi wymogami dziennikarskiej kariery, uzależnionej z kolei od wysokości długów dziennikarza, kontrastuje znakomicie z naiwną w swej prostocie, ale silną i bezkompromisową moralnością Armii. „Antysemita“ Szatkiewicz wie przy tym znakomicie, że Irma jest Żydówką. Zapolska podkreśla ten paradoks specjalnie dobitnie. W tym bowiem układzie rzeczy „antysemita“ moralność Szatkiewicza odbija się jak w krzywym zwierciadle w otwartych, zdrowych przekonaniach i zasadach moralnych Żydówki.

Prosta i nieskomplikowana fabuła jest w tej publicystycznej powieści chwytem celowym i udanym. Dzięki prostocie pomysłu udało się Zapolskiej wyprowadzić zamierzoną tezę ideową utworu w sposób klarowny. Wartość powieści polega nie tylko na konfrontacji perypetii życiowych i moralności Szatkiewicza i Armii. Z ogromną zjadliwością z jednej strony, z wielkim znawstwem z drugiej stworzyła Zapolska wiele realistycznych obrazów z dziennikarskiego życia. Z publicystyczną pasją obnażyła rzeczywiste źródła i powody antysemityzmu, udowadniając, że pod antysemitycznymi „przekonaniami“ kryje się zwykła ludzka podłość, ogólna demoralizacja dziennikarskiego świata i zwykła chęć zysku. Pisarka wprowadziła czytelnika w najbardziej intymne kulisy prywatnego życia swego bohatera. Ukazała całą nędzę jego codziennej egzystencji. Przekonała czytelnika, że to upokarzające ubóstwo Szatkiewicza i jemu podobnych jest dostateczną podstawą psychologiczną dla demoralizującego wpływu wizji lepszego losu, jaką im dawał antysemityzm. Pisarka stworzyła odrażający obraz „kuchni“ ludzkich namiętności, osiągnęła zamierzony w powieści cel — zdemaskowała bez reszty pewien typ antysemityzmu.

Rzecz prosta nie brak i tu wielu niekonsekwencji, a przede wszystkim wielu nieprawdziwych, melodramatycznych szczegółów. Razi patos Zapolskiej, nadużywany nader często, specjalnie drażniący w związku z satyrycznym charakterem powieści. Razi przesadna w wielu momentach charakterystyka Szatkiewicza, brak umiaru w gromadzeniu szczegółów kompromitujących zwalczane przez autorkę postaci i środowiska. W związku z tym wiele obrazów i postaci nabiera cech grotes-

kowych i karykaturalnych, co niewątpliwie psuje efekt całości. Niemniej przeto powieść jest nie tylko ważnym dokumentem publicystycznym, ale i w wielu partiach ciekawym utworem literackim.

*

*

*

Osobne miejsce zajmuje w twórczości Zapolskiej grupa utworów o tematyce patriotycznej. Na jej czoło wysuwają się dwa dramaty, dzięki którym zyskała Zapolska duży rozgłos — *Tamten* i *Sybir*. Rozgłos i pozytywna ocena, z jaką spotkały się oba dramaty, nie odpowiada ich rzeczywistej wartości. Podejmując „problematykę przerastającą jej możliwości intelektualne, doświadczenie społeczne i polityczne, stworzyła Zapolska sztuki chybione zarówno pod względem artystycznym, jak i ideowym.

Opinie o *Sybirze* i *Tamtym* były zresztą od początku podzielone. Zapolska zwierzała się ze swych trosk Janowskiemu — „Czas“ i „Głos“ są przeciw niej, teatr krakowski zaś, twierdzi pisarka, wystawił *Sybir* celowo źle i nieudolnie. Autorka ceniła obie swoje sztuki bardzo wysoko, pisząc naiwnie:

Sienkiewicz ma żyć z czego. Ma!... A czy on napisał
Sybir, Tamtego, Zaszumi las!

Ernest Łuniński, charakteryzując przyjęcie przez publiczność *Tamtego*, twierdzi, że wystawienie sztuki wywołało wręcz awantury¹⁸. Nie podobało się nie tylko to, że Korniloff miał być wiernie sportretowanym żandarmem Margrawskim, ale nie podobało się także, że Zapolska zarzucała w sztuce społeczeństwu polskiemu słabość i patriotyczne deklamatorstwo oraz brak odwagi do podjęcia czynnej walki z rosyjskim uciskiem. Wtedy to właśnie miała Zapolska wysłać niechętnym sztuce recenzentom psie kagańce. Wiele innych niekorzystnych opinii o sztuce cytuje w swojej pracy Ewa Korzeniewska.

Sprawa oceny *Tamtego* jest rzeczywiście dość skomplikowana. Trudno w wielu momentach rozstrzygnąć, czy niektóre konstruowane przez pisarkę sytuacje dramatyczne celowo dyskwalifikują bohaterów sztuki, czy też są naiwnymi, z dobrą wiarą przez autorkę podejmowanymi pomysłami pozytywnej charakterystyki postaci. Największą pomyłką artystyczną Zapolskiej jest to, że problematyka patriotyczna *Tamtego* związana została z sensacyjnym i melodramatycznym wątkiem psychologiczno-erotycznym oraz z bardzo naiwną i nieokreśloną problematyką społeczną.

Możemy się więc tylko domyślać, że działalność Kazimierza Wielhorskiego dotyczyła zarówno spraw społecznych, jak i na-

rodowo-wyzwoleńczych. Wiemy, że z powodu tej działalności dostał się Kazimierz do więzienia i rozchorował, po czym w związku z interwencją matki u władz i na podstawie danego słowa, że do swej działalności nigdy nie wróci, został zwolniony. Od tego momentu zaczyna bohater sztuki przeżywać wielki dramat psychiczny. Wie o tym, że porzucając działalność patriotyczną dopuścił się zdrady. Przeżywa trudny do rozwiązania konflikt. Związany słowem danym policji, że do patriotycznej działalności nie wróci, czując się odpowiedzialnym za los matki i siostry, wie równocześnie o tym, że wartości, wśród których musi wybierać, są niewspółmierne. Do tragicznych przeżyć Wielhorskiego dołącza się jeszcze i to, że po wycofaniu się z patriotycznej roboty zmienił się stosunek do niego narzeczonej, Anny Lasowskiej.

Już sam przedstawiony tu naiwny i nieprawdziwy sposób zawiązania konfliktów dramatycznych, psychologicznych i ideowych budzi poważne wątpliwości. Trudno uwierzyć i w wypuszczenie na słowo ważnego więźnia politycznego, trudno też uwierzyć, aby Kazimierz traktował dane słowo na serio. Zapolska traktowała jednakże problemy psychiczne przeżywane przez bohatera z całą powagą. Przedstawia więc rozwój wewnętrznej rozterki Kazimierza, charakteryzując ją jako stan całkowitego nerwowego rozstroju, który doprowadza Wielhorskiego do szukania zapomnienia w drugorzędnej knajpie, w ramionach prostej dziewczyny, kelnerki Józi. Od tego momentu tylko jeden krok wystarczył dla wkroczenia w sferę naiwnej sensacji. Oto w Józi kocha się oficer kawalerii rosyjskiej, Strielkoff, który chcąc się pozbyć rywala, wysyła pod adresem Kazimierza materiały szpiegowskie, denuncjując go równocześnie wobec policji.

Po licznych perypetiach wyjaśnia się udział Strielkoffa w całej sprawie i Kazimierz zostaje zwolniony.

Utwór kończy się dramatyczną sceną pożegnania Kazimierza i Anny, która została zesłana na Sybir. Anna stwierdza, że kochała tamtego Kazimierza, to jest Kazimierza działacza, nie kocha zaś obecnego. Zrozpaczony Wielhorski, chcąc się wobec narzeczonej zrehabilitować, znieważa oficera rosyjskiego i — zostaje aresztowany ponownie. W ten sposób, jak mu się zdaje, a także i Zapolskiej, stał się w oczach Anny znów tamtym. Samo streszczenie intrygi dramatu udowadnia w sposób dostatecznie oczywisty, że jego ideowe założenia stały się dzięki takiej realizacji jednym wielkim nieporozumieniem. Sensacyjny wątek psychologiczno-erotyczny przerósł ubogie i naiwne tło problematyki społecznej i patriotycznej. Czytelnik, względnie widz jest po zapoznaniu się z dramatem całkowicie

zdezorientowany. Gest Kazimierza, który ma go zrehabilitować w oczach widzów i narzeczonej, jest tak bardzo naiwny, że aż śmieszny. Naiwność jego odbiera całkowicie wiarę w powagę dawnej działalności Kazimierza i w powagę jego psychicznych przeżyć.

Gest Kazimierza przypomina pod każdym względem rozwiązanie, konfliktu w dramacie *W Dąbrowie Górniczej*. Rehabilitacja sztygara wobec Piotra, przedstawiciela robotniczej Dąbrowy, miała charakter zupełnie identyczny. Zapolska zdaje się wierzyć, że naiwny odruch podrażnionej ambicji jest czynem bohaterskim, dowodzącym ideowości i poświęcenia dla sprawy. Ewa Korzeniewska¹⁷, zwracając uwagę na niekonsekwencje i niejasności w problematyce ideologicznej całego szeregu utworów Zapolskiej (*Janka, Zaszumi las, Sybir*), skłonna jest szukać ich przyczyn nie tyle w niedostatkach intelektu samej autorki, ile w zniekształceniach utworów pisarki dokonywanych przez polityczną cenzurę. Koncepcja Korzeniewskiej nie wyjaśnia jednakże sprawy do końca. Jest rzeczą oczywistą, że skreślenia cenzury w stosunku do utworów Zapolskiej mogły być liczne i poważne. Korzeniewska nie bierze jednak pod uwagę faktu, że Zapolska w kilku utworach posługuje się tym samym schematem intrygi, konfliktu i fabuły oraz stosuje identyczne niemal rozwiązania. Trudno podejrzewać, żeby cenzura była powodem identycznych mankamentów w charakterystyce Kuniewicza, Grzegorzewskiego, Leona i sztygara, trudno uwierzyć także, żeby z uwagi na cenzurę użyła Zapolska identycznego rozwiązania głównych konfliktów w utworze *W Dąbrowie Górniczej* i w *Tamtym*. W przypadku tego ostatniego utworu ingerencje cenzury musiałyby dotyczyć całej konstrukcji dramatu, stosunku wzajemnego poszczególnych wątków i charakterystyki postaci głównego bohatera. A te właśnie elementy dramatu decydują o charakterze omawianego tu rozwiązania głównego konfliktu.

Zamierzona przez Zapolską problematyka patriotyczna przerażała możliwości pisarki pod każdym względem. Zapolska nie umiała tworzyć postaci heroicznych, brakowało jej też warunków intelektualnych na skonstruowanie fabuły dramatu, opartej na rzeczywistych, sensownych konfliktach społecznych i politycznych. Zapolska, świetna znawczyni mentalności ludzkiej menażerii i psychologii ludzi pokroju pani Dulskiej, Żabusi czy Felicjana Dulskiego, nie umiała zrozumieć i przedstawić psychiki ludzi innego pokroju. Podejmując więc problematykę, która przerażała jej możliwości, opracowywała ją w sposób z konieczności uproszczony gdyż, rzecz prosta, ani melodramatyczne ani sensacyjne ujęcie nie mogło być właściwą formą

dla problematyki poważnej powieści społecznej czy dramatu patriotycznego. Dowodem tego jest właśnie między innymi *Tamten*.

Twierdzenie to można zilustrować innym jeszcze przykładem, a mianowicie wspomnianą już kilkakrotnie powieścią Zapolskiej *Pan policmajster Tagiejew*. Powieść tę traktowała Zapolska jak najbardziej serio, mając ambicję stworzenia w niej czegoś w rodzaju beletrystycznego dokumentu o ucisku narodowym w Królestwie. Miała to więc być klasyczna powieść patriotyczna. Wypadki powieściowe rozgrywają się na terenie małego miasteczka w Kongresówce. Zapolska wprowadza do akcji młodego krakowianina Klickiego, którego krakowskie pochodzenie pozwala na przeciwstawienie warunków życia w zaborze rosyjskim liberalnym stosunkom, do których przywykł w Krakowie. Klicki jest więc specjalnie uczulony na wszystkie łotrstwa carskiej policji.

Niepodzielnym władcą mieszkańców miasteczka jest policmajster Tagiejew, bandyta i brutal pozbawiony jakiejkolwiek moralności. Miejscowi obywatele są tak bardzo zastraszeni jego samowładzą, że nikogo nie stać na odwagę zaprotestowania przeciwko nadużyciom. Z listów pisarki wynika, że powieść powstała w związku z autentycznymi dokumentami sprawy jakiegoś policmajstra. Zgromadzone w utworze fakty mają niewątpliwie dużą wartość poznawczą i stanowią materiał na bogatą, interesującą powieść dokumentarną z dziejów ucisku narodowego w Królestwie. Fabuła powieści jest typowo sensacyjna, i to w bardzo prymitywnym ujęciu. O tragicznych wydarzeniach w rodzaju aresztowania Jani, o aresztowaniu Horskiego, przewożącego przez granicę socjalistyczną bibułę, i o wszystkich konfliktach, które z tego wynikają, decyduje źle umotywowany przypadek, nieszczęśliwy zbieg okoliczności. Zapolska mnoży nieprawdopodobne i melodramatyczne sytuacje, powieść roi się od dłużyzn, szeroko rozbudowana, naiwna fabuła obniża wagę wymownych, autentycznych faktów, zaciera rolę patriotycznego konfliktu i powoduje, że zamiast poważnego dodatkowego dokumentu powieściowego otrzymujemy zwykłą, sensacyjną szmirę.

Tendencja do podporządkowania sensacyjnej fabule powieści wszystkich jej wątków spowodowała, że uległa zniekształceniu i usunięciu na dalszy plan nie tylko problematyka patriotyczna i społeczna. Ciekawe obserwacje dotyczące stosunków panujących w małym miasteczku spreparowała Zapolska na użytek sensacji w sposób odbierający im niejednokrotnie nawet zwykłe prawdopodobieństwo. Odmówiwszy Tagiejewowi wszystkich cech ludzkich, stworzyła pisarka postać groteskowego łotra, ty-

powy „czarny charakter“. Współpracownicy Tagiejewa to tepe, zdemoralizowane ludzkie kreatury, których moralność w niczym nie różni się od mentalności ich zwierzchnika. Sensacyjny charakter fabuły spowodował także zaskakujące i nieoczekiwane u Zapolskiej wykrzywienie obrazu żydowskiego środowiska. Z niego wyłącznie rekrutują się współpracownicy Tagiejewa. Każdy Żyd jest tu albo zdrajcą, albo szpiegiem, sprzymierzonym z Tagiejewem przeciwko uciskanemu społeczeństwu polskiemu. Negatywny stosunek do Żydów jest tu tak bardzo jaskrawy, że nie znając poglądów pisarki na kwestię żydowską, można by wnioskować na jego podstawie o skrajnym antysemityzmie Zapolskiej. Analiza powieści wskazuje jednak w sposób jednoznaczny, że stało się to z przyczyny najzupełniej przypadkowej. Konstrukcja sensacyjnej fabuły wymagała od pisarki gromadzenia sensacyjnych szczegółów i kreślenia negatywnych postaci, „czarnych“ charakterów. Przypadkową ofiarą tego zapotrzebowania padli w powieści Żydzi. Sprawa ta rzuca raz jeszcze światło na sposoby, jakich używała Zapolska, borykając się z problematyką, której nie mogła podołać.

Sybir miał być wielkim dramatem narodowym, opartym na wypadkach powstania zabajkalskiego z roku 1866. Zapolska usiłowała w *Sybirze* nawiązać do wielkich tradycji romantycznych. Treściowe i formalne reminiscencje z Mickiewiczowskiego *Ustępu* i *Anhellego* Słowackiego są zupełnie wyraźne. *Sybir* miał stanowić jeszcze jeden literacki rozdział historii narodowej martyrologii, rzuconej na szerokie tło obserwacji obyczajowych różnych sfer rosyjskiego społeczeństwa. Ambitne zamiary pisarki skończyły się jednakże niepowodzeniem. Ewa Korzeniewska, poświęcając sporo miejsca analizie *Sybiru*, formułuje tezę interpretacyjną, która wydaje się trudną do przyjęcia. Omawiając dramat łącznie z grupą utworów świadczących jakoby o radykalnych poglądach pisarki, konkluduje, że

...Zapolska próbowała oceniać wydarzenia historyczne ze stanowiska postępowego, przeciwstawiając się w tym dramacie ciasnemu nacjonalizmowi burżuazji.

Konkluzję tę opiera Korzeniewska na analizie różnego jakoby stosunku Zapolskiej do rosyjskiego ludu i przedstawicieli carskiego samodzierżawia. Dramat, twierdzi Korzeniewska, „... wysuwa zagadnienie wspólnej walki ludu rosyjskiego i polskiego“. ¹⁸

Prawdą jest, że w pierwszych scenach dramatu na spotkanie zesłanych wychodzą współczujący im sybirscy chłopci z darami. Prawdą jest, że w grupie zesłańców ścierają się ze sobą dwa poglądy — pogląd antyrosyjski, podciągający zarówno

władze carskie, jak i lud rosyjski pod wspólne miano wrogów narodu polskiego, i pogląd, który w dramacie formalnie zwycięża (forsowany przez przywódcę wygnańców, Zdanowskiego), zakładający potrzebę wspólnej walki Polaków i rosyjskiego ludu przeciwko caratowi. Lecz również prawdą jest i to, że w ostatniej chwili okazuje się, iż pobudką przejścia żołnierzy rosyjskich na stronę powstańców jest jedynie rozgoryczenie z powodu nieotrzymania żołdu. Zastraszeni jednakże karą za udział w powstaniu i ułagodzeni łapówkami, niedoszli powstańcy zabijają na rozkaz oficerów swojego niedawnego wodza, Zdanowskiego.

Wnioski, jakie można wyciągnąć z utworu są wnioskami skrajnie pesymistycznymi. Zapolska, zdając sobie sprawę z tego, że ucisk carski rodzi wspólne interesy obu narodów, nie wierzy w aktualną możliwość sojuszu z rosyjskim ludem. Jest to w jej ujęciu lud wyzuty przez lata ucisku z wszelkiej godności, z wszelkiej moralności, wzwyczajony w ślepe posłuszeństwo, przekupny i zdradliwy. Solidarność uczuciowa, jaką odczuwają rosyjscy chłopci z polskimi wygnańcami, nie jest wystarczającą podstawą do podjęcia wspólnej walki. Wystarczy rubel i brutalny kopniak, aby karabiny żołnierzy zwróciły się przeciw temu, który chciał ich wyswobodzić.

Mylnie interpretuje także Korzeniewska postać Makara. Prawdą jest, że Zapolska kreuje go na duszę rosyjskiego ludu. Makara cechuje umiłowanie wolności, spryt i odwaga. On jeden wytrwał przy Zdanowskim do końca jako jego prawa ręka. Korzeniewska nie zwraca jednakże uwagi na dwa fakty dyskwalifikujące całkowicie tę naiwnie pomyślaną postać jako sojusznika planów Zdanowskiego. Jednym z nich jest fakt, że brodiaga to notoryczny zbrodniarz. Pewne jest, że nie są to zabójstwa inspirowane przez jego antydespotyczne przekonania. Drugi fakt pomijany przez Korzeniewską dotyczy ostatniej sceny. Wszak to właśnie „dusza ludu rosyjskiego“ każe synowi Zdanowskiego utracić wiarę w przekonania ojca i możliwości sojuszu z ludem rosyjskim.

Sybir jest utworem chybionym artystycznie i pod tym względem należy do grupy najsłabszych utworów Zapolskiej.

Znamienne jest, że rzeczywistą wartość artystyczną ma tylko jeden utwór patriotyczny Zapolskiej, w którym pisarka nie usiłowała forsować żadnej wielkiej koncepcji ideowej, poprzestając na udanej próbie stworzenia wstrząsającego i wymownego nastroju. Jednoaktówka *Jesiennym wieczorem*, bo o niej właśnie mowa, przypomina swoją konstrukcją dramaty Maeterlincka. Działa tu Zapolska na widza świetnie wytrzy-

manym nastrojem, wywołanym sytuacją dramatyczną i wprowadzeniem na scenę pełnych prawdy psychologicznej postaci.

Pełen napięcia nastrój został tu uzyskany bardzo prostymi środkami. Warto też podkreślić fakt, że udało się tu Zapolskiej uniknąć prawie melodramatycznych chwytów i zachować przez cały czas niełatwy do utrzymania umiar w tej trudnej, nastrojowej sztuce. Bezpretensjonalna ze względu na swoją problematykę ideową jednoaktówka jest bez żadnej wątpliwości utworem bardziej wartościowym niż omówione dramaty patriotyczne Zapolskiej. Zręcznie uzyskany nastrój działa tu na czytelnika względnie widza na pewno silniej i w sposób na pewno bardziej jednoznaczny niż mętne i powikłane wywody ideowe *Sybiru* czy *Tamtego*¹⁹.

Do grupy dramatów o poważniejszych ambicjach historycznych bądź politycznych należy jeszcze *Czterdziesty pierwszy Czerkies* i *Jan Kochanowski w Czarnolesiu*. Że ambicje, które kierowały Zapolską do podjęcia historycznej problematyki, były poważne, świadczą o tym jej listy. W roku 1903 zwierzała się Janowskiemu, że chce wypełnić lukę w polskim dramacie historycznym. Szujskiego już nikt nie gra,

...trzeba, żeby moje dzieła zostały w repertuarze jak *Mażepa*, jak *Balladyna* i inne. Oto są moje ambicje...

Tak więc „zapełniając lukę“ napisała Zapolska *Czterdziestego pierwszego Czerkiesa* i *Jana Kochanowskiego w Czarnolesiu*.

I pomysł, i realizacja *Czterdziestego pierwszego Czerkiesa* są całkowicie chybione. Akcja rozgrywa się współcześnie, a więc gdzieś około roku 1915, 1916. Dramat stanowił niewątpliwie aluzję do wypadków rewolucyjnych w Rosji, a ostatecznym jego celem miała być próba dowodu, że — na rewolucję za wcześniej. Sztuka jest kompromitująco naiwna i wspominając o niej, robimy to tylko ze względu na potrzebę uzupełnienia obrazu kierunków zainteresowań literackich i ideowych Zapolskiej. Równie nieudolnym utworem jest *Jan Kochanowski w Czarnolesiu*. Warto tu tylko powiedzieć, że akcja w dramacie toczy się w roku 1584 i spotykają się ze sobą Rej, Szymonowicz, Klonowicz, Górnicki, Paprocki. Celem utworu miał być szeroko rozbudowany obraz życia w Czarnolesie. Byłaby to jednak rzecz niewarta wręcz uwagi, gdyby nie fakt, że dowodzi raz jeszcze znakomitego wyczucia sceny i jej potrzeb przez Zapolską. Pod tym względem *Jan Kochanowski* jest niezłym dramatem.

*

*

*

Zapolska była wierna problematyce mieszczańskiej przez cały okres swojej twórczości. Stworzyła jednak szereg powieści, w których usiłowała wyjść poza zasięg problemów, jakie narzucało jej środowisko mieszczańskie. Sięgała więc po tematykę obyczajową z życia sfer ziemiańskich, próbowała swych sił w powieści społecznej, pisała powieści o problematyce psychologicznej, szła za głosem ówczesnej mody na tematykę naturalistyczną lub młodopolskie rozważania nad istotą i sensem sztuki. Większość tych powieści jest daleko słabsza aniżeli utwory mieszczańskie Zapolskiej.

Jak tęcza jest jedną z nieudanych prób stworzenia wielkiej powieści psychologicznej. Fabuła powieści opiera się na perypetiach i analizie przeżyć osobistych bohaterki, która szuka wielkiej miłości. Z dużą odwagą, jakkolwiek z małym powodzeniem, przerzuca Zapolska swoją bohaterkę, Helenę, młodą wdowę, z nastroju w nastrój, ze środowiska w środowisko, każe jej się spotykać z całym szeregiem mężczyzn, z których każdy ofiarowuje jej inny rodzaj uczucia. Mnożą się zawody i rozczarowania Heleny. Nie odpowiada jej tkliwe, ale mdłe uczucie pięknoducha — samotnika Weryhy, wytworny pan Durantin okazuje się zwykłym nabieraczem, Wenecja drażni ją swą zmysłową aurą, wreszcie bliska samobójstwa, poznaje Helena na Lido Karola Hawrata. Wydaje się jej, że znalazła upragnioną miłość — tęczę. Cóż, kiedy i Hawrat traktował Helenę jako miłą, wakacyjną przygodę. Ma bowiem żonę, którą kocha. Helena musi zrezygnować z kontynuowania miłosnej sielanki. Ten ostatni zawód staje się powodem ciężkiej nerwowej choroby, załamania, w wyniku którego Helena umiera.

Tematyka tej melodramatycznej powieści — banalnej w po-myśle, o pozornej psychologicznej głębi, drażniących swą naiwnością filozoficznych ekskursów i symboli — jest dla Zapolskiej dość typowa. Główną myślą jest tu sugestia, że mężczyzna ma na celu jedynie upokorzenie kobiety.

Dla przeprowadzenia tej tezy uruchomiła Zapolska olbrzymi repertuar środków, bo i wspomniane już różne typy środowisk społecznych i narodowościowych, i liczne perypetie bohaterki, cały szereg filozoficznych dyskusji, bogatą symbolikę itd. W sumie powstała olbrzymia powieść o niezwykle małej wartości poznawczej. Intryga okazała się banalna, roz-dęta zaś niesłychanie, dała w sumie fałszywą całość. Uderza tu także fakt, że Zapolska, znana nam jako znakomita obserwator-ka środowisk społecznych, nie umiała odtworzyć prawdziwego klimatu wielkich miejscowości uzdrowiskowych — Reichenhallu, Lido i Wenecji, nie udało się jej także pokazać

prawdziwej Szwajcarii. Opisy tych miejscowości, w których przebywała Helena, podporządkowane jej psychicznym nastrojom i fałszywej, melodramatycznej symbolice z tymi nastrojami związanej, pozbawione są wszystkich niemal elementów realizmu.

Powieść *A gdy w głęb duszy wnिकniemy*, należąca również do nieudanych prób „wielkiej powieści” psychologicznej, jest dla historyka literatury utworem o wiele ciekawszym. Zwracaliśmy już uwagę na fakt, że Zapolska starała się opierać fabułę swych utworów na autentycznych, podpatrzonych w życiu faktach. Zwierzała się z tego niejednokrotnie w cytowanych już listach do Wiślickiego, pisząc na przykład o słudze zakonnej, która opowiadała jej fakty potrzebne do montowania fabuły *Przedpiekła*, opowiadała o staraniach o pozwolenie zwiedzenia fabryki łódzkiej, celem zgromadzenia materiału powieściowego o robotnikach (nie zrealizowanej zresztą), czy też donosiła —

...pisać zacznę dla „Przeglądu” *Ekscentryczną kobietę*. Będzie to połączenie Zoli z Bourgetem. Fabuła przejmująca... Treść zupełnie autentyczna. Nazwisko kobiety było Małecka, dwaj mężczyźni Maniewski i hr. Jabłonowski... (list z r. 1890).

W roku 1892 zwierzała się Wiślickiemu, że ma zamiar pisać nadal *Szwaczkę* i w tym celu będzie musiała przyjechać do Warszawy

...i na Pradze zgodzić się za szwaczkę na jakie dni piętnaście. Inaczej niepodobna będzie nic zrobić... (...) Słudę poznać łatwiej, ma się ją pod ręką — ale ze szwaczką, to trochę ciężiej...

Przypomnienie tych faktów jest o tyle ważne, że jak wspomnieliśmy już zresztą, w wielu powieściach Zapolskiej łatwo się doszukać autentycznych wspomnień i obserwacji pisarki, skrupulatnie notowanych i wykorzystywanych często w jej działalności dziennikarskiej, w utworach beletrystycznych i dramatycznych. Przypomnieć te fakty warto także specjalnie ze względu na omawianą powieść.

W korespondencji Zapolskiej (listy do Janowskiego) z około 1904 roku, można znaleźć charakterystyczny list, rzucający sporo światła na genezę *A gdy w głęb duszy wnिकniemy*. List pozostaje w związku z przeżyciami psychicznymi Janowskiego, utratą zaufania we własne zdolności i talent itd. Zapolska pisze do męża między innymi —

...nie chcesz wiedzieć nic o tym, że sztuka jest to natura widziana przez temperament artysty... (...) Spróbuj coś namalować bez modelu, z tego, co masz w duszy, a nie będzie to kopia natury, a wrażenie twoje przez duszę przepuszczone. Trzeba dążyć bowiem do tego, aby dzieło było doskonale nie tylko technicznie, ale i jako wyraz własnej duszy. Sztuka przechodzi bowiem obecnie ewolucję duchową. „Sto razy lepiej, gdy ludzie stoją milcząc przed obrazem, niż gdy się zachwycają jakimś żywym szczegółem...”

Dodajmy, że jest to okres, kiedy Zapolska coraz częściej zapada na zdrowiu i przebywa w Zakopanem u Chramca. Odbywają się tam często posiedzenia spirytystyczne, w których pisarka bierze żywy udział. Jak wynika z przytoczonych urywków listu, ulega wtedy na krótko wpływom ówczesnej mody literackiej na odtwarzanie istotnych, a ukrytych treści duchowych. Powieść wskazuje na to, że będzie to coś w rodzaju literatury symbolistycznej²⁰.

Akcja rozgrywa się w środowisku malarskim. Stalewski, uznana sława malarska, jest w gruncie rzeczy zręcznym, schlebającym gustom bogatej burżuazji portrecistą. Jego uczennica, Anka Zagrodzka, znając zdolności swego mistrza marnowane przez szablonowe malowanie portretów dla pieniędzy i powodzenia, stara się przekonać Stalewskiego o potrzebie zmiany techniki malowania i zmiany stosunku do sztuki. Walka o malarstwo Stalewskiego, mimo oporów żony, „złego ducha” artysty, typowej mieszcзки, wydaje się wygrana. Stalewski maluje tajemniczy obraz, który, nie oglądając, podpisuje Anka. Przełom Stalewskiego (wyrazem jego ma się stać ten właśnie obraz wystawiony na wystawie), będzie tym głębszy, że okryty na razie tajemnicą. Obraz spotyka się z entuzjastycznym przyjęciem, ale — okazuje się, że nie powstał w wyniku „wniknięcia w głąb duszy”, lecz wskutek żądzy zmysłów, wywołanej wizją nagiej uczennicy. Apostolstwo Anki wobec Stalewskiego skończyło się więc kompletnym niepowodzeniem. Działalność nawracania na „drogi duszy” nie dotyczy tylko spraw sztuki i nie prowadzi jej Anka wyłącznie w stosunku do Stalewskiego. Sama maluje obrazy symboliczne, pełne, jak twierdzi Zapolska, głębi, pojmując równocześnie swoją działalność apostołską bardzo szeroko. Chce mianowicie poznawać ludzkie dusze i nawracać je na właściwą drogę.

W inny krąg zagadnień wprowadza nas postać ojca Anki, pana Zagrodzkiego, polityka, maniaka, przerzucającego się od stronnictwa do stronnictwa, klasycznego okazu politycznej amoralności. Działalność Zagrodzkiego daje Zapolskiej asumpt

do krytyki działalności tego typu w ogóle, a w szczególności do krytyki proletariatu jako klasy społecznej. Ta jedyna bodaj u Zapolskiej tak drastyczna krytyka i objaw antypatii do proletariatu wyrażone są przede wszystkim poprzez stosunek pisarki do postaci Wierciaka. Specjalnie charakterystyczny jest jeden z obrazów w powieści. Anka z polecenia ojca odwiedza Wierciaka w domu. Postać proletariackiego wodza wyłania się z piwnicy stylizowanej na piekielne czeluści, z których podnosi się cuchnące opary. Z oparów tych wychyla się Wierciak, odrażający olbrzym. Wymowa tego syntetycznego, symbolicznego obrazu nie wymaga komentarzy. Zapolska skupiła w nim całą swą ódrazę i strach przed proletariatem, charakterystyczny dla tej powieści. Trzeba jednak jak najmocniej podkreślić wyjątkowość tych faktów i ich niepowtarzalność w innych utworach pisarki. Tendencja do zohydzenia klasy robotniczej w omawianej powieści łączy się, jak wspomnieliśmy, ściśle ze sprawą Zagrodzkiego i z deprecjacją jego działalności politycznej. I w tym wypadku nie pomogła apostołska działalność Anki, nawracającej na „drogi duszy” własnego ojca i odciągającej go od zgubnej polityki. Zagrodzkiego pożarzy wyborcze hieny w typie Wierciaka.

Ostateczną tezę tej dziwacznej książki jest skrajny pesymizm. Próby wnikięcia w głąb duszy poszczególnych ludzi, którzy znaleźli się w kręgu apostołstwa Anki, a więc Stalewskiego, ojca i Piotruśki, żony Wierciaka, kończą się niepowodzeniem. W czasie lektury książki nasuwa się nieodparcie wniosek, że Zapolska w tym krótkim zresztą okresie załamania ideowego, w którym powstała powieść, szukała w „wejściu w głąb duszy” (pojmowanym zresztą bardzo naiwnie) swoistego antidotum na cały szereg niepokojących ją kwestii. Główną z nich była kwestia polityczna i społeczna. Zagrodzki, opętany żądzą władzy, mógłby się uratować, gdyby zamiast politykowaniem zajął się rozwojem jakichś, nieokreślonych zresztą, własnych wartości wewnętrznych, duchowych. Głównym zaś powodem, dla którego darzy tu Zapolska tak wielką antypatią proletariatu, jest całkowity brak — w jej mniemaniu — u jego przedstawicieli jakiegokolwiek życia duchowego, brak jakichkolwiek wartości wewnętrznych, moralnych. Vegetacja Wierciaka jest vegetacją zwierzęcą. Nie posiadając żadnego życia duchowego kieruje się jedynie instynktami, nadmiernie wybujałymi, złymi, pierwotnymi w swej brutalności. Podobnie ma się rzecz z Piotruśką Wierciakową, w której próbuje bezskutecznie obudzić te wartości Anka Zagrodzka.

Współistniejące ze sobą dwie koncepcje tej powieści, estetyczna i ideologiczna, zostają sprowadzone w naiwny sposób

do jednego mianownika. Przesunięcie punktu ciężkości na sprawy duchowe, stwierdzenie, że pielęgnacja i rozwijanie wielkich wartości moralnych w człowieku jest sprawą najbardziej istotną, pozwala postawić tezę, że wszelkie zło, które obserwujemy w życiu, a więc zło moralne, polityczne i społeczne, ma swoje źródła w zaniku życia duchowego. Z właściwą sobie naiwnością transponuje Zapolska w tej powieści znane podówczas powszechnie i szeroko rozbudowywane koncepcje moralno-estetyczne i moralno-społeczne (żeby tu wspomnieć tylko o programie Artura Górskiego i innych). Rzecz prosta, w ujęciu Zapolskiej koncepcje te stają się mimo woli karykaturą swojego pierwowzoru. Niemniej utwór jest charakterystyczny jako przykład chwilowego zresztą cofnięcia się ideowego autor-ki.

*

*

*

Powieść *We krwi* powstała niewątpliwie w związku ze społecznymi ambicjami Zapolskiej. Można się doszukiwać u podstaw tej powieści zainteresowań Zapolskiej dla nauk przyrodniczych, a w szczególności medycznych, które to zainteresowania wiązały się z sympatią pisarki do naturalizmu²¹. Problemem powieści jest alkoholizm i jego skutki społeczne.

Ta bardzo nieudana powieść jest historią tragicznego małżeństwa ubogich ludzi: idealny narzeczonny okazał się pijakiem. Punktem ciężkości utworu stają się opisy pijatyk, upokorzeń oraz moralne katongi, które przeżywa Stefania. Tragedia jej pogłębia się, gdy spostrzega, że dziecko jest chore. Odziedziczyło nerwowość i epilepsję po ojcu pijaku. Pomijając szereg nieprawdopodobnych i melodramatycznych powikłań fabuły powieściowej, trzeba stwierdzić, że pisarka uzyskała zamierzony efekt w postaci stworzenia przerażającej, choć artystycznie nieudolnej wizji skutków alkoholizmu.

Innym, ciekawym zresztą przykładem pójścia za ówczesną literacką modą i niewolniczego trzymania się znamienych dla okresu koncepcji ideowych i literackich jest powieść Zapolskiej *Rajski ptak*. Jest ona próbą (karykaturalną w efekcie) beletrystycznej realizacji założeń pesymistycznego naturalizmu. Osią intrygi powieściowej jest dziedziczny a nadmierny temperament bohaterki powieści — Wiśki i konsekwencje jego oddziaływania. Biografię Wiśki rzuca Zapolska na tło jej stosunków rodzinnych. Oto pełna nieokiełznanego temperamentu matka Wiśki — baronowa — popełniła dla jego zaspokojenia mezalians wychodząc po raz drugi za mąż za chłopa, Rydzika.

Akcję powieściową, podporządkowaną głównemu celowi, któ-

rym jest analiza działania sił natury, prowadzi Zapolska w kilku kierunkach. Z jednej strony usiłuje podkreślić pierwotną siłę i teźyznę chłopską skondensowaną w Rydziku (był to zasadniczy powód, dla którego baronowa wyniosła go do „godności swojego męża“), z drugiej strony celem pisarki jest pokazanie fatalnej siły dziedzicznego temperamentu, niszczącego po kolei wszystkich znajdujących się w orbicie jego działania. Do tych dwu głównych wątków powieści dołącza się trzeci, a jest nim kliniczne studium choroby Rydzika, umierającego na raka, opuszczonego przez żonę i odczuwającego z całą siłą przepaść, jaka go dzieli od arystokracji. Zapolska miała wyraźną predykcję do podporządkowania głównej koncepcji powieściowej wszystkich akcesoriów. Dążenie to ujawnia się z całą siłą w *Rajskim ptaku* ²².

W myśl wskazań najbardziej modnej teorii pesymistycznego naturalizmu główna siła niszczycielska natury-szatana związana jest z działaniem popędu płciowego. Przy makabrycznym akompaniamencie szumu i gwizdu drzew parkowych dogorywa na raka Rydzik, pierwsza ofiara „niszczącej chuci“. Opis choroby Rydzika jest dla Zapolskiej pretekstem do roztoczenia przed czytelnikiem całego szeregu skrajnie naturalistycznych obrazów nędzy ludzkiej i ludzkiego upodlenia. Z jednej strony przerażający jest sam opis choroby, traktowany przez pisarkę z całą powagą, z drugiej strony historia choroby Rydzika wiąże się i łączy z jego przeżyciami moralnymi i osobistymi. Przeżycia te dotyczą klęski życiowej Rydzika, złamanego chorobą, zepchniętego następnie na samo dno, wśród ludzi, pośród których wyrósł, a którzy teraz mszczą się tym zacieklej na swym niedawnym panu.

Sprawa stosunków między Rydzikiem a służbą dworską jest w powieści osobnym zagadnieniem. Zapolska, traktując z naiwną wiarą teorię walki o byt, ilustruje ją właśnie stosunkiem dworskiej służby do pokonanego Rydzika. Z drugiej strony traktując zupełnie serio tezę o pierwotnej sile biologicznej, którą, nieskażoną jakoby, zachował w sobie chłop, stara się przekonać czytelnika, że walka Rydzika z toczącą go chorobą jest tytaniczną niemal walką dwu pierwotnych potęg. Rydzik i jego tragedia to w ujęciu Zapolskiej ponure zamknięcie procesu degrengolady człowieka poddanego oddziaływaniu żelaznych i bezlitosnych praw rządzących przyrodą — popędu płciowego i walki o byt, w której pokonanym bywa zawsze słabszy. Zapolska usiłowała jeszcze zilustrować w powieści teorię o prawie dziedziczenia. Wspomnieliśmy już, że z teorią tą związane są losy Wiśki. Fatalizm dziedziczenia ma się stać w ujęciu Zapolskiej tym tragiczniejszy, że jest u Wiśki

uświadomiony i że nie próbuje ona walczyć ze swym nadmiernym temperamentem, lecz poddaje się biernie jego popędom.

Próba powieściowego opracowania głównych koncepcji teoretycznych naturalizmu skończyła się w *Rajskim ptaku* kompletnym fiaskiem. Powieść jest karykaturą literatury naturalistycznej we wszystkich swoich szczegółach. Charakterystyczne jest to, że Zapolska wyzyskała i wyzyskiwać będzie specjalnie te możliwości związane z beletryzacją prawa dziedziczenia i koncepcją natury-szatana, które najłatwiej prowadzą do melodramatycznych efektów i sensacji oraz do skrajnego, bezwyjściowego pesymizmu.

Uzupełniając obraz kierunków zainteresowań pisarki charakterystyką problematyki jej utworów wspomnieć jeszcze trzeba o nieudanych próbach zajęcia się życiem „sfer wyższych”. Krytyczny stosunek do szlachty i wielkiej burżuazji był właściwy całej twórczości Zapolskiej, o czym wspominaliśmy już niejednokrotnie przy okazji omawiania różnych jej utworów. W tym krytycznym, antyszlacheckim duchu jest utrzymana rozwlekła powieść *Szmat życia*, obrazująca degrengoladę sfer szlacheckich i wskazującą przede wszystkim na całkowitą degenerację moralną tych przedstawicieli „wyższych sfer”.

Ciekawsze, choć też nieudane są dramaty Zapolskiej poświęcone moralnej problematyce życia wielkiej burżuazji — *Życie na żart* i *Nerwowa awantura*. I tu wnioski, jakie wyciąga pisarka z obserwacji obyczajowych i analizy psychologicznej opisywanego środowiska, są skończeniem pesymistyczne. Autorka udowadnia całkowitą moralną zgniliznę burżuazji, a co za tym idzie społeczną nieużyteczność, czy wręcz szkodliwość tej klasy. Zarówno *Życie na żart*, jak i *Nerwowa awantura* należą do najmniej udanych sztuk Zapolskiej. Naiwna, melodramatyczna akcja, nieprawdziwe, naciągnięte konflikty i przerysowane sylwetki ludzkie powodują, że obie sztuki są już dziś zupełnie nieczytelne. Nie udała się też Zapolskiej próba wprowadzenia na scenę egzotycznego tła domu gry w *Nerwowej awanturze*. Musimy wierzyć autorce na słowo, że akcja dramatu rozgrywa się w Monte Carlo. Nie udało się Zapolskiej stworzyć ani specyficznej atmosfery domu gry, ani zgromadzić charakterystycznych szczegółów obrazujących panujące tam stosunki.

Na koniec wspomnieć warto o dwu artystycznie udanych, a bezpretensjonalnych pod względem problematyki dramatach — *Skizie* i *Asystencie*. Oprócz dobrej roboty artystycznej uderza i w jednej, i w drugiej sztuce zręcznie podchwyciona psychologia występujących tam postaci, humor i znakomite

obserwacje obyczajowe. Obie sztuki cieszyły się zresztą dużym i zasłużonym powodzeniem na scenach jako typowe sztuki rozrywkowe, nie obciążone balastem „wielkich zagadnień“.

*

*

*

Stan wiedzy bibliograficznej o działalności dziennikarskiej Zapolskiej nie upoważnia właściwie do szkicowej nawet oceny charakteru i wartości jej dorobku publicystycznego. Zapolska jako dziennikarka była nie tylko wszechstronna, ale także niezwykle płodna. Pisała w wielu pismach o bardzo wielu sprawach. Artykuły ukazywały się bądź pod jej nazwiskiem i imieniem, bądź też anonimowo. Dlatego też praca bibliografa, kompletującego wykaz dorobku dziennikarskiego Zapolskiej będzie i trudna, i żmudna. To, co powiemy o działalności dziennikarskiej Zapolskiej, jest, rzecz prosta, próbą oceny tylko minimalnej części jej dorobku, dostępnego bądź w osobno wydanych zbiorach, bądź w tych pismach, z którymi współpracowała przez dłuższy czas. Wchodzą tu więc w grę pośmiertnie wydane tomiki *Przez moje okno*, *Nieśmiertelniki*, *W zamyśleniu*, oraz tomik recenzji teatralnych *I sfinks przemówi*, a także pewne artykuły drukowane przez Zapolską w pismach.

Ważną pozycję w dorobku dziennikarskim Zapolskiej zajmują reportaż i felieton. I tak reportażami i felietonami na przemian są np. *Listy paryskie* i *Listy Gabrieli Zapolskiej*, ogłaszane w „Przeglądzie Tygodniowym“. Ich zakres tematyczny jest bardzo szeroki — dotyczą problematyki kulturalnej, społecznej, politycznej i obyczajowej. Znamienne jest, że większość dorobku dziennikarskiego Zapolskiej zdezaktualizowała się dziś niemal całkowicie. W pracy reporterskiej brakowało pisarce wyczucia rzeczywistej wagi i znaczenia podejmowanych zagadnień.

Zaskakująco ubogie w treść, rozgadane i mdłe są np. sprawozdania Zapolskiej z przejawów życia kulturalnego we Francji. Píše je prawie z reguły w formie subiektywnych impresji, przy czym subiektywizm ten wysuwa się na plan pierwszy i rzeczowa informacja ustępuje miejsca nieznośnemu i pustemu wielosłowiowi. W ten sposób konstruuje pisarka zarówno swoje reportaże dotyczące wystaw malarskich, jak i wizyt u słynnych przedstawicieli literatury i sztuki w Paryżu²³. W ten sam sposób jest napisany np. felieton o Szopenie²⁴. Usiłując nadać swoim felietonom kształt literacki, gubiła Zapolska po drodze zasadniczy cel swojej pracy — konkretną i wyczerpującą informację. O wiele ciekawsze i bardziej udane są reportaże obyczajowe. Obserwacje obyczajowe przekazywane przy pomocy re-

portażu sumowały się na materiał przyszłych utworów literackich. Wspominaliśmy już niejednokrotnie, że właśnie reportaże obyczajowe wskazują na genezę pomysłów wielu jej dzieł beletrystycznych i dramatycznych. Waga problematyki obyczajowej w omawianych reportażach jest jednak bardzo różna. Zapolska zajmuje się z równą pasją opisem dnia zadusznego w Paryżu, sprawą balu wariatów w szpitalu Salpêtière, obyczajowością chłopów bretońskich, jak i sprawą wzajemnych ustępstw w ewentualnych kłótniach domowych o wspólne korytarze i schody. Reagując żywo na problematykę obyczajową dnia codziennego, nie umiała Zapolska dokonać w niej wyboru. Łapczywie chwyciła wszystko, drobiazgi i problemy istotnie ważne i ciekawe. Tych ostatnich było niestety bardzo mało. W związku z tym większość dorobku dziennikarskiego Zapolskiej dotyczącego spraw obyczajowych ma dziś wartość kroniki zwykłych, powszednich spraw dnia codziennego, spraw małych, nieciekawych drobiazgów.

Sytuacja zmienia się w momencie, gdy problem obyczajowy przerasta w społeczny i polityczny, gdy udaje się Zapolskiej dostrzec sprawy istotnie typowe. Dodać tu trzeba, że pisarka dążyła dość konsekwentnie do nadawania swym reportażom obyczajowym rangi społecznych, a niejednokrotnie politycznych, nawet w wypadku, gdy zebrane informacje zdawałyby się z pozoru nie mieć z tą problematyką nic wspólnego. I tak np. w opisie dnia zadusznego w Paryżu stara się przeprowadzić podział społeczny wśród ludzi oddających hołd swym zmarłym. Wskazuje na banalny charakter smutku paryskiego mieszcza-nina, doszukuje się prawdziwych, nieklamanych uczuć wśród paryskich wyrobników, śpieszących na groby swoich bliskich. Opisując wygląd Paryża w zimie, wyraża pisarka współczucie dla paryskiej biedoty, a sprawozdanie reporterskie z przytułku dla bezdomnych w Paryżu posiada wstrząsającą wymowę społeczną. Pisarka ujmuje się za paryskimi szwaczkami, wyraża współczucie dla ich straszliwej doli, opisując zabójczą pracę tych wyrobnic. Dola szwaczek i ich los jest identyczny we Francji i w Polsce. Do sprawy tej powraca Zapolska po wielokroć w różnych artykułach ogłaszanych już w czasie pobytu w Polsce.

Nie będąc sama zwolenniczką przesadnej emancypacji kobiet, staje Zapolska zawsze w obronie ludzkich praw kobiety do samodzielności i szacunku. Występuje przeciw prostytucji, domaga się prawnego unormowania sprawy alimentów. Ogłasza wymowne artykuły w sprawie organizowania sanatoriów i lecznic dla studentów i nauczycieli, walczy o pomoc społeczeństwa dla tych, którzy stracili siły i zdrowie w spo-

lecznej pracy. Zdając sprawozdanie z wizyty w sierocińcu, apeluje do ofiarności społeczeństwa na rzecz nieszczęśliwych dzieci. Ogłasza wreszcie artykuły dotyczące głodowych demonstracji robotników, stając w obronie demonstrujących. Oburza się przeciw tendencjom do pociągania do odpowiedzialności prawnej tych, których na ulice wywiódł głód.

Z wszystkich tych artykułów i reportaży przebija szlachetny humanitaryzm autorki, bezkompromisowo walczącej z każdym przejawem ludzkiej krzywdy, ujmującej się zawsze za poniżonymi i wzgardzonymi. Z drugiej strony jednak uderza bezradność Zapolskiej wobec dostrzeganego zła. Często poprzestaje pisarka na pełnym oburzenia stwierdzeniu, że ono istnieje, a jeśli proponuje środki zaradcze, są one z reguły — półśrodkami. Widzi je wyłącznie w filantropii, którą przecież tak ostro krytykowała między innymi w *Tresowanych duszach*. Trudno jednak winić Zapolską za jej bezradność. Rolę swoją spełniła właśnie przez bezkompromisowy stosunek do społecznego zła, które odsłoniła z całą pasją i zajądłością.

Rzeczywistą, dużą i niezaprzeczną wartość mają w dorobku dziennikarskim Zapolskiej niektóre jej recenzje literackie i większość krytyk teatralnych. Rzecz prosta, zarówno recenzje, jak i krytyki teatralne Zapolskiej posiadają dziś przede wszystkim wartość dokumentu historyczno-literackiego, są cennym materiałem dla poznania poglądów ideowo estetycznych pisarki i źródłem informacji o współczesnym ruchu teatralnym. Bogata działalność Zapolskiej jako krytyka teatralnego wymaga osobnego, obszernego studium. Jest to ta część dorobku pisarskiego Zapolskiej, która cechuje się niezwykłą konsekwencją linii przewodniej i dużą dojrzałością sądów. W swoich krytykach teatralnych dowiodła Zapolska nie tylko wiedzy o teatrze i jego historii, ale usiłowała skutecznie skonstruować własny, ciekawy i oryginalny program, dotyczący zarówno społecznej, ideowej roli teatru, jak i spraw ściśle fachowych — repertuarowych, reżyserskich itd.

W sprawach teatru mogła Zapolska zabierać głos przede wszystkim jako praktyk, będąc sama aktorką i reżyserem. Poza tym na ukształtowanie się poglądów Zapolskiej na teatr i jego rolę wpłynęła niewątpliwie szkoła naturalistyczna, z którą zapoznała się we Francji, oraz współpraca z Antoine'em. Pisarka wskazywała zawsze na poglądy Antoine'a jako na źródło swego najgłębszego przekonania, że teatru nie można traktować tylko jako rozrywki „pomagającej w trawieniu“. Twierdziła, że teatr, ukazując prawdę o życiu, winien spełniać posłannictwo społeczne, a w sytuacji Polski także posłannictwo narodowe. Zapolska walczyła o właściwy repertuar teatralny, dostoso-

wany każdorazowo do potrzeb widza. Inny miał być z tego względu repertuar teatrzyków ogródkowych, w których widzowie rekrutowali się przede wszystkim ze sfer rzemieślniczych, inny dla teatrów wystawiających swe sztuki dla widza wiejskiego.

Główną troskę Zapolskiej stanowił sens moralny sztuki, a to ze względu na funkcję wychowawczą, którą przypisywała teatrowi. Z moralną i wychowawczą odpowiedzialnością teatru wiązała pisarka taką samą odpowiedzialność krytyka teatralnego. Twierdziła, że rolę krytyki teatralnej należy rozumieć jako rolę stałej i uczciwej opieki nad instytucją, spełniającą ważną funkcję kulturalną, społeczną i patriotyczną w kraju, który nie posiadając politycznej niezależności, tą jedynie drogą może podtrzymywać swą niezależność kulturalną i narodową. W związku z tym walczy Zapolska konsekwentnie o wielki repertuar, o wprowadzenie na sceny polskie arcydzieł dramatycznych polskich autorów i o eliminację obcej szmiry, zalewającej sceny teatrów. W związku ze społeczną rolą teatru postuluje Zapolska teatr dla wszystkich, nie tylko dla wybranych. Domaga się więc ulgowych bądź bezpłatnych przedstawień dla studiującej młodzieży i — co wypadnie podnieść jako śmiały i ciekawy postulat — dla robotników. Mówiąc o polityce repertuarowej podkreśla pisarka potrzebę stosowania szeroko pojętej zasady aktualności tematycznej, potrzebę dobierania takich sztuk, które w danym momencie posiadają aktualną, społeczną i moralną przydatność. Dlatego też pisarz, jeżeli chce odpowiedzieć społecznemu zamówieniu w swojej produkcji dramatycznej, winien utrzymywać stały i bliski kontakt z odbiorcą, z jego codziennym życiem.

Rozważając w sposób zaskakująco trafny zagadnienie stylów gry aktorskiej, różnych w różnych epokach, domaga się zachowania historycznej wierności nie tylko w dekoracjach teatralnych, ale i w szczegółach zachowania, reakcji psychicznej itd. Pisarka stawia aktorowi niezwykle wysokie wymagania, jako odtwórcy myśli pisarza, odpowiedzialnego za jej słuszne i zgodne z intencją dzieła odtworzenie. Stąd postuluje szerokie i wszechstronne wykształcenie, będące nieodzownym warunkiem dobrego aktorstwa. Uderza u Zapolskiej nowoczesność w sposobie pojmowania technicznych wymagań sceny i roli reżysera. Znakomity styl, słuszna, oryginalna i konsekwentnie realizowana teza wyjściowa sprawiają razem, że recenzje teatralne Zapolskiej czyta się z ogromnym zainteresowaniem jako zbiór niezwykle trafnych, do dziś dnia aktualnych i poruszających uwag o teatrze.

Trzeba tu powtórzyć raz jeszcze — recenzje teatralne Za-

polskiej domagają się wszechstronnego i fachowego opracowania zarówno od strony teatrologicznej, jak i historyczno-literackiej. Podejmowane próby ukazania związku poglądów Zapolskiej na teatr ze szkołą francuskiego naturalizmu domagają się kontynuacji i uzupełnienia²⁵. Podobną pracę podjąć należy także w stosunku do dorobku Zapolskiej jako krytyka literackiego. Wspominając w toku rozważań nad twórczością Zapolskiej o niektórych jej recenzjach krytycznoliterackich, podkreślaliśmy ich wielką rolę dla wyjaśnienia poglądów ideowo-estetycznych pisarki. Dostępny w tej chwili materiał jest niestety zbyt ubogi, aby można się kusić na wyciąganie przewidywanych nawet wniosków w sprawie ogólnej wartości recenzenckiego dorobku Zapolskiej.

*

*

*

Na zakończenie wypada odpowiedzieć na kilka pytań — kim była Zapolska i co reprezentowała na tle literatury epoki, w której żyła, jakie jest jej rzeczywiste znaczenie i jakie są zasługi dla literackiego dorobku tej epoki? Niełatwo odpowiedzieć na postawione tu pytania. Jest bowiem rzeczą oczywistą, że pretensje Zapolskiej do zdobycia pozycji takiej, jaką zajmował Żeromski, Wyspiański czy Reymont, pozostały pretensjami nie spełnionymi. Waga i znaczenie wymienionych pisarzy dla literatury epoki nie stanowi żadnej płaszczyzny porównawczej dla wagi i znaczenia Zapolskiej. Zapolska i jej twórczość była zjawiskiem odrębnym i specyficznym, dlatego też wymaga innej skali ocen. Twórczość Zapolskiej była zjawiskiem wyraźnie szokującym dla współczesnych. Pisarka podejmowała tematykę, którą okrywano powszechną złą mową milczenia. Nie była to tematyka rangi zasadniczej, w większości wypadków dotyczyła właśnie spraw marginesowych, drobnych. Zapolska odkryła i wyzyskała tę problematykę w sposób nowy i oryginalny. I to jest pierwsza i niewątpliwa jej zasługa.

Druga zasługa Zapolskiej wynika z jej postawy ideowej i wiążącego się z nią sposobu literackiego ujęcia spraw dnia powszedniego i ludzkich słabostek. Bezkompromisowość Zapolskiej walczącej z filistrem i mieszczańską obłudą była solą w oku wszystkich jej przeciwników. A właśnie jej bezkompromisowość przyczyniła się do tego, że podjęte przez Zapolską drobne i codzienne sprawy zsumowały się w problem zasadniczy. — Zapolska odkryła ogólny, wszechstronny upadek mieszczaństwa i dowiodła go w sposób tak oczywisty, że fakt ten nie podlegał dyskusji. Bywała złośliwa do granicy paszkwi-

lu, bywała melodramatyczna i sentymentalna, bywała rozgadana i niezdolna. Przyświecał jej jednak zawsze cel szlachetny i kierowała się zawsze własną, odważną i bezkompromisową racją ideową. Można z tym stanowiskiem polemizować, ale trzeba uznać czystość intencji pisarki i jej bezprzykładną odwagę cywilną.

Dzięki temu wszystkiemu zapewniła sobie Zapolska odrębne i wcale poczesne miejsce w literaturze polskiej.

Wielki i niezaprzeczalny talent obserwacyjny Zapolskiej przyczynił się do powstania kilku wybitnych utworów. Tragedią pisarki było jednak to, że rozmieniała ten talent na drobną monetę przypadkowych i nie przemyślanych do końca pomysłów literackich, że powodowana wygórowanymi ambicjami sięgała po gatunki literackie, które nie godziły się z jej rzeczywistymi zdolnościami. Zapolska pracowała niedbale i z pośpiechem, zmuszana do tego niejednokrotnie potrzebą zdobycia pieniędzy, wiecznie zadłużona i nigdy właściwie nie ustabilizowana pod względem materialnym. Nie dziwi nas żal ukryty w słowach Brzozowskiego, gdy przeprowadzał ocenę twórczości Zapolskiej — autorka *We krwi* mogła napisać jeden, ale za to znakomity utwór, elementy tego utworu rozsypała jednak w wielu, zbyt wielu napisanych przez siebie dramatach i powieściach. Ocena Brzozowskiego, słuszna w zasadzie, domaga się pewnej korektury — Zapolska stworzyła cały szereg utworów, w których wypowiedział się w pełni jej talent i zmysł obserwatorski.

Wyboru dzieł Zapolskiej dokonywano posługując się przede wszystkim kryterium wartości artystycznej. Pominęto natomiast wiele dzieł niewątpliwie ciekawych i charakterystycznych, które jednak ze względu na zupełny brak walorów artystycznych stały się całkowicie nieczytelne i przedstawiają dziś wartość jedynie dla historyka literatury. Nie znajdzie tu czytelnik ani *We krwi*, ani *Rajskiego ptaka*, ani *A gdy w głąb duszy wnikiemy*, nie wznawia się także *Modlitwy Pańskiej*, *Carewicza* czy *Nerwowej awantury*. Utwory te, interesujące ze względu na swoją treść i problematykę ideową, stałyby się balastem w wyborze mającym charakter popularny. Luki te stara się uzupełnić niniejszy szkic o twórczości Zapolskiej, poświęcający pominiętym utworom nieco uwagi i próbujący określić ich pozycje w dorobku literackim autorki. Z tych samych przyczyn nie uwzględnia wybór dorobku dziennikarskiego Zapolskiej, w dużej większości dziś już nieczytelnego, choć znów ważnego i ciekawego dla historyka literatury i obyczajowości tamtych czasów. Wypada jednakże sądzić, że zastosowana w stosunku do twórczości Zapolskiej dość sztywna zasada wy-

boru w postaci kwalifikacji artystycznej nie wykrzywiła, jak można sądzić, obrazu dorobku Zapolskiej. Nierówna i niejednolita jej twórczość wymagała takiego stanowczego zabiegu.

Tomasz Weiss

PRZYPISY

¹ Listy do A. Wiślickiego, w posiadaniu Miejskiej Biblioteki Publicznej w Warszawie.

Listy do K. Bartoszewicza, w posiadaniu Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi.

Listy do St. Janowskiego, w posiadaniu Ossolineum we Wrocławiu.

² List Zapolskiej do Wiślickiego z dnia 19 listopada 1891 r.

³ Zob. Zb. Raszewski *Nie drukowana spuścizna dram. G. Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki”, R. XLII, s. 283; *Działalność teatralna G. Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki”, R. XLII, s. 497.

⁴ Daty wydań poszczególnych utworów Zapolskiej w niniejszym Szkicu podaję opierając się na dotychczas ustalonych i ogłoszonych danych bibliograficznych.

⁵ Listy Zapolskiej do Wiślickiego są niestety w przeważającej większości nie datowane i nie uporządkowane. Wspomniany list pochodzi prawdopodobnie z roku 1892; mówi w nim Zapolska między innymi o powieści *Janka* i cenzorskich wokół niej zabiegach redakcji „Kuriera”.

⁶ Zasadniczy ton wystąpień krytycznych negatywnie oceniających twórczość Gabrieli Zapolskiej wywodzi się od początku ze wspólnego stanowiska ideowego krytyków. Jeske-Choiński poświęca Zapolskiej w roku 1888 takie oto zdania:

Gabriela Zapolską mianowano naturalistką, a tymczasem jest ona dotąd tylko nowelistką, która lubi przedmioty wysoko podkasane, lubieżne, ordynaryjne. *De gustibus est non disputandum...*

Ocena twórczości Zapolskiej na tym skrzydle ideowym krytyki, które reprezentuje Choiński, nie zmienia się do końca. W roku 1911 Grzymała Siedlecki pisze („Museion” 1911, z. 2, t. 1), że twórczość Zapolskiej to mezalians wielkiego talentu z trywialnością. Głowa autorki myśli rzeczy bądź brudne, bądź jadowite, bądź przesadnie sentymentalne, bądź wszystkie te rzeczy razem wzięte. Zapolska nienawidzi normalnego człowieka. Ostrze jej twórczości — zdradza wreszcie Siedlecki podstawę ideową swego stosunku do Zapolskiej — obraca się przeciwko wszystkiemu, co stanowi normę socjalną naszego istnienia. „Anarchistyczne są tematy pani Zapolskiej” — konkluduje krytyk. Długi szereg krytyków i recenzentów toczą-

cych całe kampanie przeciw Zapolskiej uporczywie powtarza te same zarzuty: brudne, zmysłowe, skandaliczne, lubieżne i podkasane są utwory Zapolskiej. Są one szkodliwe i złe, anarchistyczne, podważające ustalone i dobre normy socjalne ówczesnego istnienia. Intencje tego typu krytyki są znamienne. Nie podejmowano prawie z reguły dyskusji z Zapolską na temat zaatakowanych przez nią „norm socjalnych”. Przesuwano punkt ciężkości problematyki społecznej jej utworów na zagadnienia seksualne, obyczajowe skandale itd. Tu szukano punktu zaczepienia, wmawiano czytelnikowi, że ta właśnie sfera zagadnień jest główną domeną zainteresowań autorki. Uderza ślepotą recenzentów ulegających tej „zmowie narodowej” w ocenie naturalizmu i Zapolskiej. Nawet Józef Flach, który umiał zobaczyć w twórczości autorki Małaszki niejedną zaletę, oceniając *Z pamiętników młodej mężatki* stwierdził tylko, że problemy i postaci są tam „niesmaczne” i że tak niesmaczny utwór nie powinien być wydany. Przytoczone tu, przypadkowo wybrane sądy krytyczne o Zapolskiej potwierdzają charakterystyczną prawidłowość i zbieżność reakcyjnej oceny naturalizmu w ogóle z oceną autorki uznanej za przedstawicielkę tej metody. Prawidłowość ta polega na celowym pomijaniu społecznych ambicji Zapolskiej i demaskatorskiego sensu jej twórczości.

Wśród krytyków Zapolskiej da się wyróżnić jeszcze inne ugrupowanie, które zajmuje stanowisko pośrednie, nie angażując się w bezkompromisowych ocenach ani za, ani przeciw. Skoro ma się w pamięci głośny skandal związany z ukazaniem się *Akwareli* Zapolskiej, którego epilogiem był słynny proces o plagiat i długa kampania prasowa, uderza liberalne stanowisko Piotra Chmielowskiego, który ocenia te same *Akwarele* spokojnie i chłodno, a równocześnie sprawiedliwie i rzeczowo (P. Chmielowski *Nasi powieściopisarze*, seria 3, Warszawa 1895). Chmielowski stwierdza, że problematyka *Akwareli* nie jest nowa, że myśli i sytuacje w nich zawarte są oklepane. Obok wielu zarzutów nie szczędzi jednak Zapolskiej także kilku słów cieplejszych. Liberalna i nijaka jest ocena Zapolskiej zawarta w „Literaturze” Wilhelma Feldmana (W. Feldman *Współczesna literatura polska*, wyd. V, Lwów 1908). Twórczość Zapolskiej, mówi Feldman, to komedia ludzka pojęta jako odwieczna walka dwu pici. Talent pisarki jest połowiczny, ponieważ nie stać ją na wielką koncepcję, na bohaterski ton. Winę za to ponosi na równi Zapolska i naturalizm. Nie można natomiast odmówić autorce zdolności obserwacyjnych i łatwości architektonicznej w budowie utworów. Niewiele różni się od przytoczonych ocen charakterystyka Zapolskiej u Czachowskiego (K. Czachowski *Obraz współczesnej literatury polskiej*, Lwów 1934). Wszystkie przypomniane wypowiedzi mają jedną wspólną cechę: jest nią chłodny obiektywizm. Wspólne jest tu także absolutne niedostrzeganie istotnej problematyki twórczości Zapolskiej. Pokutuje le-

genda o problematyce płci, skandalu, z tą jedną różnicą, że przyjmowana na chłodno, bez rozdzierania szat. Dla tych liberałów nie istnieje jednak Zapolska jako świadoma pisarka społeczna.

Jest jeszcze trzecia, nieliczna grupa krytyków, dostrzegająca w dorobku Zapolskiej świadome i zdrowe ambicje społeczne. Wspólną cechą wystąpień tej grupy jest nie tylko rzeczowy stosunek do rzeczywistej wartości dorobku Zapolskiej, ale także surowa ocena braków metody artystycznej, której pisarka hołdowała.

Najbardziej trafną ocenę Zapolskiej pozostawił Stanisław Brzozowski (St. Brzozowski *Współczesna powieść polska*, t. VI, Warszawa 1936). Twierdził on, że zasługą jej powieści było poruszanie zagadnień drażliwych, skwapliwie omijanych przez literacką konwencję. Nie potrafiła jednakże Zapolska, buntując się przeciw złu, przeciwstawić mu pozytywnych rozwiązań. Powieści jej nie prowadziły nigdzie. Widziała i pokazała jednak wszystkie współczesne kłamstwa. Mogła była napisać jedyną, ale krwawą, znakomitą książkę — niestety, jej elementy rozproszyły się w wielu, zbyt wielu książkach przez nią napisanych, pełnych hysterii, kabotyńskich gestów, krzykliwości i chwilowych nastrojów. Zapolskiej brakowało wewnętrznej dyscypliny, wewnętrznego pogłębienia. Flirtowała z wieloma ideami i przekonaniem, nie zdobyła się jednak nigdy na konsekwentne przyjęcie któregośkolwiek z nich za swoje własne. Ocena Brzozowskiego zrywa całkowicie z szablonem legendy o problematyce płci i lubowania się w „podkasanych” tematach jako głównej domenie pisarstwa Zapolskiej. Krytyk podejmuje dyskusję z istotną, rzeczywistą problematyką jej utworów, z problematyką społeczną. W kampanii przeciwko legendzie na temat pisarstwa Zapolskiej ma niewątpliwe zasługi także Irena Krzywicka (I. Krzywicka *Zapolska*, „Wiadomości Literackie”, 10 kwietnia 1932; *Polska komedia ludzka*, „Wiadomości Literackie”, 1 maja 1932). Zarzucając Zapolskiej straszną, drażniącą manierę pisarską, obala równocześnie Krzywicka całym szeregiem argumentów mit o problematyce płci. Stwierdza słusznie, że w istocie było przeciwnie: problematykę płci traktowała Zapolska z całą surowością i bez dwuznaczników, po prostu, uczciwie i twardo. W rehabilitacji Zapolskiej posuwa się Krzywicka tak daleko, że porównuje dorobek pisarki i jego ambicje z *Komedią ludzką* Balzaka. Rzecz prosta, Krzywicka zdaje sobie sprawę z przepaści dzielącej pisarkę od Balzaka, podkreśla stale jej prymitywizm i nieznośną manierę stylistyczną. Przeprowadzając wspomnianą analogię wskazuje jedynie na społeczny nerw obserwacji Zapolskiej, na dystans, który cechuje jej spojrzenie na czasy i ludzi sobie współczesnych. W tych społecznych ambicjach widzi właśnie podobieństwa między twórczością Zapolskiej i Balzaka.

Wspomniany typ sprawiedliwej oceny dorobku Zapolskiej nie jest niestety w dwudziestolecie międzywojennym jedyny.

Opinie są nadal sprzeczne. Obok prób uczciwego i bezstronnego gromadzenia materiałów umożliwiających naukowe badania twórczości pisarki (np. cenne artykuły Zb. Konarzewskiego *Zapolska w życiu i w literaturze*, „Wiadomości Literackie“, 17 maja 1936; *Jedyny przyjaciel Zapolskiej*, „Czas“, 20 września 1936; *Zapolska na scenie*, „Czas“, 24 grudnia 1936; *Z dziejów boleści*, „Czas“, 1 stycznia 1938) przewija się ciągle stara opinia o Zapolskiej, piewczynie podkasanych tematów, widać tendencje do rozgrzebywania i rozdmuchiwania frapujących, a skandalicznych plotek związanych z życiem pisarki. Aniela Kallas kontynuuje niechlubne tradycje Gawalewiczowskiej *Cmy* w pseudobiograficznej powieści *Zapolska* (A. Kallas *Zapolska*, „Renaissance“, Warszawa), mającej pretensje do dokumentu, a będącej w rzeczywistości przykrą, sensacyjną szmirą, pełną rażących błędów rzeczowych. W roku 1938 i 1939 ukazują się dwie cenne prace M. Romankówny, *Poglądy G. Zapolskiej na teatr* (w świetle teorii Zoli), „Prace Polonistyczne“, seria III, Łódź 1939; *Ze wstępnych badań nad psychologicznym podłożem twórczości G. Zapolskiej*, „Prace Polonistyczne“, seria IV, Łódź 1938 — cenne, bo oparte o badania źródłowe, jakkolwiek nie zawsze trafne w swoich wnioskach.

Sytuacja w badaniach nad twórczością Zapolskiej zmienia się w sposób zasadniczy po drugiej wojnie światowej. Z nowszych prac o pisarce wysuwają się na czoło badania źródłowe Zb. Raszewskiego, Jerzego Ślizińskiego oraz pierwsze próby interpretacyjne J. Z. Jakubowskiego i Ewy Korzeniewskiej. Zb. Raszewski *Nie drukowana spuścizna dramatyczna Gabrieli Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki“ 1951, R. XLII, s. 283; *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki“ 1951, R. XLII, s. 497; J. Z. Jakubowski *Z dziejów naturalizmu w Polsce*, Wrocław 1951; J. Śliziński *E. Orzeszkowa i G. Zapolska a Cześć*, „Przegląd Zachodni“ 1955, R. XI, t. III, nr 9—12, s. 64; E. Korzeniewska *Z badań nad ideologią Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *O Marii Dąbrowskiej i inne szkice*, Wrocław 1956. Wszystkie te prace wytyczają jedynie słuszną drogę przyszłym badaniom — będzie zaś nią odkrycie i ocena rzeczywistej wartości dorobku Zapolskiej jako świadomej pisarki społecznej.

⁷ *Listy paryskie G. Zapolskiej*, „Przegląd Tygodniowy“ 1893, s. 287.

⁸ *Listy paryskie G. Zapolskiej*, „Przegląd Tygodniowy“ 1891, s. 100.

⁹ G. Zapolska pisząc swoją krytykę fin de siècle'u nie była zresztą jedyną autorką podejmującą ten temat. Powieść Zapolskiej ma całą, dość liczną rodzinę literacką, aby wymienić tu tylko *Listy człowieka szalonego* Niemojewskiego (1899), nowelę Bałuckiego *Dekadent* (1897), powieść Bałuckiego *Pamiętnik Munia* (1900), wreszcie *Legendę Sewera* (Maciejowskiego), 1901.

¹⁰ Zobacz cytowaną na stronie 296 recenzję z *Pana Wojciecha Mańkowskiego*.

¹¹ *Listy paryskie* G. Zapolskiej, „Przegląd Tygodniowy“ 1891, s. 100.

¹² *Listy paryskie* G. Zapolskiej, „Przegląd Tygodniowy“ 1892, s. 196.

¹³ *Listy paryskie* G. Zapolskiej, „Przegląd Tygodniowy“ 1893, s. 7.

¹⁴ Jan Lorentowicz w swojej książce *Spojrzenie wstecz* (Warszawa 1935), w studium *Narodziny programu*, próbuje skonfrontować postaci i wydarzenia występujące w powieści Zapolskiej z postaciami i wydarzeniami młodzieżowego ruchu socjalistycznego w Paryżu. Pracę Lorentowicza kontynuuje w cytowanym studium E. Korzeniewska.

¹⁵ Sprawa naiwnej idealizacji i heroizacji bohaterów socjalistów lub, innymi słowy, sprawa specyficznej ich charakterystyki, wyposażania działaczy socjalistycznych w patetyczne cechy charakteru nie jest zresztą właściwością tylko pisarstwa Zapolskiej. Na podobną modłę charakteryzuje swoich socjalistów i Niedźwiecki, i Strug, by wymienić najbardziej charakterystycznych. W większości tych utworów powtarzała się także postać działacza-socjalisty, życiowego ascety, oddanego bez reszty sprawie inteligenta-samotnika. Dlatego też pokazując brak powiązania działaczy socjalistycznych Zapolskiej z robotniczymi masami nie formułujemy zarzutu pod adresem pisarki, która charakteryzowała swoje postaci zgodnie z panującą w literaturze konwencją.

¹⁶ E. Łuniński *Zapolska*, „Tydzień Polski“ 1921, nr 51.

¹⁷ E. Korzeniewska, o. c.

¹⁸ E. Korzeniewska, o. c.

¹⁹ Interesujący jest także fakt, że jednoaktówka *Jesiennym wieczorem* powstała w ciągu dwu nocy (Zapolska pisała tę sztukę specjalnie dla przebywającej w Polsce Modrzejewskiej).

Jest duży nastrój i sentyment — pisze Zapolska do Janowskiego (29 XI 1902). — Główna rola dla Modrzej... (...) Ładnie oprawiłam w bibułę zeszyt i jutro z bukietem fiołków położę jej na talerzu.

²⁰ Nawiasem mówiąc wyobrażała sobie Zapolska ten symbolizm dość naiwnie, jak można sądzić z urywka wspomnianego listu do Janowskiego, w którym radzi mężowi, żeby namalował dwa konie:

...czarny i biały z łbami położonymi na szyjach na smutnym ugorze. Nic poza nimi, ściernisko i horyzont szary. Daj im wyraz, sentyment w ślepiach załzawionych...

²¹ W związku z tym warto przypomnieć znamieny *List paryski* autorki drukowany w „Przeglądzie Tygodniowym“. List ten jest opisem lekcji pokazowej prowadzonej przez Charcota w Salpêtière. Charcot demonstruje studentom objawy tabesu, choroby Basedowa i całego szeregu innych chorób rdzenia.

Wreszcie podsumowując wykład stwierdza, że choroby te są dziedziczne, i rysuje tablice genealogiczne chorych. Okazuje się z tej genealogii, że chorzy są albo dziećmi wariatów i wariatek, albo, i to przede wszystkim — pijaków. Cała geneza wykładu sprowadza się do sformułowania, że źródła demonstrowanych chorób szukać trzeba we krwi przodków, w dziedzictwie chorobowym. Treść przytoczonego listu, napisanego zresztą później niż powieść *We krwi* wraz ze znaną tendencją autorki do podchwytywania tematyki podsuwanej przez życie, upoważnia do szukania źródeł pomysłu powieści w zainteresowaniach Zapolskiej naukami medycznymi i w jej wizytach na pokazowych wykładach ówczesnych sław lekarskich. Ambicja pisarki społecznej podsunęła Zapolskiej pomysł wykorzystania zdobytych tą drogą wiadomości do napisania powieści wymierzonej przeciw alkoholizmowi.

²² Olbrzymie drzewa czarnym baldachimem rozsnuły się dookoła. — Gałęzie ich wyciągnęły się jak ramiona olbrzymów... W cieniu powstającym jakby z ziemi barwy znikwały. — Co chwila olbrzymi pień zagradzał drogę. Korony liści dźwigały się wysoko. Konary płatały się z drzewem sąsiednim i zdawały się wrastać w siebie z jakąś nienawistną siłą. — Ten cały park z bliska nie miał w sobie melancholii opuszczonych ogrodów, on protestował, on rozpaczał nad czymś, co go uczyniło złym i niosącym raczej rozterkę w duszę tych, którzy się po nim snuli, niż przytulnym schroniskiem, cienia pełnym.

²³ Np. „Przegląd Tygodniowy“ 1891, s. 172, 323, 405; 1892, s. 123, 136, 401.

²⁴ G. Zapolska *Pomnik Szopena*, [w:] *Nieśmiertelniki*, „Lektor“ 1923.

²⁵ Patrz cytowana praca W. Romankówny *Pogląd G. Zapolskiej na teatr w świetle teorii E. Zoli*, „Prace Polonistyczne“ seria III, Łódź 1939.

NOTA WYDAWCY

Wybór recenzji i szkiców teatralnych Gabrieli Zapolskiej ukazuje się w niniejszym układzie po raz pierwszy. Ponieważ za życia autorki nie ukazały się jej recenzje w formie książkowej, tekst obecnej edycji oparto na pierwodrukach czasopiśmiennych. Wyjątek stanowią szkice: *Kolega*, *Po tamtej stronie rampy*, *Turniej pokonkursowy*, *Takie małe debiuciki* i *Sztuczne życie*, których tekst ustalono na podstawie pośmiertnego zbioru recenzji *W zamyśleniu* (wydanego przez „Lektora” w 1923 r.), gdyż pomimo poszukiwań nie zdołano dotrzeć do ich pierwodruków. Po śmierci autorki ukazały się trzy tomiki recenzji i szkiców teatralnych nakładem „Lektora”: *Przez moje okno* (1922), *W zamyśleniu* (1923), oraz *I sfinks przemówi* (1923).

Studium pt. *Krowięta drukowane* było w „Echu muzycznym, teatralnym i artystycznym” (rocznik 1897, s. 411, 423, 435). Pozostałe szkice, wchodzące do obecnego tomu, były ogłaszane w „Przeglądzie Tygodniowym”, „Słowie Polskim” oraz „Ilustracji Polskiej”.

Z „Przeglądu Tygodniowego” pochodzą utwory: [*Teatr Antoine’a*] (1892, nr 47), *Pogadanka teatralna z powodu wystawienia na scenie krakowskiej sztuki pt. „Mieszczkański świątek”* F. G. Dominika (1889 nr 8), [*Faustyna*] Stanisława Rzewuskiego] (1891, nr 16), „*Axel*” Villiers de l’Isle Adama (1894, nr 9–10), [*Tyberiusz*] Stanisława Rzewuskiego] (1894, nr 21).

W roczniku 1900 „Słowa Polskiego” ukazały się szkice: *Przez moje okno* (nr 459), „*Baśń nocy świętojańskiej*” — prolog Kasprowicza. „*Odludki i poeta*” Fredry (nr 465), „*Spazmy modne*” — Wojciecha Bogusławskiego (nr 470), „*Dożywocie*” — komedia w trzech aktach Fredry (nr 476), „*Nowa Dejanira*” — Juliusza Słowackiego (nr 478), „*Mąż od biedy*” — Józefa Blizińskiego (nr 488), „*Dla szczęścia*” — Przybyszewskiego (nr 498), „*Pan Jowialski*” — Fredry (nr 505), „*Zaczarowane koło*” — Lucjana Rydla (nr 513), „*Bartel Turaser*” — dramat w trzech aktach przez Langmana (nr 533), „*Czerwona toga*” — sztuka w czterech aktach przez Brioux (nr 569), oraz „*Tragedie duszy*” — sztuka Bracca (nr 597). Z rocznika 1901 pochodzą recenzje: „*Pan Alfons*” — sztuka Dumasa-syna (nr 8), „*Blagierzy*” — Michała Bałuckiego (nr 18), *Kurtyna Siemiradzkiego* (nr 26), „*Romantyczni*” — Rostanda (nr 30), „*Dziewczyna sędzia*” — Zabłockiego (nr 34), „*Najstarsza*” — Lemaître’a (nr 46), „*Spuścizna*” — Artura Schnitzlera (nr 71), „*Baśka*” — krotko-

chwila K. Glińskiego (nr 101), „Złote runo“, dramat współczesny w trzech aktach — Przybyszewskiego (nr 147), „Rewolwer“ — komedia Fredry (nr 197), Przed „Weselem“ o „Weselu“ (nr 240), Występy Romana Żelazowskiego — rola Józłowicza (nr 413), „Rozbitki“ — Bliźńskiego (nr 427), „Otcłian“ — sztuka Konczyńskiego (nry: 421 i 423).

Z „Ilustracji Polskiej“, rocznika 1902, pochodzą szkice: „Wesele“ — Wyspiańskiego (nr 35), „Sasiadka“ — Tadeusza Rittnera (nr 37), [Polityka repertuarowa] (nr 39), „Matka“ — Stanisława Przybyszewskiego (nr 40), [Jubileusz Marii Konopnickiej] (nr 43), [„Balladyna“ Juliusza Słowackiego] (nr 44), „Monna Vanna“ — Maeterlincka (nr 46), „Mieszczanie“ — dramat M. Gorkiego (nr 48), Nieboska komedia (nr 49), „Cień“, „Matżeństwo na próbę“ (nr 50), „Krucze gniazdo“ — Dagny Przybyszewskiej, „Walc barona Molskiego“ — A. Nowaczyńskiego, „We czworo“ — M. Gwałewicza (nr 51). W roczniku 1903 zamieszczone były recenzje: Helena Modrzejewska (nr 3), [Helena Modrzejewska w „Warszawiance“] (nr 4), „Dramat Kaliny“ — Zygmunta Kaweckiego (nr 13), „Nowe bożyszcze“ François de Curel (nr 14).

Przystępując do ustalania poprawnych tekstów recenzji Gabrieli Zapolskiej wydawca stanął wobec trudności niejednokrotnie nie do przewyciężenia. Autorka pisała bowiem swoje szkice prawdopodobnie od razu w czystopisie, a bardzo często (jak np. w przypadku drukowania w dzienniku „Słowo Polskie“) z dnia na dzień, czasem kilka godzin przed oddaniem do druku. Tekst pierwodruków recenzji jest pełen różnego rodzaju błędów od pomyłek literowych, drukarskich do całych zdań, które w formie, w jakiej je wydrukowano, stają się przypadkowym zestawem słów pozbawionych sensu. Pewne światło na ten stan rzeczy rzucić może prześledzenie drogi, jaką recenzja od rękopisu autorki przebywała do drukowanego słowa w rękach czytelnika. Tekst rękopisu z powodu braku czasu nie dopracowany stylistycznie — nie pozbawiony błędów pochodzących z przepisania się autorki, a także, zwłaszcza w wypadku tekstów obcojęzycznych, czy nazwisk pisarzy i autorów francuskich, po prostu wskutek niewiedzy i niedbałości autorki — otrzymywał do składania zecer w drukarni. Tu z kolei w wyniku niedokładnego odczytania rękopisu powstawały nowe błędy. To np. imię pisarza Villiers de l'Isle Adama zecer, odczytawszy niewyraźny tekst, wskutek pewnego podobieństwa w rysunku liter przekreślił na Adonia; w innym miejscu słowo „conférencier“ odczytał „conférducier“; podobnie nazwisko bohatera Fantazego „Rzecznicki“ przekreślono na „Rzeczmiicki“ itd. Na koniec omyłki literowe przy składaniu tekstu, których z powodu braku czasu nie można było usunąć drogą dokładnych korekt (jak to ma miejsce w edycjach książkowych) — dopełniały miary.

W obecnym wydaniu poprawiono niewątpliwe błędy literowe i przywrócono poprawną pisownię większości nazwisk o obcym brzmieniu (niestety nie zdołano sprawdzić części nazwisk zwłaszcza podrzędniejszych aktorów i autorów francuskich). Z po-

wodu braku jakichkolwiek innych podstaw uzasadniających poprawkę pozostawiono bez zmian zdanie niezrozumiałe na s. 35, w. 7—9: „Tedy przecież potrzeba na coś patrzeć ze swego fotelu i przeżywać przed naszymi oczyma innym, mniej“; na s. 41, w. 12—19: „Przeraża się, gdy nagle uczuwa, iż z jego głębi, z tego lochu, gdzie czasem nigdy nie zadźwięczy nawet z życia — wydobywają się jakieś pasje, furie, namiętności i że zaczynają być dominantą wśród ułożonej i wytresowanej figury usankcjonowanego charakteru i należy wtedy z całą subtelnością i delikatnością pozwolić przełamać się tej chwili, asystując z daleka i na pozór bez zainteresowania całej tej farsie“; na s. 243, w. 20: „Z jakim poselstwem przychodzi Marco — zapominać nam każą słowa, które mówi, nie te słowa, które się odnoszą do akcji, do anegdoty, do sprawy — lecz te słowa obok te „niezależne od prawdy ścisłej“.

Nie sprostowano również nieścisłości gramatycznych autorki m. in. w zdaniach: na s. 169, w. 12: „Akcja żadna, technika sprzed 20 laty...“; na s. 173, w. 1—2: „Te dzieci czytały romanse sprzed stu laty...“; s. 174, w. 14—15: „Lecz oto burza minęła, lazur znów zajaśniał i tych dwoje drogich, miłych dzieci wracają do życia, a z serc swoich snują struny poezji...“; na s. 218, w. 37—38: „Tysięcy drobiazgów, rozrzuconych hojnie, a z całą skromnością prawdziwego artysty, cechowało tę kreację“; s. 227 w. 26—28: „Jeśli tych dwóch umierających z głodu mają być istotami z krwi i kości...“ itd.

Pozostawiono dość częste typowe dla języka Zapolskiej oboczności jak: repertuaru // repertuarzu, miękki // mięki, zazdrośny // zazdrośny, różana // różanna, miłosny // miłośny, bezlitosny // bezlitośny, należeć // należyć, rezykowny // ryzykowny, osiągać // osiągać i nazwisko Gorki // Gorkij z konsekwencjami fleksyjnymi oraz osobliwości językowe autorki: feileton lub fejleton, ikon (zam. ikona), personal, stosa (zam. stosu), rzęd, pjany, erudyt, kurtoazja, spowiedzie (zam. spowiedzi).

Poza tym, obok wielkiej ilości niewątpliwych błędów zecer-
skich poprawiono także „jakich“ na „jakiej“ (s. 7, w. 22), „znaków“ na „maków“ (s. 10, w. 6), „autorów“ na „aktorów“ (s. 12, w. 22), „autor“ na „aktor“ (s. 36, w. 19), „autora“ na „aktora“ (s. 36 w. 29), „noszącej“ na „noszącą“ (s. 37, w. 20), „przeczytać“ na „przytaczać“ (s. 38, w. 4), „które“ na „którym“ (s. 44, w. 25), „otworzyła“ na „otworzyłam“ (s. 47, w. 2), „rajtpaczem“ na „rajtpajczem“ (s. 53, w. 3), *douceur* na *douceurs* (s. 76, w. 2), „boudhisme“ na „bouddhisme“ (s. 78, w. 24), „Gontana“ na „Goutama“ (s. 78, w. 26 i 27), „boudhique“ na „bouddhique“ (s. 78, w. 31), „le boudhisme“ na „le bouddhisme“ (s. 78, w. 37), po słowie „ulituje“ skreślono zbędne „się“ (s. 101, w. 34), skreślono zbędne „mo“ po słowie „zapalem“ (s. 121, w. 31), „do złudzenia“ poprawiono na „do znudzenia“ (s. 121, w. 32), „Dlaczego“ na „Dlatego“ (s. 124, w. 21), „swym“ na „swych“ (s. 126, w. 16), „naszym“ na „naszych“ (s. 129, w. 6), „usunięcia“ na „wsunięcia“ (s. 156, w. 1), „noc“ na „ma“ (s. 156, w. 39), „szepczącą“ na

„szpecącą“ (s. 210, w. 7), opuszczono zbędne „w“ (s. 236, w. 22 po słowie „rubinem“ oraz s. 254, w. 4 po słowie „jak“), „to“ poprawiono na „tu“ (s. 256, w. 4), „wspomnienia“ na „wspomnień“ (s. 258, w. 13), dodano brakujące „się“ (s. 266, w. 6), „sercu“ poprawiono na „sercom“ (s. 273, w. 26), dodano brakujące „za“ (s. 280, w. 30), poprawiono „dającą“ na „dających“ (s. 281, w. 14).

Oprócz tego rozwiązano skróty: „Neue Fr. Presse“ na „Neue Freie Presse“ (s. 51, w. 13) oraz D. na Dnia (s. 122, pod tekstem), nie rozwiązywano natomiast często stosowanego przez autorkę skrótu od słów pan, pani, panna — „p.“. Tytuły bez nawiasów pochodzą od autorki, natomiast ujęte w nawiasy dodał wydawca. Ponieważ w podstawie druku nosiły one tytuł stałej rubryki czasopisma: „Z teatru krakowskiego“ lub „Listy Gabrieli Zapolskiej“, nie pochodzący od autorki, a zwłaszcza nie informujący o treści danego szkicu, dodano tytuły w nawiasach. W cytatach autorki (np. z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego czy z wiersza *Biedne pieśni* Lucjana Rydla) poprawiono jedynie niewątpliwe błędy zecerskie, poza tym pozostawiono je bez zmian, jakkolwiek porównawszy je z oryginałami stwierdzono pewne różnice. Poprawny tekst cytatów zniekształciłby jednak poprzedzające je zdania autorki, do których po prostu „dostosowała“ ona gramatycznie cytowane fragmenty.

SPIS RZECZY

	str.
Przez moje okno	5
[Polityka repertuarowa]	11
[Teatr Antoine'a]	14
Pogadanka teatralna	23
(z powodu wystawienia na scenie krakowskiej sztuki pt. Mieszczkański świątek — F. G. Dominika)	
Turniej pokonkursowy	28
Sztuczne życie	34
Takie małe debiuciki	42
Kolega	47
Po tamtej stronie rampy	51
Krowięta. Studium teatralne	56
[Jubileusz Marii Konopnickiej]	64
Występy Romana Żelazowskiego	69
Rola Józwowicza	
[Faustyna — Stanisława Rzewuskiego]	74
[Axel — Villiers de l'Isle Adama]	82
[Tyberiusz — Stanisława Rzewuskiego]	99
Baśń nocy świętojańskiej — prolog Kasprowicza. Odludki i poeta — Fredry	108
Spazmy modne — Wojciecha Bogusławskiego	113
Dożywocie — komedia w trzech aktach Fredry	118
Nowa Dejanira — Juliusza Słowackiego	123
Mąż od biedy — Józefa Blizińskiego	128
Dla szczęścia — Przybyszewskiego	133
Pan Jowialski — Fredry	138
Zaczarowane koło — Lucjana Rydla	144
Bartel Turaser — dramat w trzech aktach przez Langmana	150
Czerwona toga — sztuka w czterech aktach przez Brioux	154
Tragedie duszy — sztuka Bracca	159
Pan Alfons — sztuka Dumasa-syna	
Występ pani Wojnowskiej	163
Blagierzy — Michała Bałuckiego	167
Romantyczni — Rostanda	171
Dziewczyna sędzią — Zabłockiego	177
Najstarsza — Lemaitre'a	180
Spuścizna — Artura Schnitzlera	183
Baśka — krotchwila K. Glińskiego	188
Złote runo — dramat współczesny w trzech aktach Przy- byszewskiego	193

Rewolwer — komedia Fredry	198
Przed Weselem — O Weselu	202
Rozbitki — Blizińskiego	208
Otchłań — sztuka Konczyńskiego	213
Wesele — Wyspiańskiego	221
[Sąsiadka — Tadeusza Rittnera]	226
[Matka — Stanisława Przybyszewskiego]	231
[Balladyna — Juliusza Słowackiego]	236
Monna Vanna — Maeterlincka	241
Mieszczanie — dramat M. Gorkiego	246
Nieboska komedia	251
Cień, Matżeństwo na próbę	257
Krucze gniazdo — Dagny Przybyszewskiej, Walc barona Molskiego — A. Nowaczyńskiego, We czworo — M. Ga- walewicza	263
[Helena Modrzejewska]	267
[Helena Modrzejewska w „Warszawiance“]	272
[Dramat Kaliny — Zygmunta Kaweckiego]	275
[Nowe bożyszcze — François de Curel]	280
Kurtyna Siemiradzkiego	284
Tomasz Weiss: O TWÓRCZOŚCI GABRIELI ZA- POLSKIEJ (Szkic)	287
NOTA WYDAWCY	375

SPIS ZAWARTOŚCI
„DZIEŁ WYBRANYCH“

TOM I

KAŚKA KARIATYDA

TOM II

PRZEDPIEKLE

TOM III

JANKA

TOM IV

FIN-DE-SIÈCLE'ISTKA

TOM V

ZASZUMI LAS, CZ. I i II

TOM VI

ZASZUMI LAS, CZ. III

TOM VII

SEZONOWA MIŁOŚĆ

TOM VIII

CÓRKA TUŚKI

TOM IX

O CZYM SIĘ NAWET MYŚLEĆ NIE CHCE

TOM X

SZKICE POWIEŚCIOWE

MAŁASZKA

ANTYSEMITNIK

Z PAMIĘTNIKÓW MŁODEJ MEŻATKI

PANI DULSKA PRZED SĄDEM

ŚMIERĆ FELICJANA DULSKIEGO

TOM XI

NOWELE I

KOCHAM CIĘ!
NA KONIEC SAMI!
ON
ONA
HELENKA
CNOTA
W GABINECIE RESTAURACYJNYM
MĘSKA ŁZA
PORTIERKA
ZAKUTA GŁOWA
JEJ USZKO
WYCHODZĘ Z CZTERDZIESTU
DLA NIEJ
I TACY BYWAJĄ...
KLEJNOT RODZINNY

TOM XII

NOWELE II

MENAŻERIA LUDZKA

I ŻABUSIA
II KOTECZEK
III KOZIOŁ OFIARNY
IV KUNDEL
V OŚLICA
VI KUKUŁKA
VII LEWEK
VIII MAŁPA
IX SZAKALE
X PAPUZIA
XI BYDLĘ
XII GOŁĄBK

*

KORALE MACIEJOWEJ
DWIE
FRANIA
OSTATNI PROMIEŃ
SIOSTRZYCZKA
REHABILITACJA
TAKA BYŁA SŁODKA!...
STAŚKA

TOM XIII

UTWORY DRAMATYCZNE I

KĄSKA KARIATYDA

ZABUSIA

MAŁKA SZWARCENKOPF

TAMTEN

TOM XIV

UTWORY DRAMATYCZNE II

JOJNE FIRUŁKES

W DĄBROWIE GÓRNICZEJ

TRESOWANE DUSZE

MĘŻCZYŻNA

JESIENNYM WIECZOREM

MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ

TOM XV

UTWORY DRAMATYCZNE III

ICH CZWORO

SKIZ

PANNA MALICZEWSKA

KOBIETA BEZ SKAZY

TOM XVI

SZKICE TEATRALNE

*

T. WEISS: O TWÓRCZOŚCI GABRIELI ZAPOLSKIEJ
(SZKIC)

Okladkę projektował
KAZIMIERZ WOJTANOWICZ

TOMASZ WEISS
O TWÓRCZOŚCI GABRIELI ZAPOLSKIEJ

Redaktor
JÓZEF POCIECHA



PRINTED IN POLAND

Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1958
Nakład 10.000 + 205 egz. Ark. wyd. 22,8. Ark. druk. 24
Papier druk. gładzony, kl. V, 65 g, 82 × 104 cm z Fabr. Pap. w Skolwinie
Oddano do składania 20 V 1958
Podpisano do druku 3 VII 1958
Druk ukończono w lipcu 1958
Nr zam. 702 S-31
Krakowska Drukarnia Prasowa, Kraków, ul. Wielopole 1

2. VIII 58





679470

t. 16

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001018610923