Kochanemu Władysławowi Zabłonowskiemu
28/2 1929 Z. Wasilewski

ZYGMUNT WASILEWSKI

POECI i TEATR

SPOSTRZEŻENIA

Okładkę zachować!

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ
PARYŻ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

INNE PRACE TEGOŻ AUTORA:

a) Z dziedziny etnografji:

1. Jagodne, 1889.

b) Z dziedziny literatury:

2. Promieniści, Filareci i Zorzanie, 1896.
3. Śladami Mickiewicza, 1905.
4. Od romantyków do Kasprowicza, 1907.
5. Z życia poety romantycznego, 1910.
6. O sztuce i człowieku wiecznym, 1910.
7. Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego, 1911.
8. Mickiewicz i Słowacki, 1922.
9. Jan Kasprowicz, 1922.
10. Seweryn Goszczyński, 1923.
11. Współcześni, 1924.
12. Wspomnienia o Kasprowiczu i Żeromskiem, 1927.

c) Z dziedziny publicystyki:

13. Warszawa współczesna, 1903.
14. Listy dziennikarza, 1908.
15. W obronie polskiej stacji zagranicznej, 1911.
16. Myśl przebudowy, 1912.
17. Orjentacja wewnętrzna, 1916.
18. Demokracja Narodowa, 1917.
19. Na wschodnim posterunku, 1919.
20. O życiu i katastrofach cywilizacji narodowej, 1921.
21. Proces Lednickiego, 1924.
22. Dyskusje, 1925.

d) Redagowanie czasopism:

23. Głos. (tyg.) Warszawa. 1895—1899.
24. Słowo Polskie. Lwów. 1902—1915.
25. Sprawa Polska. (tyg.) Petersburg. 1915—1917.
26. Przegląd Polski. (dzien.) Kijów. 1918.
27. Gazeta Warszawska. 1918—1925.
28. Myśl Narodowa. 1925 — 1929 — —

POECI i TEATR

ZYGMUNT WASILEWSKI

POECI i TEATR

SPOSTRZEŻENIA

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ
PARYŻ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

Drukarnia Wł. Łazarskiego
Warszawa, Złota 7/9.
1929

P R Z E D M O W A

O ZJAWISKU LITERACKIEM I KRYTYCE

Zagadnienie granicy między nauką historji literatury a wolną krytyką literacką domaga się co jakiś czas teoretycznego poruszenia choćby dlatego, żeby przy tej sposobności uprzytomnić szeregom pracowników ich rolę, zadania i obowiązki. Jest to tem potrzebniejsze, że z dyskusyj na ten temat, nieraz polemicznych (por. G. Korbut „Wstęp do literatury polskiej") ogół może wynosić wrażenie małej przydatności krytyki t. zw. pozanaukowej.

Niejasne pojmowanie stosunku krytyki literackiej do nauki historji literatury wyprostował dostatecznie Manfred Kridl w rozprawie „Krytyka i krytycy" (1923). Dowiódł on, że, zasadniczo biorąc (na wyrównanym poziomie odpowiedzialności naukowej po obu stronach), niema między temi dwiema funkcjami sprzeczności, lecz owszem zachodzi potrzeba ścisłego współdziałania. Wszelkie podziały grupowe na obozy wynikają z faktycznego stanu rzeczy, który może być zły — po tej czy po owej stronie. Ale zła robota nie powinna być brana za podstawę rozróżnień zasadniczych.

Skoro potrąciłem o stronę faktyczną w Polsce, to po-

wiem tutaj odrazu, że w stosunku do kadrów historji literatury krytyki bieżącej jest za mało. Krytyka, współpracująca z twórcami nad ideami najwyższych wartości duchowych, które mają znajdować swój wyraz w literaturze, powinna współzawodniczyć o poczesność miejsca z powieścią, poezją, dramatem, jako ich nieodzowna współpracowniczka i organ łącznikowy z historją literatury. Szybki rozwój katedr historji literatury w naszych uniwersytetach pociągnął ku nauce całe zastępy. W rzeczywistości zbyt teoretycznie traktuje się granicę między historją literatury a krytyką, nie jest ona bowiem uregulowana i, gdyby nie udział historyków literatury w krytycę, nie mielibyśmy sił do lustrowania zjawisk bieżących w literaturze. W niedokładnej pewno statystyce, którą z pamięci sporządziłem, widzę, że na 80 pracowników, zajmujących się wogóle literaturą, możemy 50 zaliczyć do kategorji historyków literatury, około 30 więc pozostaje na obóz krytyki (wraz z krytyką teatralną). Regularnie zaś, zawodowo pracujących krytyków literackich doliczymy się zaledwie kilku — mniej, niż kiedykolwiek. Faktycznie więc niebardzo widzę tu miejsce na kwestje w owej kwestji obozów. Cały niemal ciężar i pracy, i odpowiedzialności za stan krytyki spada na kadry historyków literatury, ile że oni są wychowawcami wogóle tych, co krytyką się trudnią.

Sądzę, że na całość spraw literatury trzeba patrzeć pod szerszym kątem, ze stanowiska socjologicznego, które wskazał metodyce tak rozumnie prof. Juljusz Kleiner w rozprawie „Charakter i przedmiot badań lite-

rackich" (1913). Odczuwam zawsze pewien niepokój, ilekroć debaty nad doniosłemi zagadnieniami życia intelektualnego toczą się bez udziału gospodarza, jakim jest samo życie. Zdaje mi się, że w niem leży *principium divisionis*. Niesłychanie ważny jest w każdem zjawisku literackiem pierwiastek socjologiczny. Historyk literatury bierze przed się coś więcej, niż tekst — bierze zjawisko literackie. Bierze dzieło ze wszystkiemi włóknami, któremi trzymało się życia przed swem urodzeniem, i ze wszystkiemi pędami, które puściło w swojem środowisku po wyjściu na świat.

Niepodobna przecież przeoczać faktu, że nauka historji literatury pracuje pod presją gotowych już opinij o dziele, że przychodzi do zjawisk gotowych społecznie, to znaczy już ustawionych według wielkości, co decyduje przynajmniej o kolejności zainteresowań historyka literatury. Z jakiegoż innego powodu, jak nie z tego, najnowsza historja literatury zajmuje się tak gorliwie Mickiewiczem i romantykami, zaniedbując nieraz wiele dziedzin pilnych w dawniejszych okresach? Bo życie tego wymaga, zainteresowania umysłowe ogółu i psychologja twórców poromantycznych. Historyk literatury nieraz pracuje nad tem, aby dojść i wytłumaczyć, dlaczego umysłowość społeczeństwa uznała dane dzieło za ważne. Dzieła, w naszych zwłaszcza czasach, nie pochodzą z odkryć w jakimś grobowcu Tutankhamena. Jeśli się zdarzy, że w czasie swego powstania nie miały właściwej giełdy i swoich krytyków, jak się to zdarzyło Norwidowi, to potem trudno historykom wyznaczyć im miejsce. Prościej przedstawia się sprawa z odkry-

ciami w porządku archeologicznym, jak z „Kazaniami świętokrzyskiemi“. W czasach jednak nowożytnych typ ogólny cywilizacji jest literacki. Dzieło od pojawienia się swego odrazu obrasta opinją bądź w salonach, bądź w czasopismach. A w tem formowaniu się zjawiska literackiego swoją społeczną i literacką rolę odgrywają krytycy. Tutaj ich trzeba szukać i oceniać.

Historja literatury zabiera się do okresów zamkniętych, ale zanim okres się zamknie, społeczeństwo literackie ma już swój firmament ustalony z planetami i konstelacjami. Dokonała tego nie nauka, lecz wolna gra wrażeń i wyobrażeń o zjawiskach, w czem krytyka nawet pokątna, *magna pars fuit.* Ile ta krytyka ma znaczenia we wskazanym procesie ustalenia hierarchji, za dowód może służyć Kasprowicz, którego ogół szeroki mało znał, a jednak ten ogół na wiarę krytyki gotów mu oddawać królewskie hołdy. A z drugiej strony nie widać, żeby historja literatury w ustalonej w ten sposób hierachji dokonywała zmian radykalnych. Stworzona np. w sposób popularny trójca wieszczów romantycznych pozostała w historji. Głos opinji literackiej ogółu czytającego jest tak decydujący, że nie pomagają Garczyńskiemu czy Norwidowi wysokie protekcje literackie.

Krytykę literacką bieżącą, bezpośrednią trzeba uważać w zasadzie za współczynnik procesu społecznego, wytwarzającego zjawisko literackie. Historja literatury ma do czynienia nie z samym tekstem, lecz z tak pojętem zjawiskiem. Badanie tekstu jest ważną częścią, ale tylko częścią jej zadań. I historja lite-

ratury, jako proces czysto poznawczy, ze swoją analizą naukową jest również funkcją społeczną; porządkuje w sposób umiejętny świadomość społeczeństwa dotąd niejasną na punkcie jego najwyższych wartości duchowych, zawartych w literaturze. Proces jednak poznawania rozpoczyna się wcześniej, od samych narodzin dzieła. Przyczem pogotowie krytyczne społeczeństwa po literacku cywilizowanego wielką jest podnietą dla twórców w sprawie samego tworzenia. Nie sądzę, żeby mieli rację ci, którzy utrzymują, że krytyka wychowuje twórców. Ale wyobrażam sobie, że zamarłaby twórczość, gdyby pisarzom towarzyszyła świadomość pustki dokoła, nie dającej rezonansu. Krytyk jest mlecznym bratem twórcy literackiego, często chrzestnym ojcem. On zna dzieło przez środowisko od chwili jego poczęcia, on je poznaje przez kongenjalne współżycie. Historycy literatury, tak często występujący w roli krytyków dzieł nowych, wykonywają tutaj — w krytyce — kapitalną część swoich badań naukowych. I bardzo im zależeć powinno na licznej i dobrej krytyce, specjalnie śledzącej literaturę w związku z życiem.

Do historyków — powtarzam — przychodzi dzieło nie w czystej postaci tekstu, lecz z zapisanemi przez społeczeństwo marginesami. Życie samo wypisuje tam swoje runy, nieraz dając miejsce tylko krytyce (jak to się stało z tekstami trudniejszemi Kasprowicza). I kiedy te marginesy są zapisane, wtedy dzieło staje się dojrzałem do badań naukowych zjawiskiem — zjawiskiem historycznem epoki.

Literatura i praca nad nią naukowa w całości swojej jest złożonym procesem pracy duchowej społeczeństwa, dążącej — jak określił Mochnacki — do „uznania siebie w swojem jestestwie". Krytyczne ujęcie historyczne twórczości narodowej odpowiada aktom świadomości intelektualnej w psychologji jednostkowej. W obu wypadkach w stosunku do świadomości wszystkie uprzednie czynności duchowe czuć, wrażeń, uczuć i wyobrażeń pełnią rolę przedmiotu. Przedmiotem takim w procesie poznawania historyczno-literackiego jest i krytyka, współdziałająca z literaturą.

Żeby to uznać, trzeba jasno zdawać sobie sprawę z życia psychicznego wogóle. Mianowicie — z względności takich pojęć w procesie samopoznawczym, jak świadomość, czucie, wyobraźnia, wola twórcza i t. d. Nie są to czynności ściśle kolejne i schematyczne, ani lokalizowane. Życie psychiczne odbywa się całem jestestwem, a to, co nazywamy świadomością, intelektem, pracą głowy, organizuje się ze współczynników świadomości, utajonych w najdrobniejszych i najpierwotniejszych czynnościach. W umyśle i tworzeniu biorą udział integralny wszystkie zmysły i centra nerwowe, co uprawnia do twierdzenia, że człowiek i społeczeństwo myślą całem jestestwem. W twórczości literackiej znamy te prawa dość dokładnie w zjawiskach koncepcyj intuicyjnych, dokonywanych agnostycznie, w których rola świadomości spada niemal do zera.

Dlatego również i hierarchję pracy literackiej i nad literaturą trzeba traktować jako rozkład funkcjonalny, pozbawiony schematyzmu. Krytyka literacka, znaj-

dująca się wobec historji literatury zasadniczo w stosunku przedmiotu do podmiotu, spełnia nieraz decydującą rolę w aktach świadomości historycznej literatury. Oczywiście, im bardziej jest umiejętna, tem lepszym jest współpracownikiem krytycznej historji literatury; ale tem samem, że działa wespół z twórcami i przez nich jest korygowana, daje wyraz świadomości dziejowej tworom, które powstają nieraz bezwiednie. Przez to, że jest swojego czasu świadomością świadomości twórców — przez to samo — krytyka pracuje na umiejętną historję literatury. Na nic się nie zda wypominanie Brodzińskiemu, Mochnackiemu, Mickiewiczowi czy Krasińskiemu, że byli tylko krytykami, impresjonistami bez naukowej metody, skoro jest faktem, że nie byłoby w Polsce świetnego rozwoju historji romantyzmu, jako nauki, gdyby nie podstawy uświadomień, przez tamtych krytyków dokonane. To samo będzie z dzisiejszym okresem literatury jeszcze otwartym: z Wyspiańskim wejdzie na warsztat naukowy historji literatury Grzymała-Siedlecki, z Kasprowiczem — Kołaczkowski. Ci krytycy będą również przedmiotem badań, jak i wprowadzani przez nich twórcy, ale jednocześnie będą oni badaczy naukowych — współpracownikami.

Świadomość tego dobroczynnego współdziałania historji literatury z krytyką powinna dodawać pogody naszym stosunkom i energji w pracy nad rozwojem umiejętności i talentów po obu stronach.

„Ruch Literacki". nr. 2, 1927.

Żeby książka, którą teraz daję, nie była za duża, wybieram tylko trzy szkice z zakresu poezji, żeby zaś wiązała się lepiej z zainteresowaniami literackiemi ogółu czytającego, wypełniam ją wrażeniami z teatru. Pomimo dorywczego charakteru notatek teatralnych, usiłowałem w nich również dobywać na plan pierwszy charakterystykę osobowości twórców. Sądzę bowiem, że współżycie z literaturą ulega ogólnemu prawu towarzyskiemu — osobistej znajomości. W dziele sztuki literackiej mamy do czynienia nie z traktatem, lecz z duszą ludzką, która tak czy inaczej się wypisuje. Ona jest jedynem oparciem realnem w rozpoznawaniu wartości dzieła, jako prawdy artystycznej.

Potrzeba rozumienia typu psychicznego, który do nas przemawia, jest w krytyce nieodparta, już nietylko w znaczeniu szkoły, stylu, maniery, którą pisarz reprezentuje, ale typu psychologicznie osobistego, aż do rasowości. Szukano tego oparcia zawsze, zatrzymywano się jednak w połowie drogi na literackich odróżnieniach szkół i naśladownictw. Przypomnijmy charakterystykę poetów polskich, robioną przez Goszczyńskiego (angielszczyzna, francuszczyzna, orjentalizm, rodzimość). Ale Mickiewicz rozróżniał w Polsce twórców według budowy psychicznej pewnego typu cywilizacji, odróżniał typ niemieckiego trybu duchowego, rosyjskiego (na co tak oburzano się). W dzisiejszym rozgwarze literackim wspólność języka nie wystarcza do porozumienia się wzajemnego. Każdemu np. narzuca się konieczność rozróżniania przynajmniej według nazwiska, czy pisze Polak, czy semita.

Kto bardziej wymagający, aby zrozumieć poetę, odróżni w nim inne odcienia cywilizacji.

Dlatego obecnie poeci polscy grupują się nie wedle prowincyj (grupa litewska, ukraińska, mazowiecka), ani według szkół czy manier, lecz według typu duchowego, jaki wytworzyły w nich wpływy różnych cywilizacyj, wpływy jeszcze w Polsce fermentujące, ale ulegające przemożnemu prądowi ducha polskiej cywilizacji, który ma swoją linję historyczną, znaczoną nazwiskami: Kochanowski, Mickiewicz, Wyspiański, Kasprowicz. Tej metodzie rozpoznawania talentów przeciwstawia się metoda uniwersalistyczna, zacierająca umyślnie momenty osobowości na rzecz wyłącznie przedmiotu tworzonego. Krytyka musi się też ratować. Bo jeśli wybierze tę drugą drogę, nikt już nie rozpozna, kto, dlaczego i co mówi — i nie będzie krytyki. Będzie wieża Babel.

1928.

TRZY TYPY WYOBRAŹNI POETYCKIEJ

I

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYOBRAŹNIA PŁYNĄCEGO CZASU

1.

Z plejady wielkich pisarzy, którzy świecili Polsce w mrokach na progu 20-go stulecia, najwięcej bodaj wrażenia zrobił Wyspiański. Mamy dowód na jego literaturze, która jest chyba większą, niż sienkiewiczowska. Dosyć powiedzieć, że w tym roku ukazały się trzy dzieła: Wincentego Trojanowskiego „Wyspiański, artysta — człowiek — życie", St. Kolbuszewskiego „Wyspiański a romantyzm polski", Henryka Balka „Z badań nad wyobraźnią artystyczną St. W.". A zdawało się, że postać ta dla krytyki już wyczerpana. Są przecież doskonałe prace o Wyspiańskim Adama Grzymały-Siedleckiego, St. Kołaczkowskiego, Józefa Kotarbińskiego, wreszcie Sinki, Karola Wróblewskiego, St. Lacka, St. Brzozowskiego, Feldmana, Piskozuba, nie licząc paruset rozrzuconych po czasopismach artykułów. A jednak każdego zbiera ochota pisać o Wyspiańskim.

To dziwne, jak jego dzieła wstrząsają wyobraźnią! Mało kto potrafi ująć rozumieniem całość wysłuchane-

go na scenie dramatu, ale każdy wychodzi z teatru z duszą poruszoną poszczególnemi widzeniami i radby dyskutować. Sprawia to subjektywizm Wyspiańskiego. Trudniej daleko zainteresować się realistą, jako osobistością, on bowiem ukryty jest w dziele. Subjektywizm uczuciowy odsłania poetę, pozwala, nawet zniewala zajmować się nim osobiście. Wyczuwamy w każdym dramacie Wyspiańskiego, która osobą przemawia w imieniu poety — czy będzie to Krak w „Legendzie", czy Daniel, czy Dawid w „Akropolis". Całe dzieła przepełnione są liryzmem, pierwiastkiem uczuciowym, który wysuwa nam przed oczy oblicze Wyspiańskiego. Realista — zaryzykujemy porównanie — jest jak fotograf, który się chustką zasłoni, aby go widać nie było: zajmujemy się tylko jego zdjęciem; gdy tymczasem Wyspiański sam gra przed nami, jako Rapsod — nim zajmować się trzeba przedewszystkiem.

W dziejach literatury i kultury z tego rozróżnienia wynika wskazówka, że dzieła realistów są miarą rozwoju technicznego sztuki (jej wartości objektywnych), a po subjektywistach (lirykach) tym, którzy szukają duszy, łatwo rozpoznawać, jak się rozwija dusza narodu, który tworzy sztukę. Wyspiański dlatego tak interesuje, że z niego dowiadujemy się, w jakim stanie świadomości narodowej byliśmy my sami w jego dobie.

Z tego stanowiska rzecz traktując, trzeba widzieć w Wyspiańskim zjawisko wielkiej doniosłości. Pozostawiając na boku rezultaty, do jakich doszedł w malarstwie i w teatrze (a te są wielkie), musimy podziwiać samą jego psychikę, jako wytwór kultury histo-

rycznej narodu. Skąd się wzięła taka wyobraźnia twórcza, skąd wyciągnął taki los artysta, podobny rozmachem i dolą swoją Michałowi Aniołowi, w czasach, kiedy środowisko jego zdawało się spać i przez sen, jak w „Weselu“, wykonywało automatycznie pewne ruchy nieświadome, nabyte z historji?

Wyobraźnia Wyspiańskiego mówi nam wiele o możliwościach, istniejących w głębi ducha narodowego, o bogactwie jego życia podświadomego. Cóż bowiem było przedmiotem widzeń Wyspiańskiego? Rzeczy niewidzialne, a jednak mające swój realny byt psychiczny. Nie brał za przedmiot zdarzeń dla nich samych, albo dla rozwiązania pewnych zagadnień z psychiki czy moralności osobistej. Przedmiotem jego natchnień był proces duchowy, który wiąże pokolenia i czasy odległe, że duch staje się, jak rzeka wiecznie płynąca.

Siłą Wyspiańskiego była szczególna wizyjność historyczna. Kiedy Matejko, mistrz Wyspiańskiego w malarstwie, zatrzymywał epizod lub postać historyczną i utrwalał statycznie, Wyspiański widział te same rzeczy w ruchu, jak one dochodzą do niego w tradycji. On je odbierał z odległości czasów i widział we współżyciu z obecnością, zamieniając na swoje wartości uczuciowe.

Stało się w jego duszy, że widział Polskę i jej dziedziczenia cywilizacyjne w jednej z przeszłością całości. Widział duchowość narodu jako rzecz żyjącą, której życie polega na ciągłym ruchu. Tradycja, legenda, dzieje, to nurt płynący, który niesie powierzchnię zda-

rzenia, gdy tymczasem współcześni, nieświadomi dziejów, śpią na dnie tej toni, w koszmarze ciężkich przywidzeń, które im się jawią w postaci wodników, rusałek

Dlatego Wyspiański z natury swojej wyobraźni (nie z doktryny, ani z naładowania politycznego), jest tragiczny. Chyba nigdy w życiu się nie uśmiechnął, a nie było bodaj poety, któryby — przy wyznawaniu zasady sztuka dla sztuki — był tak jak on nieosobisty. Kogo raz opanuje psychika narodu, i to nie uczuciowo, lecz w świadomości samej, ten bez dramatycznego wstrząsu nie może myśleć o losie narodu. A Wyspiański był tak opanowany do najgłębszych pokładów podświadomości — był własnością psychiki narodowej, rozpiętą skrzydłami na wichrze dziejów.

Badania psychologiczne nad wyobraźnią artystyczną wykryły już wiele dróg, któremi wpływy dziedziczenia, a zwłaszcza pierwszych w dzieciństwie wrażeń, dochodzą do warsztatu artysty, wyciskając na dziełach piętno. — Ostatnie prace o Wyspiańskim przyniosły trochę danych biograficznych, których było mało. Obecnie można już określić naturę wyobraźni tego poety. Była to wyobraźnia ruchu nadewszystko, mająca w sobie wiele muzyczności. W wysokiej kulturze uczuć patrjotycznych, karmiona od dzieciństwa widokiem starych murów w Krakowie, zwłaszcza Wawelu i Skałki, przeniosła się ta wyobraźnia na ideę czasu bieżącego i życie tradycji.

Teatr, zwykły teatr krakowski, zrobił tutaj wiele. Skojarzył się on ze sceną historyczną w murach Wawelu. Uscenizował się w wyobraźni patos dramatu

dziejowego. Matejko, mistrz Wyspiańskiego, dał wizjom plastykę. Ale całość była zawsze płynna, domagająca się pomocy muzyki, jako środka nieprzestrzennego.

Mojem zdaniem, to silne, niemal ustrojowe poczucie płynącego czasu udzieliło się Wyspiańskiemu bardzo wcześnie, jako dziecku, które przesiadywało na brzegu Wisły pod Wawelem, wpatrzone z melancholją w bieg wody. Wiemy z psychologji, że idee czasu i przestrzeni powstają łącznie z wzajemnego kojarzenia wrażeń i przedstawień. Dlatego to Wawel w dziełach Wyspiańskiego nierozłączony jest z Wisłą. Trudna do zobrazowania plastycznego, idea czasu dzisiejszego na każdym niemal kroku w obrazie Wisły („Jordanu", „Skamandra") ma u niego swoje artystyczne oparcie. — Wszystkie obrazy poetyckie Wyspiańskiego robią wrażenie, że płyną, tyle tam w słownictwie, w przenośniach i porównaniach pojęć ruchu, płynności i toni.

Rzecz godna szerszego traktowania. Mnie chodzi tutaj o to tylko, żeby wzbudzić hołd dla Wyspiańskiego, jako artysty, który pracował w najtrudniejszym bodaj materjale, bo w wizji życia dziejowego. Pan Bóg dał go nam w czasach, kiedy ogół tego wizjonerstwa, nawet zwykłego poczucia realnego narodu, miał mało. Ta okoliczność potęgowała tragiczność widzeń Wyspiańskiego.

„Kurjer Poznański", nr. 550, 1927.

2.

Dwadzieścia lat temu, 28 listopada 1907 r., zmarł Stanisław Wyspiański. Urodzony w roku 1868, żył lat 40, z tych 18 lat pracował twórczo, a zaledwie jakich 10 zażywał rozgłosu. W trzech dziedzinach sztuki: malarstwa, poezji i teatru stworzył tyle, że starczyłoby na dobrą schedę trzech potężnych twórców. Nie cała Polska obcowała z nim za życia tak, jakby to mogło być dzisiaj, gdy niema kordonów. W tych dwudziestu latach od jego śmierci jest kilka lat wojny, która jak żelazna kurtyna zgłuszyła w pamięci mękę wielkich duchów, męczących się bez wolności, jak bez powietrza. W interesie ciągłości życia leży duchów obcowanie, a zwłaszcza wywołanie z pamięci tego, który ukochał poetycko żywot wieczny narodu.

Wyspiański był krakowianinem. Urodził się na podzamczu wawelskiem, w starożytnej kamienicy, w której Długosz pisał kronikę. Stąd od maleńkości widział nad sobą ściany Wawelu. W tych murach się wychował, one były przyrodą jego środowiska. Wylągł się z gruzów. Kiedy go oddano do gimnazjum św. Anny w gmachu starej Wszechnicy Jagiellońskiej, to miał znowu koło siebie stare mury ze średniowiecznemi rzeźbami i bajeczny dziedziniec krużgankowy. Dom bliskiej rodziny, w którym się potem wychowywał, karmił jego wczesne upodobania mnóstwem rycin i reprodukowanych dzieł sztuki, które dziecko kopjowało. Wyłaniał się ku świadomości z kartonów; nie z pól, łąk i lasów, jak przeważnie nasi poeci dotąd, lecz z tego, co już było sztuką.

Mógłby wyrosnąć na architekta, gdyby nie to, że w murach szukał jakiegoś życia, dla którego mury były dekoracją. Został budowniczym sceny polskiej, a Wawel był teatrem. Tam odtwarzał sobie dzieje.

Między niego a jego dzieło weszła sztuka. Stosunek jego do świata nie jest bezpośredni, już od początku był przełamany przez sztukę. Ta okoliczność uczyniła Wyspiańskiego stylizatorem.

Gdy inni od dzieciństwa pamiętają zbierane na tle przeżyć z przyrodą i odrysowują w pamięci zdarzenia osobiste, dziecko bardzo wrażliwe mogło zapłodnić sobie wyobraźnię teatrem. Im mniejsze miasto, tem wydatniejsze znaczenie ma teatr, tem łatwiej utkwi w wyobraźni dziecka. Wyobraźnia Wyspiańskiego od dzieciństwa nastawiona była na teatr. Próżnobyśmy czem innem tłumaczyli drogi jego sztuki, gdybyśmy te dyspozycje teatralne wypuścili z rachunku. W teatrze wszystko jest w zarodzie: i architektura, i malarstwo, i słowo poetyckie, i rzeźba, i taniec, i muzyka, a przedewszystkiem — patos i życia i sztuki. Artyzm Wyspiańskiego, wylęgły w murach i kartonach, obudził się do świadomości w teatrze i tu znalazł swój los. Był to los Michała Anioła krakowskiego z okresu Młodej Polski.

Sztuka rodzi sztukę. Ale jest głębszy pokład podświadomości z bezimiennem życiem uczuciowem, przyrodzie bliski, który się organizuje pod działaniem przyrody. Na spodzie popędów artystycznych, szukających podniety w sztuce, leży ogólna dyspozycja estetyczna, która będzie siłą twórczą w obranej dziedzinie artyzmu — wyobraźnia poetycka. Z powodu jej beztreściwości

wyobrażeniowej i płynności uczuciowej możnaby ją nazwać od najbliższej ze sztuk muzyką czy śpiewnością duszy, która nada barwę uprawianej sztuce, reprezentując w niej pierwiastek uczuciowy, a wyrywając się na czoło, poprowadzi twórczość w kierunku subjektywnym, niezawsze dającym się nazwać „romantyzmem". Ten głęboki „*melos*" duszy potrzebny jest poezji literackiej, wejdzie do dramatu (melo-dramat), roznieci w sztukach plastycznych ekspresyjność, wyjawi się w każdej sztuce jako patos uczuciowy.

Dla tej wyobraźni poetyckiej, grającej tak wielką rolę w dziele Wyspiańskiego, trzeba szukać źródeł odżywczych poza sztuką, w przyrodzie, w pierwszych od niej zaznanych wrażeniach i miłościach.

3.

Każdy, wejrzawszy w ruchy swej duszy, odnajdzie na spodzie dalszych doświadczeń te swoje najpierwsze, które mu służą za miarkę rzeczy przez całe życie. Gdy nachodzi jego wyobraźnię jakaś rzecz, którą trzeba percypować, to nasuwa się, jak klawisz, odpowiednia miarka z lat dziecinnych, która rzecz czyni dostępną dla duszy, bo budzi pamięć uczuciową pierwszych przeżyć. Ta dziecinna miarka wchodzi w grę, zwłaszcza przy poruszeniach wyobraźni z zakresu przestrzeni i czasu. Dziecko, zanim rzecz spostrzeże i nabierze o niej wyobrażenia, dokonywa doświadczeń i te sobie dobrze zapamiętuje. Najwięcej doświadczeń kosztuje zdobycie

wyobrażeń przestrzeni i czasu, które zwykle są łączne*). W wyobraźni Wyspiańskiego idee przestrzeni i czasu odgrywały dominującą rolę, zlewając się w jedno natrętne poczucie przestrzeni w czasie.

Decydujący pod tym względem wpływ na dyspozycję jego wyobraźni wywarł Wawel, na którym w trybie postrzeżeń przestrzennych widział uwarstwienia czasu. Oddychał w Krakowie atmosferą dawności, ale ciekawą jest rzeczą, jak kojarzył to poczucie czasu z wrażeniami przestrzennemi z przyrody. Ideę przestrzeni chwytał przez percepcję ruchu — wszystko idzie lub płynie. Był to ruch wody w Wiśle. Dla Wyspiańskiego idea czasu jest przedstawieniem wtórnem realnych wrażeń przestrzennych.

Wisła stała się dla niego symbolem nurtu dziejowego. Wszystkie idee historyczne Wyspiańskiego robią wrażenie dlatego, że oplatają się koło konkretów, które są nie dydaktyką jego, ale własnością psychiki. Przypatrzmy się, jak Wisła płynie przez Wyspiańskiego. Oto „Legenda I". Krak umiera, przechodzi w legendę. Gdzie ma pójść, aby legnąć na wieki? — „Tak mi się widzi, że niema nic dalej poza tą górą (Wawel) i Wisłą. A co jest (innego), to nie jest memu sercu takie, jak góra ta i Wisła. A Wisła leci daleko"...

---

*) Żeromski w „Puszczy jodłowej" notuje: „Zdobywanie przestrzeni za dni młodości za pośrednictwem mocy mięśniowej wycisnęło swój obraz niezatarty na pojmowaniu, a raczej na uprzytomnianiu sobie wszelkich wymiarów. Miarą przestrzeni była dla mnie odległość różnych miejsc w tamtych stronach".

W tych słowach widzimy ową miarkę rzeczy, która leży na dnie serca Wyspiańskiego.

— „Inobym jedno to pragnął po zgonie: leżeć na wody dnie... Takbym chciał leżeć tam w tej rdzy czerwieni i spać. A woda niech mi szumi, szumi na sen. A nasza Wisła to tak szeptać umie przedziwnie. Nieraz, com zaszedł do brzegu, tom słuchał jej jakoby śpiewu. A woda szeleszcząca biegła w zakręcie od grobli do Skałki, żem dumał rojąc, czyli też tam Rusałki nie pląsają na dnie. A może one to szepcą tak składnie jakoweś nuty dźwięczne“... Na oko widać, jak moment muzyczny ruchu i dźwięku przezwycięża w obrazie momenty przestrzenne. W „Legendzie“ streścił Wyspiański swoją poezję Wisły. Wagner w „Złocie Renu“ użyczył mu niewątpliwie pochopu artystycznego, ale wizja poetycka Wisły jest własna.

Akt drugi dzieje się w głębi Wisły. Ten sam zakręt do Skałki. Krak leży skamieniały, śpiący, w koronie, przerośniętej koralowemi krzakami. Na wodzie prom, który dziewczęta stroją wieńcami. W głębi wód płyną z prądem wodniki i rusałki. Król się budzi:

— „Ileż wieków śpię pod wodną głębią? Fale nade mną przenoszą gwałtownie jakieś dziwadła — ciągle płyną rzeką, nieustającą rzeką“...

Wyspiański w tym ruchu i przestrzeni znajduje miarę czasu. Stoi bez ruchu tylko głaz, i sen nie zna czasu. Duchy wodne odpowiadają Krakowi:

— „Kto z nami na głębiach śpi, głaz senny pod wodami, dla tego czas i wiek i dni mijają jednym tchem we śnie“.

A Krak:

— „Czas płynął. Śniłem i tyle zdarzeń szło koleją, jak fale, jak te wody“.

Wyspiański tą swoją miarą ruchu w czasie odkrył ogólne prawo życia, które jest o tyle, o ile jest ruchem, ale zarazem odkrył tragedję narodu, zatrzymanego w ruchu. To zestawienie stało się dla niego oczywistością i męką. Jedna sztuka dawała mu w tem położeniu wyjście ku życiu. W bezruchu miał koło siebie sen. To życie w ciężkim niespokojnym śnie trwa na dnie wielkiej rzeki czasu, który górą niesie nadzwyczajne zdarzenia. Dramat stosunku sztuki do życia był męką Wyspiańskiego. Rozwiązywali to zagadnienie łatwo artyści, dla których było ono czysto osobiste. Wyspiański miał psychikę złożoną, obarczoną spadkiem po Mickiewiczu, a rozbudzoną w wyobraźni przez uporczywe halucynacje szumiących koło niego dziejów.

Wzruszającym w męce Wyspiańskiego rysem psychicznym było to, że cierpiał z nadmiernego bogactwa wyobraźni wtedy, gdy środowisko nie przeczuwało, że ta właśnie wyobraźnia dziejów i ta tęsknota do wolności potrzebna będzie rychło każdemu Polakowi. Nikt w jego środowisku nie „tężył słuchu“, nie słyszał idącego czasu, kiedy on widział w tym śnie wielki dramat.

Mury Wawelu piętrzyły nad nim przeszłość Polski i przygniatały go swoją spuścizną. Ożywał za dotknięciem każdy posąg, postaci wychodziły z gobelinów. Ani na chwilę w swoim śnie artysty nie ścichł mu w duszy bieg dziejów, na których dnie się ukrył. Czytając jego dzieła wawelskie, doznajemy wrażenia, że wicher

dziejów wstrząsa murami, dobywa jęki z pod sklepień, świszcze szczelinami ruin.

Wyspiański miał wyobraźnię ruchową, był poetą dynamiki życia, które płynie, jak Wisła, w wieczność. A ludzie, chcąc biegowi rzeczy sprostać, padając we śnie, idą, idą, a wiedząc, że nie dojdą — posyłają przed się sławę, która ich przeżyje. Jest w tem ruch, którego żadna ze sztuk nie pochwyci, chyba muzyka. Bo cisną się dawne pieśni, i refreny się powtarzają, motywy się wplatają w siebie, jak pasma w wodospadzie, a tętent dziejów rytmiczny. Marzył o muzyce, próbował szukać wspólników.

W r. 1897 prosi Henryka Opieńskiego, aby zrobił muzykę do „Legendy", i daje mu wskazówki: 1) „Szum wiklin delikatniutki od Wisły, co się srebrzy zdaleka, 2) głos fujarki, który... nagle milknie i zostaje szumem wiklin, 3) tym szumem i drżeniem towarzyszy ubieraniu Kraka, poczem staje się miarowo - pochodowy, coraz więcej *marche funèbre* i przerywany motywem: Słyń, królu, słyń, 4) w to się znów wplata fujarka... Zaś część druga zaczyna się przygrywką, uogólniającą głębie wody płynącej. Wisła płynie. Motyw zaczyna się od „Słyń, królu, słyń", poczem płynniej i coraz wodniściej, falowato, aż zupełna woda muzyczna: to igrająca woda, to nurty, to dno, to fala, to płynność!"...

Wisła jako przedmiot konkretny, szeroko była traktowana w początkowych utworach. W r. 1892 w Paryżu, a więc tęskniąc do Wisły i Wawelu, jednocześnie z „Wandą" (nazwaną potem „Legendą") pisze „Fantastów", których część pierwsza — jak donosi Opień-

skiemu — p. t. „Podzamcze - Wawel“ „dzieje się podczas nocy świętojańskiej nad Wisłą i na Wawelu“. Później już wszystko płynie w wyobraźni poety. W dramatach wszystkie niemal sceny patetyczne wyobrażają tłumny, płynący pochód, zdala słychać mistyczny chód lub tętent, dość tężyć słuch.

W prologu do „Bolesława Śmiałego“ Wyspiański daje tonację dramatowi w słowach: „Polećcie za mną w ten czas przed wiekami, który sny jeno na pamięć przywodzą, gdy się z majaki, co idzie przed nami, majaki duszy utęsknionej rodzą“... A dalej: „Sen miałem taki i w tym śnie widziałem rzeczy, ku którym sercem gonię całem. Szły widma — ludzi, co miecze dźwigały... orszakiem w łunie kolorów spowity Wawelski gród przysłaniały. Był dworzec... W tym dworcu widziałem świetlicę ogromną, półmroczną, pustą, Wisła za nim szumi i łoskot fal bije, i wicher w niej się tłumi — mam w oczach i słuchu przytomną“. W „Akropolis“: „Z organów śpiewnego szczytu Król (Dawid) spływa w szat pozłocie na dolę ziemskiego bytu. ...Godzina uderza trzecia, królewscy śpią gospodarze, czuwają nad nimi stulecia — stulecia nad nimi płyną“. Inwokacja w jego psalmie do Jordanu jest pieśnią Wyspiańskiego do Wisły: „O święte wody świętej rzeki, z waszych to piłem źródeł żar święty, którym żyłem wieki. O święte wody, święta rzeko, z twoich to piłem krynic tę pamięć czasów, co się wleką“. Jak trafnie już zaznaczył Siedlecki, Skamandrem — nazywa poeta Wisłę.

Nawet w „Weselu“, gdy przychodzi myśl, że przecież

to życie, w zabawie wyrażone weselnej, jest jak sen na spodzie dziejów, nawet tutaj wyobraźnia nasuwa Wisłę. Kiedy nad ranem duchy wtargnęły do chaty, to jakby „otwarła się toń“ (akt II, sc. 9) nad śpiącym Krakiem. Dziennikarz próbuje wydobyć się „z mętów“, poczuł, że „oplatają go grzyby i pleśni“.

Nic łatwiejszego, jak wynotowanie z dzieł Wyspiańskiego (na to niema tutaj miejsca) całych obrazów, zdań, słów (czasowników) na dowód, że poeta ten odczuwał życie w ruchu, w locie, w pogoni. W listach nawet spotykamy określenia stanów psychicznych jako płynięcia i spływania. Stąd pochodzi tak często spotykany u Wyspiańskiego motyw orła, który markuje ruch w przestworzu powietrznem.

4.

Patrząc na to, co się działo w Wyspiańskim, jesteśmy świadkami, ile człowiek potrzebuje pracy wyobraźni, aby sobie skonstruować wyobrażenie narodu, który jest jego atmosferą duchową i właściwie jego własną duchowością, ile pracy psychicznej kosztuje wywołanie w wyobraźni życia historycznego. Każdy mówi o „pochodzie dziejów“, o tem, że życie „płynie“, że „wypadki biegną z zawrotną szybkością“ (każdy dziennikarz tak pisze). Ale to wszystko w i d z i e ć aż do wstrząsu moralnego, u z n a ć się uczestnikiem tragicznego biegu dziejów, z n a l e ź ć w tem siebie i swój wiek — na to trzeba mieć *analogon* w duszy własnej, wyrobionej pracą wewnętrzną, to, co nazywamy kulturą ducha narodo-

wego. Na duszy Wyspiańskiego, który był opanowany całkowicie pasją artystyczną uprzedmiotowiania tych niejasnych odczuć rzeczywistości duchowej, w której tonie dusza jednostki, widzimy plastycznie, jak się taki proces duchowy uświadomień narodowych odbywa. Dzieła jego są jak ekranowe obrazy tych cudownych tajemnic ducha. Widzieliśmy początki tego nowożytnego, już bardzo przyśpieszonego procesu formowania się samowiedzy narodowej na romantykach. Ale na Wyspiańskim — w przededniu niepodległości — po tak długiej kulturze wrażliwości — proces ten jest już widoczniejszy. Wyspiański opętany był tem widzeniem od Mickiewicza, ale dokonywał pracy współczesnej i tylko jako artysta.

Pamiętajmy, że mówimy o artyście. Osobne studjum należy się mu jako publicyście i filozofowi czy historykowi, ale gdy mówimy o jego wyobraźni artystycznej, to miejmy na widoku tylko psychologję. Wszystko, co Wyspiański tworzył, rzucane jest na tło zasadnicze: na psychę narodu. Ten zasadniczy obraz, który miał w oczach, miał podstawy, jak wszystko, co jest ze wzruszenia estetycznego, zmysłowe niemal, podświadome, wynikające z pewnych zapamiętanych wrażeń, rozlewających się przez skojarzenia na całe życie uczuciowe przy każdym nowym bodźcu. Otóż, mojem zdaniem, tym punktem wyjścia widzeń historycznych Wyspiańskiego były przeżycia z przyrodą krakowską od dzieciństwa, mianowicie z Wawelem i Wisłą. Ziemia i historja, owe dwa zasadnicze elementy, które w każdym umyśle wysuwają się dosyć luźno na czoło, aby

sklecić ideę narodu, u artysty Wyspiańskiego tworzą jeden obraz dzięki właśnie temu wykresowi w duszy z połączenia obrazu Wisły z Wawelem. Ten pierwszy zarys, z duszy dziecka dobyty, wypełnia mu się z biegiem czasu coraz bogatszą treścią, na jaką nie stać było dawnych poetów. Widział się pośrodku duchowości podświadomej społeczeństwa, którego prawem jest ruch.

Sen i jawa w Wyspiańskim, który był wizjonerem, dręczonym halucynacjami, łączyły się w jedną rzeczywistość raz artystyczną, to znów życiową. Spoetyzował tak życie własnej duszy, że doszedł do syntezy sztuki i życia we śnie z otwartemi oczyma. Ożywiał tak skamieniałości historyczne, wprawiając im w oczodoły witrażowe źrenice, z których widma przeszłości, podane na słońce, hipnotyzowały tych, co żyją. Zjawy historyczne były dla niego realniejsze od życiowych. Nie istniało dla niego nic, coby nie miało głębszego znaczenia symbolicznego zarówno dla życia, jak i dla sztuki. Nic dla niego nie miało postaci indywidualnej, wszystko było wykładnikiem dziejowego misterjum, współobjawem przestrzennym czasu, który jest, jak Wisła, na oko jednością, a przecież cząstki jej ruchome rozdziela i przestrzeń, i czas. Każda rzecz, gdy się w nią wmyślić, nabiera znaczenia patetycznego, przemawia bowiem nie od siebie, jest wizją zaklętej wieczności, która nie ma wczoraj i jutra, jest jednością jak Wisła.

Praca artystyczna Wyspiańskiego pochodziła z potrzeby nieprzepartej opanowania „majaków“ sennych, uprzedmiotowienia w sztuce halucynacyj. Zorganizował

jego wrażliwość i wyobraźnię przestrzeni w czasie mistrz krakowski Matejko. Ten nauczył Wyspiańskiego widzieć historję w konkretach, chwytać ją w kształtach. Bez tej pomocnej ręki niewiadomo, czy Wyspiański wydobyłby się do roli czynnej w sztuce, czy nie stałby się pastwą swego żywiołu uczuciowego, który zalewa polską duszę, zanim ta zdąży ster chwycić. „Jakżeż dawniej było inaczej — pisał w jednym z listów. — Siedziałem jakby na pędzonej wichrem chmurze, jakby na hulającej fali... Dzisiaj kieruję, dzisiaj płynę, dzisiaj chmury są dla mnie parą, oparem“.

Żywioł ducha narodowego jest chłonny. Trudno z tego żywiołu wyzwolić swego ducha jednostkowego i uczynić tamten objektem, oba bowiem są splecione z sobą, że niewiadomo, gdzie subjekt, gdzie objekt. I to powinno badaczy zastanowić, że Matejko, Czech z pochodzenia, zapanował nad polskim żywiołem historycznym tak mocną ręką. Każda wizja dziejowa stała przed nim, jak karny model, że mógł ją realistycznie traktować. Wyspiański zaś borykał się z wizją swoją, tak ogarniała jego uczuciowość poetycką. Stosował do niej kombinowane sposoby malarstwa, sceny, poezji, nawet muzyki, bo śpiewały w jego duszy, i ostatecznie niezawsze jasno mógł się wytłumaczyć ze swych zamierzeń artystycznych, pomimo że w swojem przekonaniu kierował sterem świadomości.

Dramaty Wyspiańskiego są literackiem rozwinięciem owych „przedstawień wtórnych“, które się narzucały jego wyobraźni. Temu zjawisku przedstawień wtórnych

poświęcił Henryk Balk studjum *), oparte na badaniu przenośni i porównań Wyspiańskiego. Doszedł on do wniosku, że mamy do czynienia z ekspresjonizmem. Nazywa tak stanowisko artysty, który nie chwyta realistycznie świata zewnętrznego, bo zajmuje go głównie jego własny do niego stosunek uczuciowy. „Osnuwa przedstawienia patetyczną mgławicą asocjacyjno-uczuciową, działającą tak samo, jak muzyka“ (r. 341). Malarz staje się muzykiem.

Kasprowicz stawał do kwiatka i wiódł z nim rozmowę, zagłębiając się w istotę życia aż do źródeł metafizycznych. Potrzebny był mu kwiat, aby widział przez niego życie. Wyspiański zaś zrywał kwiatek, aby wpatrzyć się w jego formę i wyrazić w patosie jego kształtów swój uczuciowy do zjawisk stosunek.

Wyspiański nie miał bezpośredniego dostępu do życia. To, co żyje, jest tylko zjawą senną; musi umrzeć, aby żyć naprawdę dzięki sztuce. Czuł w sobie moc wskrzeszania przez sztukę i widział w tem swój czyn.

„Ja nie jestem jak tylko fantazją, ja nie jestem jak tylko poezją, ja nie jestem jak tylko duszą. Ale za mną przyjdzie moc, poczęta z moich słów, moc, co pokruszy pęta, co państwo wskrzesi znów. Ja nie jestem jak synem wyobraźni męczonej. Zginę, rozwieję się we mgle naszych snów, lecz w braci mojej ja się odrodzę czynem — wieki żyć będę znów“.

I w tem jest prawda psychologiczna. To był czyn.

---

*) Z badań nad wyobraźnią twórczą Stanisława Wyspiańskiego. Lwów, 1927.

Takie życie artystyczne, taki zabieg, dokonywany dla celów sztuki, był dziełem historycznem. Wyspiański dla swojej epoki był siłą ogniskową świadomości dziejowej. Wysiłkiem swojej natury poetyckiej wydobył ze „snów“ współczesności i uczynił jawą artystyczną życie dziejów. Nie było poety w Polsce tak wrażliwego, któryby tak dotkliwie wyczuwał duchowe, chorobowe już, skutki niewoli. Był poetą, zapowiadającym przesilenie nocy polskiej, wyszedł na spotkanie dziejów i dał się im ogarnąć, jak wichrowi.

Nie doczekał wolności. I niedaleko odpłynął od podgrodzia zamkowego — spoczywa w podziemiach Skałki, jak Krak, „spokojny głaz patrzy na życie, co się nad nim bujnie ściele“. Przeczuł, że „czar górą (Wawelem) będzie władać całą i śpiewać w wichrach ponad Skałką pieśń żywą, pieśń wspaniałą“.

Był Rapsodem (ze „Skałki“), który słusznie o sobie mówi:

Narodu pieśń, narodu śpiew
i myśl, i serce tkliwe,
i wszystek ból, i żal, i gniew
w krwi mojej płyną żywe.

A wszystko to zawdzięczał przedewszystkiem swej wyobraźni poetyckiej, sięgającej w głębię życia podświadomego — w krew narodu.

„Myśl Narodowa”, nr. 25, 1927.

LEOPOLD STAFF

WYOBRAŹNIA INTELEKTUALNA

Leopold Staff, podobnie jak Kasprowicz o lat osiemnaście od niego starszy, uznawał zawsze poezję za los swego życia i wyłącznie (wyjąwszy pracę zarobkową) jej się oddawał. Dzieło ostatnie ma poza sobą dwadzieścia pięć innych. W dziejach poezji polskiej Staff zajmuje stanowisko wybitne, wyznaczane zwykle koło Kasprowicza, z którym się przyjaźnił, pracując obok niego we Lwowie. Fakt tej życiowej styczności narzuca czytelnikowi pytanie, ile ci dwaj poeci mają w sobie wspólnego, czem się różnią jako indywidualności.

Bezwątpienia Staff, który począł tworzyć, kiedy Kasprowicz był już u zenitu, musiał pozostawać pod urokiem mistrza. Nawet ostatnia książka Staffa („Ucho igielne") tytułem swoim i charakterem utworów zdaje się świadczyć o zapatrzeniu i zasłuchaniu jego w „Księgę ubogich". Jednakowoż nie są do siebie podobni. Różnią się ustrojowo naturą swoich wzruszeń poetyckich. Na czem ta różnica polega, pragnąłbym pouczyć przykładami. Oczywiście dla krótkiego szkicu, który musi być feljetonowy, nie mogę zagłębiać się w studja nad

całością dzieł Staffa i Kasprowicza. Przykłady wezmę z „Ucha igielnego“ i z „Księgi ubogich“.

1.

Jakież pierwsze wrażenie? Z tych samych wyżyn sztuki forma wiersza i bogate słowo. Gdy wchodzimy w głąb, ogarnia nas atmosfera smutku i pozornie tej samej refleksyjności, ale po chwili spostrzegamy, że smutek każdego z nich jest odmienny. Inny jest każdego z nich stosunek do życia. Staffowi jest smutno, że mu na świecie niedogodnie, Kasprowiczowi — że światu jest niedogodnie, i że on na to poradzić nie może. Staff zdaje sobie z tego sprawę, że żyje sobą, a są ludzie pełni, którzy oddychają całym światem, którym każda rzecz „zwierza Boga tajemnice“. Kasprowicz właśnie był tym, o którym tak pięknie Staff mówi: „samotność siostrą miał swojej zadumy, milczał głusz ciszą, śpiewał drzew szelestem“. Staff, wiedząc, że bywa taki człowiek, ma żal do swojej natury: „O czemuż ja tym człowiekiem nie jestem!“ (81).

Staff za przedmiot poezji bierze swój smutek, u Kasprowicza zaś smutek jest podmiotem poezji, roztapiającym się w bólu życia powszechnego. Jeżeli smutek jest treścią, płynącą jak światło z istoty życia, to Kasprowicz żył tragicznie, bo bezpośrednio tem światłem, i zamienił się w tego smutku organ. Staff nie jest bezpośredni w tym stopniu; zajmuje go refleks literacki tego światła, padający na duszę z intelektualnego poznania. Kasprowicz jest kosmiczny, Staff oso-

bisty. Czary Kasprowicza nie widać prawie, tak przelewa się z niej treść, gdy poezja Staffa tkwi nieraz w formie samego naczynia. Intuicja poetycka Kasprowicza dociera nienazwanej prawdy życia; Staff, żyjący z refleksji, zarywa doktryną.

Porównajmy ich stosunek do życia w czasie wielkiej wojny. Staff pisze: „Pomnicie? Była radość, której służą pogoda, cisza, praca. Te rzeczy między nami się nie powtórzą“... Jednem słowem przed wojną był raj. Ale — „nie umiano zrozumieć, ocenić słodkiego słowa: Pokój. Szaleniec krzyknął: W obóz świat przemienić—weź nóż“. Na wojnie „obmierzło życie, hańbione tak nikczemnie“. „Może dopiero wnuki naszych wnuków poczują, co to Miłość“. „Na samą o nas myśl krzykną potomni: o podli, podli, podli“. (66).

Staff, jak widzimy, bierze sprawę tak, jakby to była walka jednostek i wzrusza się refleksją liberalistyczną. Jednostka zapewne jest rada, choćby w niewoli, gdy ma „pogodę, ciszę, pracę“. Ale Kasprowicz obejmuje życia całość. Przez to, że jest „kosmiczny“, jest tem samem w ciaśniejszym zakresie — narodowy. On bada uchem matkę-ziemię, co to za huk go dochodzi. I, zrozumiawszy, że to armaty, uczuwa radość. Nie do zaniku podąża tak życie, we krwi nie tonie przyszłość. Poeta w tym huku rozeznaje, że „ktoś twarde rozsadza skały“, z których powstanie nowa budowa. W tej wiośnie widzi „nadziei puhar złoty“. Staffowi się wydaje, że zanikła Miłość, a w Kasprowiczu właśnie ona zagrała. „Bo któż ma ukochać po wieki swe własne, wieczyste dzieło?“ „Nad tą dolą - niedolą (woj

ny) poranna nieci się zorza". Na pieśń Kasprowicza „Ojczyzny pełną spływa promienność boża" (Księga ubogich, XXXIX — XLI).

Ten przykład, z porównania wzięty, rzuca światło na poetycką naturę Staffa i wyjaśnia, dlaczego, przy wielu równych szansach, nie porywa słuchaczy w tym stopniu, co Kasprowicz. Nie o to przecież chodzi, że miał mylny pogląd na ostatnią wojnę, lecz o to, że intuicja jego artystyczna nie sięga głęboko w istotę życia, zadowalając się pięknem formalnem refleksyj i rozmysłem form.

Zestawiłem obu poetów umyślnie w tej pozycji, kiedy obaj wzbili się w dziedzinę moralnych zagadnień. Bo na tej wyżynie poeta daje się widzieć w szerszem rozpięciu skrzydeł, niż wtedy, gdy mówi wyłącznie o sobie. To, co przywykliśmy nazywać prometeizmem—to są chwile, kiedy poeta staje się organem myśli i uczuć zbiorowych. Przez uczuciowo moralną symbiozę ze środowiskiem bierze na siebie psychę zbiorową, utożsamia się z „miljonem" i doznaje uczucia, że w nim odbywa się akt samowiedzy zbiorowiska, a nawet czyn jego. Zwłaszcza gdy poetycki dar współuczuwania ze środowiskiem potęguje się istotną miłością dla niego, wtedy wyobraźnia ma szanse najwyższego wzlotu, jak było w Improwizacji z Mickiewiczem. Na takich faktach oparto prawo poetyckiego „wieszczenia". Kasprowicz, przykładający ucho do matki-ziemi, wstrząsanej hukiem armat, ma w sobie naturę wieszcza.

O publicyście powiedziałoby się, że jest moralnie

i rozumowo tak wdrożony w dzieje narodu, że w czasie wojny dobrze się orjentuje, co naród ma myśleć o sobie. Poeta tego typu, co Kasprowicz, ma widzenie rzeczy niejako fizyczne, stanowi jedność ze środowiskiem, symbolicznie może o sobie powiedzieć, że porozumiewa się z niem przez ziemię; poucza go o kierunku uczuć sam instynkt. Proces ten odbywa się na wysokim poziomie kultury duchowej, wszakże jest tego samego typu, co u człowieka pierwotnego, który się nie myli, gdzie wróg, gdzie droga ratunku. Proces ten wypełnił się i nadbudował uświadomioną miłością, poczuciem odpowiedzialności za środowisko i rozumieniem obowiązku, ale w pierwszem wzruszeniu, puszczony na uczucie, odbywa krótką drogę przeświadczenia intuicyjnego, która w organizacji pełnej jest niezawodna. Poeta nie rozumuje, nie stacza w sobie walki moralnej, ma odrazu pewność.

Takim domniemanym — *in potentia* — poetą jest każdy człowiek normalny, mający w porządku instynkty, dla którego zasadniczo sprawy życia są zgóry rozstrzygnięte w głębi serca. Reakcja w takich wypadkach odbywa się w drodze przyrodzonej konieczności, która niedopuszcza refleksji. Na tem opiera się istota patrjotyzmu, że żadnego uzasadnienia nie potrzebuje.

Kasprowiczowi zjawił się fakt: wojna. Stało się! Reaguje w ten sposób:

I ja, ujrzawszy, że nic już
Ofiary ocalić nie umie,

Nad kupą zgorzelisk i gruzów
W martwej nie stanę z a d u m i e.

Zaduma refleksji nie zdoła zatamować bezpośredniego uczucia:

O szczęście! O wymarzona
Spokój budząca radości!

Instynkt powiedział mu, że naród, z którym on jest jednością, tylko przez wojnę może dojść do wolności.

2.

Dalekie to jest, nad czem się zastanawiamy, od polityki. Chodzi o sekret poezji narodowej, nawet głębiej — o sekret wogóle poezji. Mojem zdaniem poezja nie miałaby swoich wielkich dziejów, gdyby ludzkość nie ceniła w niej tego najcudowniejszego momentu psychologicznego — przemieniania się jednostki przez instynkt w organ widzenia zbiorowego, przeobrażania psychiki jednostkowej na psychikę społeczną. Dzięki poecie wiemy, jak się dokonywa nad jednostką nadbudowa duchowa, która daje cywilizację. Nie przez rozumowanie wpadamy w owe wielkie obroty ducha, które się poczynają od jego uspołecznienia, lecz przez oddanie się instynktami życiu zbiorowemu. Nie wyłącza ten proces w żadnej fazie świadomości, ale rozumowanie nie jest w nim czynnikiem kierowniczym, nie jest to bowiem proces z wyboru. Odpowiada zresztą ten stan rzeczy faktom w psychice jednostkowej, któ-

rej dzieje są dziejami wprzód zainteresowań i świadomości dążeniowej na tle uczuć, zanim się wykrystalizuje poznanie.

Poeta typu Kasprowicza antycypuje poznanie, gdy duch jego znajduje się jeszcze w stadjum oddziaływań zmysłowych — doznaje widzeń w drodze skróconej przez intuicję wyobraźni.

Staff w przeciwieństwie do Kasprowicza jest nawskroś gnostyczny. Sposób jego postępowania psychicznego wydaje się być odwrotny. Poznał pewną prawdę i nią oświetla zjawiska, które go wtedy wzruszają swojem pięknem. Gdy Kasprowicz, napotkawszy drzewo, tem drzewem indywidualnie, bezpośrednio, zmysłowo się wzruszy, to wtedy wytwarza się w nim prąd wzruszeniowy, który kojarzy wszystkie doznane od zmysłów, śpiące w zapomnieniu dawne stany uczuciowe, łączy je z dążeniami i ideami, i oto konkretne drzewo staje się postacią poetycką, symbolem jego miłości do stworzenia. Staff postępuje odwrotnie. W sonecie „Miłość“ (str. 85) oświadcza to uczucie Drzewu wogóle (przez duże D):

Kochałem ciebie, Drzewo, kiedyś stało w lesie,
Dębe, bucze, lipowe, świerkowe, jesionne —

Postępuje odwrotnie, niż Kasprowicz — od pojęcia ogólnego przechodzi do szczególnego, daleki zawsze od konkretu indywidualnego.

Weźmy dla przykładu pierwszy utwór z „Księgi ubogich“. Zaczyna się on od słów: „Witajcie, k o c h a-

ne góry (nie wogóle góry, tylko te ukochane), o witaj droga ma rzeko! I oto znów jestem z wami". Tęsknota go do nich przygnała, że widzi je „oko w oko". Poeta patrzy, co się zmieniło, wylicza przedmioty indywidualne: w chacie zmarł przyjaciel, uschły „dwie wierzby nad rowem, świeżem się liściem pokryły nasze jesiony" i t. d. Kasprowicz miłuje nie wyobrażenie świata, ale jego postać konkretną. Przypomnijmy, że w „Walącym się domu" żałował akacji przed domem, jak straty człowieka. Był sobą w poezji, tym samym człowiekiem, o którym żona pisze w pamiętniku (Myśl Narodowa nr. 35 z r. 1926), jak współczuł z jaworem w podwórzu. Z tego ukochania konkretnego wyrastał przedmiot na postać symboliczną w określonym od pierwszego wzruszenia stosunku uczuciowym i moralnym, którego nie mogło zmienić rozumowanie. rodził się fakt żywy, silniejszy od niego.

Gdy za punkt wyjścia bierzemy rozumowanie, to zajmujemy punkt ruchomy, nie tkwiący w przeżyciu. Rozumowanie — to oświetlenie rzeczy przypadkowego natężenia, a nawet z przypadkowej strony. Nie ma w sobie momentu konieczności, ani przewidzieć pozwala, do czego doprowadzi. U Staffa w przytoczonym sonecie stosunek do drzewa określa się zrazu: „Kochałem ciebie, Drzewo", w drugiej strofie: „Myślałem twoim szumem", ale dalej poeta zmienia stosunek na pożytkowy: „potrzebne mi jesteś na przyciesie". I ścina je, a gdy drzewo pada pod toporem, poeta mówi do niego: „Jam z drapieżnej miłości ciebie zamordował... Kocham cię gwałtem ramion i myślę siekierą".

Oczywiście, stosunek indywidualny, oparty na miłości, w ten sposób realizować się nie da; ale w oderwaniu, jako stosunek do Drzewa wogóle, w sposób filozoficzny może być tak ujęty. To jednak jest już doktryna, nie dająca się pomyśleć u Kasprowicza, zwłaszcza w okresie „Księgi ubogich“, kiedy miłość nie znała dwuznaczności. Przypominam sobie w książce „ Mój świat“ historję z Drzewem, która miała taki przebieg:

Pewnego poranku — opisuje tak poeta (str. 190) — usłyszał jakieś hałasy. Przeczuwając coś złego, wybiegł z rewolwerem, ale się zmitygował: „Nic, to tylko drzewa rąbią“... Słyszy jęki i wzdychania, widzi, jak świerk za świerkiem się słania. I filozofuje: „Niech rąbią, niech rąbią — na to nie poradzę. Jestem tylko obywatel — od tego są władze“... Niech rąbią — mędrkuje — „niech się cały las na maszty i domy przemieni“, „niechaj służy na podpałkę przy pieczeniu chleba“. Wszystko rozumie, jest przecież nieodrodnym „synem tych dni, co idą z świeżą nauką w rękawie“. I „już chce powracać do swojego biurka, by napisać, jakie jajka ma dziś znosić kurka“, bo jak rozum, to rozum. Ale nie pomógł wysiłek rozwagi, załamał się poeta, stanęło przed nim widmo drzewa: „Stary, wielki jawor staje mu przed oczy“. Darmo gasił w sobie miłość teorją, łamie się z bólu.

— Powracaj do lasu — mówi do starego jawora.

— I ty padniesz ze mną.

— Nie szkoda, nie szkoda...

I odszedł jawor do lasu, a mnie — kończy poeta — „trochę żal się zrobiło... Ale świszczę, świszczę“...

I oto widzimy, do czego prowadzi bezpośredni zrost duszy z życiem: prowadzi do tragizmu. Prawda, z poznania w tej drodze wynikająca, jest jednoznaczna, bezwzględna, kosztuje życia. Poezja tej drogi pisana jest krwią; podczas gdy prawda z założeń ogólnych stosowanie w życiu ma względne, a poezja stąd b y w a tylko piękna, dzięki takim talentom, jak Staff.

Powróćmy teraz do pierwszego z przytoczonych utworów Staffa. Sprawa tyczy tam stosunku nie do drzewa, lecz do ludzi. Ta sama sprawa miłości. Staff traktuje ją formalnie, racjonalistycznie ze stanowiska jednostki, jakby ona żyla w pustce. Było dobrze: „pogoda, cisza, praca“. Zachciało się „rządzącym“ wojny i „rządzeni“ mordowali się, zapominając, co to jest „Miłość“. W poemacie tym brak dającej się domyślać strofy pierwszej, która brzmiałaby: „Kochałem ciebie, Ludzkości... (polska, niemiecka, rosyjska, francuska i t. d.)“. Oczywiście, wspominając tu o miłości, Staff ma na myśli przepisową miłość bliźniego: nie zabijaj. Dla Kasprowicza bliższa jest w tej chwili jednostka wyższego typu: naród. On ją, gdy narody się ruszyły, ma w oczach, on z nią tworzy jedną całość, z owym „miljonem“ sobie bliskich, którzy od wojny oczekują zbawienia. Miłość dla niego musi się postaciować. Dla niego „wszelka inna miłość bez wcielenia jest upiorowem myśleniem myślenia“ — jak określił Norwid w „Promethidionie“. Pojęcie Ludzkości czy Drzewa jest wytworem abstrakcji. Boleść prawdziwa jako po-

gwałcenie faktycznego życia uczuciowego w miłości rodzi się wtedy, gdy z obrazu ogólnego wyłoniony jawi się sercu konkret: stary jawor czy Naród, których postać poruszy przez zmysły system uczuciowy. Gdy mowa o walce narodów, refleksja wywołuje obraz uczuciowy tego narodu, który jest stale w duszy obecny i konkretnie dopomina się serca, i to nie na prawach tylko objektu jak jawor, w który poeta się wczuwa, ale przedewszystkiem na prawach podmiotu, jako elementu jego własnej jaźni.

Księga prawd żywych, z których składa się życie i jego odbicie w poezji, nie domyka się szczelnie, gdy je zbytnio racjonalizować. „Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu“. Poezja pokazuje w kształtach, postaciowo ten cud, który się odbywa w psychice przed progiem poznania syllogistycznego. W czasach romantyzmu rozróżniano „ducha“ od intelektu, mając na myśli procesy doznawań i widzeń poetyckich. Mickiewicz rozróżniał prawdy z doświadczenia psychicznego, z przeżyć — od prawd dedukowanych z założeń. Sprzeczność między temi dwoma metodami dochodzenia prawdy w poezji była bodaj najważniejszą przyczyną konfliktu między romantykami i klasykami, którzy reprezentowali zasadę rozumu, jako czynnika twórczego w poezji. Ale Mickiewicz szedł tędy dalej, poza poezję. Uważał, że w naturze polskiej leży postępowanie umysłowe indukcyjne, od postaci do uogólnień i że wpływy obce, zwłaszcza myślenia niemieckiego, psują umysł. Wychodzenie z definicji ogólnej, jak się wyraził w wykładach paryskich, „działa sztucz-

nie na intelekt, wpędza w niego wszystkie siły, rozwija go kosztem ducha". Widział w tem jedną z przyczyn, że scudzoziemczałe sfery oświecone nie mogą się porozumieć z ludem. Na tym samym gruncie stanął Norwid, gdy pisał w „Promethidonie": „Różnica pomiędzy słowem ludu a słowem pisanem i uczonem jest ta, że lud myśli postaciami, a umiejętnik postacie do myśli swoich dorabia" (Warsz. 1922, str. 63).

Można się spierać o zakres, w jakim godziłoby się wnioski powyższe do życia umysłowego stosować, niewątpliwie jednak w poezji system przeżyć, doświadczeń postaciowanych, miłości wcielanej, postępowania „indukcyjnego" od konkretu do symbolu — będzie — po wszystkie czasy bardziej twórczy artystycznie i bardziej dla rzesz, żądnych sztuki, odżywczy.

3.

Po napisaniu tych uwag pod bezpośredniem wrażeniem „Ucha igielnego", zajrzałem dla upewnienia się do rozprawy Zygmunta L. Zaleskiego „Postawa twórcza Leopolda Staffa" („Dzieło i twórca". Warsz., 1914). Znakomity krytyk po przestudjowaniu wszystkich dzieł Staffa w celu określenia linji rozwojowej jego twórczości, formułuje swój sąd w zdaniach, które zupełnie odpowiadają mojemu kątowi widzenia: Glebą twórczości Staffa według Zaleskiego „jest splot zagadnień poznawczych i moralnych — płodne i ześrodkowane życie wewnętrzne poety, u którego świat myśli i reflek-

syj panuje zwykle nad światem zmysłów i odczuwań bezpośrednich". Oczywiście, świat refleksyj jest też terenem przeżyć, ale nie bezpośrednich, a z zestawienia Zaleskiego wynika, że ewolucja Staffa polega na kolejności przeżyć książkowych. Ponad poetą góruje w Staffie artysta. „Staff — utrzymuje Zaleski — to król gościńców poetyckich, król zawrotnych ścieżek, wiodących w nieodkryte polany zagadnień artystycznych. To ciekawość poetycka, umysłowa raczej, niż uczuciowa". W sferze moralnej Zaleski zauważył dominujący u Staffa „kult duszy własnej". Nawet jako piewca „snów o potędze", jest tylko rycerzem piękna. Poezja jego „daje wciąż jeno równoważniki wielkich przygotowań do czynu". „Wszystkie nadludzkie wysiłki jego woli poetyckiej mogą stać się pracą Syzyfa, wznoszeniem złotobramnej świątyni dla rzeczy, która nigdy ma się stać, nigdy być, nigdy się urzeczywistnić."

Najlepszy dowód trafności uwag Zaleskiego mamy w postawie Staffa wobec tak wybitnych zdarzeń życia psychicznego, jak wojna.

Wojna, powodująca wysiłek wysokiego napięcia psychicznego, jest sprawdzianem rzeczywistości duchowej narodu i w jego całości, i w poszczególnych jednostkach. Prawidłowe przeżycie tego wysiłku przez poetę jest poetyckim równoważnikiem czynu, realizującym sny o potędze. Przez sen o pokoju za wszelką cenę trudniej przejść do królestwa poezji, niż przez ucho igielne. Staff doszedł jednak w poezji do niepospolitych rezultatów. Sprawiła to jego „wola poetycka" w zakresie artyzmu. Podziwiać należy, ile siły poetyckiej intelek-

tem swoim z wyobrażeń o rzeczach wywołał, ile piękna artystycznego widzeniom swoim nadał.

Pokaz mój na powyższych przykładach zmierza do tego, że Kasprowicz i Staff są reprezentantami dwu przeciwnych sobie typów poetyckich. Łączy ich artyzm. Ale dochodzą do niego z dwu różnych stron: pierwszy przez doświadczenie, przez fakty psychiczne, rzec można — indukcyjnie, drugi — biorąc wyjście z założeń pojęciowych, „gościńcami poetyckiemi", znanemi z literatury, niejako dedukcyjnie. Pierwsze postępowanie (Kasprowicza) można nazwać poetyckiem z istoty psychologicznej, drugie — artystycznem, usiłującem trafić, przez wywoływanie nastrojów i uczuć, na właściwy ton poetycki. W pierwszem jest bezpośredniość, przyroda zmysłów i instynktów z nieograniczonemi możliwościami wylotu ideowego i tworzenia nowych form; w drugiem—wtórne odbicie żywej prawdy psychicznej, odblask jej, rzucany ze świata sztuki i myśli już gotowej.

Pierwszy typ kroczy od przyrody swojej ku sztuce, drugi drogą odwrotną. Spotykają się bliżej lub dalej od tego punktu, na którym w dobie pisania książki zatrzymała się norma wymagań, według ostatniego rekordu. Ale ten, co idzie ku sztuce i szuka dla siebie nowych form, rozsadzając stare treścią nowego ducha, robi niespodzianki. I zanim ci drudzy zorjentują się w „gościńcu" już wytkniętym, tamci stworzyli rzeczy nowe, mające moc prawodawczą.

Fakty z historji literatury, zresztą obserwacja ludzi w środowisku, pouczają, że żywy stosunek z przyrodą

jest naturalną wylęgarnią poetów. Miasta, ogniska cywilizacyjne, rywalizują ze wsią jako sztuczne inkubatory. Na mapie społecznej taki jest mniej więcej rozkład topograficzny owych potencyj poetyckich.

A więc wieś i miasto?*) Rustykalizm i urbanizm? Można i tak orjentować się zgrubsza. Ale zasada podziału jest psychologiczna, daleko głębsza. O tem zapomina nieraz krytyka, zajmująca się rozróżnianiem, dajmy na to, Czartaka od obozu urbanistów. Można dzielić na obozy nietylko geograficznie, można i astrologicznie: istnieje obóz poetów słonecznych i księżycowych. Ale w twórczości jedyną rzeczą realną i istotną jest dusza. Jest dusza, szukająca prawdy swojemi siłami przyrodzonemi, dusza tworząca się ciągle — i ten proces jej pracy jest poezją istotną. I dusza, która te prawdy znalazła gotowe jako owoc cywilizacji i od nich zaczyna wędrówkę, sycąc się ich pięknem i spraw-

---

[1]) Psychologowie piękna i sztuki, zastanawiający się nad stosunkiem artysty do przyrody, powinni pogłębić kwestję granicy, gdzie się kończy człowiek, a gdzie się zaczyna przyroda. Popularnie bowiem stosunek do przyrody traktowany jest jako stosunek na odległość do czegoś zewnętrznego. Granicę tę trzeba przesunąć na wnętrze człowieka, on bowiem sam jest także przyrodą. Granica ta przechodzi jak najbliżej progu samowiedzy, dla której wszystkie inne stany wewnętrzne są objektami. Przyroda worganizowana jest w duchowość jednostki. Poeta w sobie ją odnajduje, do czego zewnętrzne doznania dają tylko asumpt. Zła jest kultura miast, która, zubożając duszę, przenosi tę granicę nazewnątrz, czyniąc przyrodę niedostępną dla ducha, i która nadto chełpi się wyższością tak okaleczonego „urbanizmu". Zagadnienie kulturalne z tej dziedziny jest bardzo poważne.

dzając je w poezji, ale osobiście niedoświadczona, robiąca błędy i z życiem nie umiejąca sobie poradzić. Pierwsza dochodzi do mety, stworzywszy sobie swój świat całkowity, gdzie jest i Bóg cały i człowiek („Mój Świat“ Kasprowicza), a drugi typ uniwersalny, niesyty życia, błądzi po rozdrożu, jak Syzyf, wznoszący gmach rzeczywistości w Sztuce.

Dzieła twórców są jak rzucane w przestrzeń bumerangi: wracają na swoje miejsce. Jedna książka wróci do życia, druga — do bibljotek. I z naszych twórców, których porównywaliśmy, więc i z wielkiego artysty Staffa — to, co było prawdą żywą, wróci do życia, reszta pozostanie ciekawością literacką.

„Myśl Narodowa”, nr. 3, 1928.

KAZIMIERA IŁŁAKOWICZÓWNA

WYOBRAŹNIA EKSCENTRYCZNA

1.

Kazimiera Iłłakowiczówna talentem i wydajnością pióra wysunęła się na czoło poetów współczesnych. Świeżo wydana książka „Opowieść o moskiewskiem męczeństwie. Złoty wianek“ (1926) jest już trzecią z rzędu na przestrzeni jednego roku. Poprzedni zbiorek nosił tytuł „Obrazy imion wróżebne“; przedtem był „Połów“. W ostatnich latach poetka wydała parę książek dla dzieci, w r. 1922 „Śmierć Feniksa“, w r. 1919 „Trzy struny“ (część książki, wydanej pod tymże tytułem w r. 1917 w Petersburgu). Pierwsze loty w książce zaczęły się w r. 1912; nazywały się „Ikarowe loty“. Ogółem Iłłakowiczówna ma już za sobą dziesięć pozycyj książkowych. Zaczęła pisać niemal w dzieciństwie. Pod niektóremi utworami znajdujemy datę 1907 r.

Należy się poetce tak wysokiej miary jakieś świadectwo, że jest czytana i że budzi zainteresowanie. Nie spotykałem dotąd rozbioru krytycznego jej utworów, co tłumaczę tem, że nie tak łatwo talent tego rodzaju

określić i uchwycić rysy bardzo ruchliwej indywidualności.

Trudno jej zajrzeć w oczy, bo nie korespondują z czytelnikiem, lecz patrzą gdzieś mimo, w jakiś inny świat, z normalnej wysokości człowieka niewidzialny. Nie pomoże znajomość osobista. Iłłakowiczówna świecka nie ma pozornie nic wspólnego z tegoż nazwiska poetką. Jest to osoba światowa, pewna swej inteligencji i swego uroku, biegła i skrupulatna w pracy (była dotąd urzędniczką w ministerstwie spraw zagranicznych). Nie wygląda na to, żeby w dzień pisywała poezje. Wytwornie wychowana, kształciła się zagranicą i na uniwersytecie (krakowskim). Była niegdyś socjalistką, ale jako dobra katoliczka, w gruncie zaś rzeczy usposobienia apolitycznego, wyrzekła się socjalizmu i należy formalnie do obozu konserwatywnego. W czasie wojny pracowała regularnie jako sanitarjuszka na froncie rosyjskim. Pochodzi ze Żmudzi; od dziecka oddychała atmosferą tradycyj mickiewiczowskich i zanowskich. Chętnie przyznaje się do przymieszki krwi tatarskiej w rodzie. Oto parę niezbędnych informacyj biograficznych.

2.

Co do tych oczu. W książce obcując z poetą poufnie, bo dzieląc jego najgłębsze wywnętrzenia, szukamy jego wzroku między literami, aby go lepiej rozumieć i przeżywać. Obcowanie z poetą odbywa się na zasadzie wzajemnego odnajdywania się we wspólnym horyzoncie. Iłłakowiczówna jest niebezpieczną towarzyszką naszej

wyobraźni, bo jej horyzonty ludzkie nie pociągają. Jak Księżniczka w „Śnie srebrnym Salomei“, może o sobie powiedzieć, że ją „nie to bawi, co tych ludzi krwistych“. Jest to dusza zresztą, pomimo swej rezolutności, samotna, szczelnie domknięta od oka ludzkiego.

Jej dzień poetycki jest dla nas nocą. Mniej słońca — więcej księżyca. Nasz świat z tą atmosferą cywilizacji zachodniej, która uwydatnia człowieka, jako sprawcę wszystkiego, ów świat ludzki z uspołecznienia, ugruntowany w naszej psychice i wartościowany miarą moralną, nie jest koncentryczny ze światem wyobraźni Iłłakowiczówny. Łatwiej było się uzgodnić z Mickiewiczem czy Kasprowiczem. Iłłakowiczówna jest w tem znaczeniu dla nas ekscentryczna.

Poetka obca jest światu humanistycznemu, który od czasów antycznych jest naszą sferą zasadniczą, jako że nic, co ludzkie, nie jest nam obce. Elementarny ruch duszy poetki jest odśrodkowy — nie ku życiu, lecz od życia. Muza jej nie zna erotyki, która poetom daje centralne ogrzewanie i utwierdzenie w realnym horyzoncie życia, nawet nie zna kultu słońca. Ten kult rodzi się z miłości życia, którego słońce jest dawcą. Miłowanie zaś życia dochodzi do poezji w instynkcie społecznym, przez wzmożenie miłością ludzką. Poetka nasza na każdym kroku robi wyznania, że nie lubi życia i ludzi. W „Balladzie o kruchem sercu“ opowiada o takiej osobie, która „umiała patrzeć zwysoka chłodno i srogo i nie kochała na całym świecie nikogo“ (Trzy struny, 1917, str. 134). Na cześć życia nie wzniosła nigdy hymnu, owszem woła do śmierci: „uratuj mnie o d Ż y c i a“

(Połów, 47). „Dosyć mnie, dosyć zgoniono“ — tak przed sobą tłumaczy swój pesymizm; ale to nie jest przekonywające. Dramat jej leży w instynktach. Powiększa go tylko sama autosuggestją przenikliwej świadomości i kultywowaniem jej we wzruszeniach poetyckich.

3.

Wychowana intensywnie na poezji, wszystkie pożytki kultury obróciła na zasilenie wyobraźni, która się pali w górę, w dym, nie przetwarzana na ciepło życia. „Głowę mam w ogniu“ — wyznaje w „Połowie“ (60) — „a ręce zziębnięte, jak sople lodu“. W normalnym organizmie, garnącym życie obu rękami ku sobie, dzieje się odwrotnie. Ręce, jako czynu wysłańce, mają ciepło z serca, które jest na osi człowieka, środowiska i słońca. A o tem sercu swojem mówi poetka, że jest „jako kwiat z kryształu“ (ib. 51).

Nie należy — zdaje się — wyciągać stąd wniosku w sposób schematyczny, że mamy do czynienia z naturą psychiki intelektualistycznej, bezuczuciowej. Tembr wzruszeń poetyckich Iłłakowiczówny jest bardzo uczuciowy, lecz jej wzruszenia estetyczne w swoim akordzie psychicznym nie są pełne, nie poruszają mianowicie systemu uczuć społecznych. Nie dlatego, że są słabe, lecz że w tem miejscu jest luka. Wydaje mi się przytem, że jest to brak przyrodzony, nie nabyty osobiście. Rozmaite są usposobienia dziedziczne. Jeśli są tylko wydatne, wyznaczają dziedzicowi czy dziedziczce odrębny kąt patrzenia poetyckiego. Poeci się rodzą ze swoim talen-

tem. Abramowski te dyspozycje od natury nazywa potencjałem psychicznym życia przodków.

Jest coś diametralnie różnego w naturze Mickiewicza czy Kasprowicza i w naturze Iłłakowiczówny. Pierwszy z nich z głębokiego poruszenia uczuć estetycznych mógł o sobie powiedzieć: „ja i ojczyzna — to jedno“, drugi zrobił z siebie aparat odczuwania moralnego cierpień człowieka, podczas gdy Iłłakowiczówna nie bierze na siebie ciężaru zbawiania przez miłość. Jej twórczość nie ma w sobie pierwiastka prometeistycznego. Więź społeczna nie ma dla niej uroku dobrowolności. Świat jest klatką, serce zaś zbyt kruche, aby go opanowało i w sobie zmieściło. „Ma ptaka dzikiego w sercu na uwięzi“ (Śmierć Sfinksa, 71). Przedmiotem tęsknoty poetki jest przestwór bez kresu, co przecież nie znaczy, żeby w tem nie było dramatu. Czuje ona w tem dążeniu jakiś mus fatalny. „Rzucona w przestrzenie nieznanem skinieniem, doleciałam do kresu i samotnie stygnę“ (ib. 41).

4.

Poezja Iłłakowiczówny wskutek tego ruchu centryfugalnego układu się w smugi tęsknot do świata transcendentalnego, w którym obiecuje sobie szczęście. Tam dopiero, za progiem świata realnego, dusza zmęczona życiem staje „zachwycona i z pod przymkniętych powiek śledzi latające, migające anioły“ (ib. 49). Tutaj mają źródło religijne uczucia poetki, o których później. Pragnienie śmierci płynie z tego źródła jako zaprzeczenie ży-

cia. „Idę za wodą Zieloną. Tutaj mój kres, sen i cisza“ (ib. 56).

Ta zasadnicza postawa poetki wobec życia znalazła wyraz w jej upodobaniach artystycznych. Musiała sobie stworzyć świat własny.

Odwracając się od świata ludzkiego, stwarzała sobie nowy przez animizowanie przyrody, przez zaludnianie jej stworami i straszydlakami, w których postaciuje wątki swoich uczuć. Nie chcąc widzieć świata ludzkim, musiała go oddać w panowanie demonom. Uciekając od humanizmu, ucieka do piekła.

Oto typowe motywy: „Liściem się rodzę na gałęziach“, „ptakiem się rodzę w kobiałeczce wroniej“, „trzciną wystrzelam“. „Na ślepych losów szlakach bez kolei zielskiem wykwitam... Nie wiem, kształt jaki nowy dola sklei: jaskółką będę, chrząszczem na olszynie, efemerydą, co ze słońcem ginie? Ogromną gwiazdą w powietrzu dalekiem? Wiem tylko z serca, co się w męce kruszy, że nigdy nie będę człowiekiem“ (Połów, 66).

Mamy więc szereg odczłowieczeń w postaci: Licha, Zmory, Urocznicy, Latawiczki, Nawiedzonej, Straszydlaczków, całą demonologję duchów, zaludniających świat dokoła, zanim poetka dojdzie do oglądania Aniołów i Świętych. Jej własne szczęście, które w marzeniu miewało skrzydła rajskie, na chwilę tylko przysiada na kamieniu, ale wnet zrzuca skrzydła i „jako konik polny ginie w trawie “ (Połów, 11).

Z temi to straszydlakami woli obcować poetka, aby tylko nie z ludźmi. A jeżeli nie z niemi, to przynajmniej — z dziećmi. Książki Iłłakowiczówny, pisane dla

dzieci, trzeba wliczyć do literatury ogólnej. Utwory tam podane są zarodkami kompozycyj, powtórzonemi w bardziej kunsztownej szacie na kartkach zbiorów literackich. Nie dla potrzeb dzieci animizuje poetka swe obrazki, lecz dla własnych. Nawet dzieci nasze, jak stwierdza psychologja (Stout), już nie animizują zjawisk: jest to właściwość natur poetyckich, pamiętających stany dawne ludzkości i obdarzonych — jak określił Świętochowski — wyobraźnią ludzi pierwotnych (Poeta jako człowiek pierwotny, 1896).

Odruch poetki w kierunku odśrodkowym od świata ludzkiego wyrazić się musiał w upodobaniach tematycznych i w doborze słuchaczy. Poetka rozmawia z sobą, ze swemi widziadłami i z dziećmi. Zaludnia świat istotami nadprzyrodzonemi, aby tylko nie widzieć ludzi. Chyba na jarmarku, gdzie ludzie nieznani, ona — nieznana, jak cyganka — wróży z imion i „budząc wszystkie pragnienia, żadnemu nie czyni zadość“ (Obrazy imion, 6).

5.

Dla krytyki bywa nieodpartą koniecznością orjentowanie się w formacjach cywilizacyjnych. Dusza Kasprowicza stała się dla mnie zrozumiała wtedy, gdym ją zobaczył w świetle odwiecznych dziedziczeń ludu rolnego, od wieku wieków nieruszanego z miejsca, urabiającego psychikę w ten a nie w inny sposób. Kasprowicz, czciciel życia i słońca — to konstrukcja duchowa wręcz przeciwna tej, jaką widzimy w naszej poetce. Iłłakowiczówna to świetne zjawisko talentu i osobistej kultury, ale na podłożu odmiennem. To podłoże wygląda tak,

jakby pochodziło z formacji cywilizacyjnej wschodniej, z okresu koczowniczego. Być może, tłumaczy się to upodobanie tem, czem sama poetka wyjaśnia brzmienie swego nazwiska — pierwiastkiem krwi tatarskiej.

W hipotezie tej niema nic obraźliwego ani dla autorki, ani dla twórczości polskiej. Zbyt jasno zdajemy sobie sprawę z tego, jakiem bogactwem dla poezji polskiej sa przymieszki, wtapiające się tak pięknie w kruszec dzwonu wielkiej cywilizacji. Dla poetki widzę korzyść z tych refleksyj, że one odciążają dramat osobisty, którym zbytnio swoją duszę dręczy.

Na to wreszcie potrzebna jest analiza krytyczna indywidualności poetyckiej, aby oddzielić wytwór literacki od tego, co stanowi w poecie grunt stały, przyrodzony, mimowolny. Twórczość poetycka, zanim się stanie literaturą, odbywa się we wzruszeniach głębokich niemal agnostycznie. Tylko treść materjału obrazowego pochodzi z przeżyć osobistych poety; reszta dobywa się z pokładów zapomnianego (kryptomnezyjnych) i tym głównym materjałem świadomość jego nie włada. Poeta prawdziwy, a jest nim Iłłakowiczówna, stanowi wyjątkową organizację, zdolną do wydobywania z siebie wiekowych przeżyć, które w jego naturę złożył gatunek. Krytyka dopowiada czytelnikowi to, czego sam poeta o sobie nie powie.

6.

Poeta dochodzi do pewnego poglądu na świat nie z założeń filozoficznych, lecz ze swoich reakcyj estetycznych mimowolnych. Dlatego ważne jest zszeregowa-

nie typowych jego widzeń, z których się ten pogląd na świat układa. W wyobraźni Iłłakowiczówny wybitną rolę odgrywa ogień i ruch wędrowny.

Dusza jej dokądś dąży, jakby ścigana od płomieni, w oczach bowiem coraz świat staje w ogniu. Typowy obraz mamy w „Ikarowych lotach“ w utworze p. t. „Straceńcy“. Pędzą oni... „Śnieg płonie! Trzymaj lejce! Dzikie rwą z kopyta konie“. Pędzą w błyskawicach (49). Mamy tu oba te elementy razem. Ale ów ogień: w „Trzech strunach“ (1917) córka czarownicy zapaliła wioskę z trzech boków. Wszystkie ptaki wyleciały z wioski i chmarą ją obsiadły, „aż wydarła się od nich ucieczką, porzucając ognistą pochodnię“ (42). Tamże w poemacie „Płomienie“ dusza pędzi na rumaku w noc bezgwiezdną (do szczęścia). Koń jak burza, a ktoś goni — słychać tętent. Jezus Marja! Trop znalazł, dogania! „Nie widzę, gdzie droga... Jakieś światła i cienie i głos jakiś... Mój własny pod niebem głos. I płomienie, płomienie, płomienie!“ (109). „Biada! Jak okiem sięgnąć płoną stosy, jako pochodnia palą się niebiosy, płomień wybucha z każdej gór szczeliny, na wszystkich szczytach stoją cherubiny z mieczami w dłoniach, jak ogniste stróże... Korona wieńcem pali moje skronie, tysiące oczu miast diamentów płonie, rąk po mnie miljon gorejących sięga... W odblasku łun, w pożarów świcie... z doliny władne i zwycięskie idzie Życie“ (Ikarowe loty, 27). Od tego życia dusza ucieka — „i już palona przeklętem zarzewiem nie wie, czy jest sobą, czy piorunem (23)“.

Na czemże polega śmierć Feniksa, nadająca tytuł osobnemu dziełu? „Podpaliłem na gnieździe Feniksa“! Płonie las, cały las się kotłuje... zwarjowały małpy... palą się na piaskach wrzosy... palą się w powietrzu głosy, palą się gile, wąż boa goreje jak długi... pali się gdzieś wysoko cienki tryl skowrończy, pali się serce słowicze... Feniks krzyczy, iskry mu idą z oczu, płomień idzie z gardła i tylko krzyku jeszcze pożoga nie zżarła (7).

Nie przypominam sobie w niczyich oczach takich żagwi — może najwięcej było u Słowackiego. Sama siebie widzi poetka jako ogień lub zuzel: „Jam jest gwiazda strącona i gasnę tak, jak brat mój Luciferus kona“ (Sfinks 11). Głowę ma w ogniu. Nawet w wizji religijnej krew staje się w jej oczach ogniem. W ostatniej książce „O moskiewskiem męczeństwie“ najpiękniejszy bodaj utwór „O dzwoniącym kościele“ — to halucynacja krwi. Kościół w nocy ozwał się dzwonem i aż zanosi się dudnieniem. Bieży ku niemu we śnie Jadwisia z psem na sznurku. „Dzwon w niebo wali, kościół od ziemi aż po wieże się pali, świeci się przezroczysty i czerwony, przezroczysta i czerwona koło niego ziemia, a po gorejącym dachu i czerwonej ziemi chodzą białemi stopami Święci, Święte i Aniołowie“... (33).

Ten ogień nie parzy, jest raczej barwą, a często na słuch działa, jak krzyk ostry trąby. Jest symbolem przerażenia. Narzucanie się poetce tych halucynacyj przy głębszem wzruszeniu musi nasuwać przypuszczenie, że istnieje i tutaj pewien „potencjał psychiczny“

z dziedzictwa. Kasprowicz ma w pamięci słońce z dawnego kultu przodków, Iłłakowiczówna jest do dziś czcicielką ognia. A to jest też z dalekiego wschodu, jakby z krzewu Mitry.

Owe pożogi, krwawe łuny i zgliszcza wiążą się w całość z pędem naprzód, aby dalej od świata, który się pali — i niech się pali! Dusza poetki, jak Hestja, szukająca lepszych światów, zostawiając za sobą piekło, pędzi naprzód z żagwią w ręku. Przecież nie podpaliłaby świata — jako człowiek pewno dobrze mu życzy — ale takie jest prawo jej wyobraźni intymnej, poetyckiej.

„Poza morza pójdę sine, za góry... W bezgraniczną dal popłynę, za te morza wielkie, sine — byle prędzej, byle dalej od ogromnej ludzkiej fali — ponurej“! (Trzy struny, 1917, str. 79). Inne motywy narastają z latami, jak widzenia religijne, ale owa wędrówka jest już w najpierwszych utworach.

„Tęsknotą chory, tęsknotą gnany nie wiem — gdzie iść“ (Ikarowe loty, 33). „Nad Lety północnej brzegiem idę bez końca, bez końca... Nie czuję żalu — przechodzień podróżny“... (ib. 37). „Gdzieś za dziesiątą górą, tam tęczowe zamki, wieże“ (ib. 41).

7.

Na tem tle trzeba widzieć tematy Iłłakowiczówny religijne. Co do nich trzeba się porozumieć. Część tylko utworów z temi tematami można zaliczyć do religijnych, t. j. będących w prostym związku ze stanem mo-

dlitwy. W „Połowie“ zwłaszcza są przepiękne religijnej treści liryki. Ale większość ich ma charakter zainteresowań eschatologicznych. Wyobraźnię poetki uderza problem świętości, a w tem, co ona w świętości widzi, łatwo doszukać się związku z owemi poprzednio zaznaczonemi motywami ucieczki od świata.

W miarę wzrostu tych zainteresowań pogańskie postaci mitologiczne ustępują miejsca Aniołom i Świętym. Ruch odśrodkowy, pędzący duszę od świata, ma za swój kres bramy świata transcedentalnego. Hestja wpada tam z żagwią, pali się jeszcze w jej wyobraźni kościół, do którego się chroni. W imieniu dusz, które „nie kochały nikogo“ i źle im było na świecie, błaga św. Odylona: „My umęczeni podróżni, miłością żywych za życia szczuci i ścigani... Ręka, którą nam podają żywi, tak miłosna, znowu nas chwyta... i uwięzi, wtłoczy nas w krosna“. Bardzo wiele wyjaśnia ta spowiedź. Życie wciąga w krosna istnienia, jak nić, aby z niej tworzyć człowieka zbiorowego. Indywidualizm wolności nieorganizowanej wyrywa się od tej miłości życia. Dusza modli się o sposób ucieczki ze świata (i tu znowu typowy obraz): „Z płomienia modlitw czystych daj dostąpić mostu, z ognia, co nad twą głową chwieje się widomie, daj dla nas płomię. Wtenczas się z świstem skręci lina gorejąca, runie w pustkę złota droga, o święty Odylonie, i po niej wejść nam prosto w serce Boga“ (Opowieść o mosk. męcz., 40).

Bóg w tem widzeniu rzeczy jest światem zewnętrznym, nietylko istnieniem transcendentnem, ale metą dążeń ludzkich odśrodkowych. Nie wyobraża Go sobie

poetka jako siły immanentnej powszechnej: świat jest piekłem, od którego rubieży zaczyna się życie rajskie. Do Archanioła modli się: „weź w ręce mój płomień bezdomny, niech po rozstajach ze złem nie hasa — niech się rozpali na światy w Twem ręku... Weź płomię moje, weź miłość moją, bo tu się kończę ja, a zaczyna się Bóg“. (Połów, 126).

Więc i tu mamy odśrodkowość. Uczucie religijne nie zasila życia, nie dąży do przebóstwienia go, lecz jest raczej ucieczką. Tego typu duchowość nie odczuwa Boga, jak św. Teresa, jako swojej własności wewnętrznej (zamkniętej w „siódmej komnacie“ duszy), jako swojej radości i uświadomionego spokoju. Świętość i rajskość pociąga poetkę, jako błogi stan eksterytorjalności ziemskiej i zachwycenia. I znowu jest sposobność zestawienia z Kasprowiczem, który zbierał Boga w siebie stopniowo, aż zamieszkał w jego „siódmej komorze“, prześwietlając życie radosnym spokojem.

Ostatnia książka „Opowieść o mosk. męczeństwie“ osnuta jest już całkiem na widokach tego świata nieziemskiego, zaludnionego Świętymi. Do nich należą męczennicy polscy, księża z procesu moskiewskiego, których poetka miała sposobność poznać podczas wojny. Jedyny to wypadek w jej twórczości, że dała oparcie swojej wyobraźni o historyczne fakty i osobistości. Oczywiście, zarówno postać umęczonego ks. Budkiewicza, jak i krwawego cara bolszewickiego Lenina są tylko motywami legendy. Zwracam uwagę w tym bardzo pięknym poemacie na modlitwę przedśmiertną ks. Budkiewicza. Poetka czuła intuicyjnie, że ten sługa Boży

był jednocześnie bohaterem narodowym, miłującym Ojczyznę, że był to typ psychiki mocno wrośniętej w życie, kochający ten świat, którego zbawieniu służył. Chciała to w modlitwie wyrazić, ale, nie mogąc odszukać w sobie odpowiednich strun lirycznych, podsunęła modlącemu się nie obraz dziejącego się w duszy dramatu pożegnania, lecz wiedzę o tem, co żegna, przez wymienienie dydaktyczne elementów geograficznych Polski. Widzę w tem dowód, że trafne poczucie artystyczne odprowadza poetkę od świata realnego ku wolnemu tworzeniu światów „ekscentrycznych", fantastycznych i hieratycznych przy zachowaniu ścisłem egocentryczności uczuciowej. Prześwietlanie i przebóstwianie świata realnego nie leży w naturze jej środków poetyckich.

8.

Podziwiać należy siłę talentu, który przy tej zasadniczej wobec życia postawie potrafi tyle świata nowego do życia powołać środkami realistycznemi. Wielką rolę w twórczości Iłłakowiczówny spełnia świadomość artystyczna. Świadomie stylizuje w sobie człowieka pierwotnego, a zwłaszcza „nawiedzonego", aby uprawdopodobnić swoje widzenia i uczucia. Dlatego tak często potrąca o psychologję czarownic, ciot, nawiedzonych, latawic i t. p. To też twórczość jej przedstawia ciekawe zjawisko autosuggestji, jak tego typu duchowość, zostawiona całkowicie sobie, zamknięta szczelnie od świata, oderwana od kształtujących ducha uczuć społecznych, sama siebie przetwarza i obsiewa mistycznem kwieciem poezji. Na całym obszarze jej

dzieł nie widać śladów flory politycznej i społecznej. Owo początkowe w pierwszej książce potrząsanie sztandarem, bliżej zresztą nieokreślonym w barwie, było zdaje się daniną porywów towarzyskich, bo bez konsekwencyj późniejszych. Najbardziej realnie dźwięczą zwroty ku matce i latom dzieciństwa, poza tem wszystko ma cechy halucynacyj samotniczych.

Powtarzam, co już wyżej zaznaczyłem, że nie jest to dusza mało uczuciowa, lecz nie zasilają jej uczuć wymienne dopływy z życia. Inni poeci, mający tyleż, co ona, kaloryj ciepła uczuciowego, większą przedstawiają siłę życiową. Uczuciowość zaś tego typu, zostawiona bez wymiany ze środowiskiem, zżera duszę płomieniem udręki i tą udręką oczyszczona, wyzwala się w sztuce w wartościach czysto artystycznych.

Iłłakowiczówna ma w tem znaczeniu swoją własną treść poetycką. Od nikogo natchnień nie bierze. Wytwarza też swoistą formę. Z początku była w niewoli ogólnie przyjętych form wiersza stroficznego, ale odrazu posługiwała się nim z niepospolitą biegłością. Cechowała ją odrazu dojrzałość formy i słowa. W powojennym okresie twórczości chętnie zrzuca z siebie gorset strof regularnych, dając folgę upodobaniom dowolności. Wiersz nie układa się już w czwórki, lecz grupuje się w okresy według potrzeby obrazu, a miara ich obok siebie jest różna, często 24, nawet 27 zgłoskowa, na zmianę z 2 — 4 zgłoskową.*) Robią one

---

[1]) Formę tę zastosowała przedtem Marja Grossek (w książce „Orzeł oślepły") do psalmodji: *„Miserere mei Domine"*.

wrażenie, że poetka czeka rymu, a gdzie on padnie, tam wiersz ucina. Są to zawsze frazesy muzyczne, zawsze rytmiczne, ale o dowolnej ilości taktów.

Długie wiersze płynące, jak chód miarowy, robią wrażenie zapędzenia się duszy zagonami w dal niezakreśloną. Przypominają często recytatywa pieśni ukraińskiej przy lirze. Mówiąc nawiasem, muzykalność poetki chwyta rysunek słyszanych pieśni ludowych i doskonale go stylizuje. Przykład mamy w legendzie o Leninie, komponowanej w duchu byliny starorosyjskiej.

9.

Przyśpieszając dla braku miejsca koniec, spostrzegam teraz, że w tym szkicowym wizerunku nie zaznaczyłem rysu bardzo ważnego — kobiecości. Obowiązkiem męskości krytyka jest tę właściwość w utworach widzieć i z odwagą wskazać.

Tutaj byłoby miejsce na zrobienie wogóle kwestji z twórczości kobiet. Czy nie należałoby wydzielić jej w poddział twórczości ogólnej? Sprawa wydaje się ważną dlatego, że coraz więcej kobiet pisuje poezje i że dzisiaj kobiety, im bardziej po męsku noszą głowę, tem bardziej po kobiecemu noszą serce. Ściślej mówiąc, poezje ich dzisiaj są bardziej kobiece, niż dawniej. Ale temu należałoby poświęcić osobne studjum.

W danym wypadku, dotyczącym Iłłakowiczówny, zagadnienia tego poruszyć należałoby tylko tyle, ile

potrzeba do zaznaczenia, że właściwy kobietom uczuciowy stosunek do środowiska sprzyja liberalizmowi społecznemu i bardzo łatwo staje się dążeniem odśrodkowem, buntującem jednostkę przeciwko więzi społecznej, w każdym razie sprzyja egocentryzmowi i pesymizmowi. Dlatego nietylko inaczej się pisze poezje kobiece, ale inaczej też się czyta. Mężczyzna nie jest już tak szczery w mizantropji i pogardzie świata, jak kobieta. U Iłłakowiczówny nie mógłbym znamion duchowości, przez siebie wskazanych, przypisać temu jedynie, że jest kobietą. Jest to bowiem natura głębsza, niż wiele talentów męskich. Niewątpliwie kobiecość tamte cechy wzmacnia, ujawniając je szczerzej i jaskrawiej. Talent jednak poetki zasługuje na to, aby w sposób zbyt uproszczony nie przechodzić nad nim do wniosków sumarycznych, bez zgłębienia indywidualności.

„Myśl Narodowa", nr. 2, 1927.

10.

Od czasu kiedy pisałem w „Myśli Narodowej" o poezjach Kazimiery Iłłakowiczówny (nr. 2 z 15. I. 1927) ukazały się trzy nowe tomy utworów tej poetki: „Płaczący ptak", „Zwierciadło nocy" i „Z głębi serca". Mogłoby wystarczyć zanotowanie każdego z tych dzieł, opisanie treści i należna pochwała, oddana artystce. Mnie zależy, bo już tak zacząłem w pomienionym szkicu, na charakterystyce. Poetka ma już ustaloną opinję i poczytność; cel swój osiągnęła, skoro się podoba

wybrednym czytelnikom. Krytykę jednak interesuje indywidualność, która te dzieła tworzy. Charakterystyki swojej poprzedniej nie domknąłem, a pragnąłbym ją uzupełnić na podstawie nowych książek. Nie przynoszą one nic takiego, coby mnie zmuszało do korygowania rysów już zaznaczonych, pozwalają mi jednak one wycieniować zasadniczą linję postawy psychicznej.

W ostatnim zbiorze „Z głębi serca“ (1928) znajdujemy część utworów dawniejszych z czasów wojny i wygnania. Rzecz ciekawa, że są one jeśli nie pogodniejsze, to spokojniejsze od poezyj, pisanych w czasie pokoju i wolności. Więcej w nich ciepła i normalnego do świata stosunku, niż przedtem i potem. Tłumaczyć to chciałbym okolicznością, że poetka czynnie wciągnięta była w życie wojenne, z którego pochodzą motywy jej poezji, i że w stosunkach nienormalnych lepiej się czuje, niż zwykle. Naogół, jak już przedtem stwierdziłem, poezja jej stroni od życia realnego, w ostatnich latach coraz więcej nabiera motywów religijnych, co robi wrażenie, że od świata odchodzi ku Bogu. Trzeba to miejsce, właściwe indywidualności poetyckiej, bliżej oznaczyć.

Ostatniemu dziełu dał tytuł i wagę cykl „Z głębi serca“, złożony przeważnie z liryk religijnej treści. Cóż się tam mówi o stosunku do Boga? Poetka stwierdza, że w jej domu niema Boga. „Bóg, który jest wszędzie, jest tam, gdzie jej niema“ (str. 9). „Na drogach mej boleści nie znalazłam, Boże, śladów krwi Chrystusowej... Na Golgocie mojej było pusto“ (str. 17). Nigdy Bóg — mówi o tem gdzie indziej — nie

zeszedł do niej, gdy była w męce, nie wskazał ścieżki w niebezpieczeństwie. Widziała Go wtedy, gdy się jej zdarzyło zajrzeć w zenit szczęścia i tam On był, jak sztandar, stwierdzający wieczność istnienia (str. 28). Przekonała się, że istnieje tylko Bóg siły. Nie zaznała Go nigdy w słabości; jawił się wtedy, gdy, spojrzawszy klęsce w oczy, chwytała za broń (str. 29).

Czy to skarga, czy proces z Bogiem? Nie, to tylko stwierdzenie „z głębi serca", że dusza poetki jest samotna i że jest dla siebie wszystkiem, ale jak się pokazuje, w sposób niewystarczający. Bóg widzialny jest dla niej jako afirmacja pomyślności, ale że życie jest Golgotą, więc jest pusto. W głębi serca nie znajduje okazji, żeby zobaczyć Boga miłości, a tędy byłby On najbliższy.

Stosunek poetki do Boga określa się przez oscylację stosunkiem do świata. Jak już wiemy, życie jej dolega, bo stosunek do świata jest dla niej ciężarem — to jest główna treść liryki. O to się modli, żeby Bóg w to wejrzał:

„Ojcze nasz, mej słabości chciej być wyrozumiały. Atlas, gdy przez stulecia świat dźwigał na barkach cały, może zżył się z ciężarem. Lichy wzrost mojej duszy i siły moje ptasie, każda chwila mej próby jest mi jak wieczność w czasie, bom — małej wiary" (s. 34).

Tą cytatą się ograniczę, zwracając uwagę na argument z doświadczeń Atlasa. Przytoczony w czasie pacierza, jest ciekawym objawem humoru, który się skrzy dowcipem pod dramatyczną liryką. To nie jest

uśmiech przez łzy, to blask ciągle pracującego intelektu, nie zaś serca. Do tego jednak powrócimy.

Niechęć do świata, wyrażająca się w poezjach Iłłakowiczówny ekscentrycznością, odruchem ucieczki, nawet religijnością, łączy się w niej z niechęcią do życia własnego. Zagadnienie takiego stanowiska poety jest pozornie trudne do rozwiązania. Jednostce, odrzucanej na równą odległość i od świata, i od Boga, pozostawałoby tylko własne „ja". Istotnie, trudno sobie wyobrazić indywidualność poetycką bardziej egotyczną, niż Iłłakowiczówna. I świat, i Boga mierzy sobą. Ponieważ nazewnątrz — jak utrzymuje — z niczem nie jest związana miłością, więc nasuwa się wniosek, że przynajmniej związana jest z sobą. A tak nie jest. Bo to nie jest sprawa miłości własnej jedynie. To jest dramat, mający swoje objektywne przyczyny.

Nienawidzi ciała, które więzi jej ducha, aż skorupa pęka od szamotania skrzydeł. Z jakimże hymnem radości niebosiężnej wyzwoli się z niego! (str. 11). Obmierzł jej też duch z jego ciągłemi upadkami, obrzydły pokusy bez wielkości i grzechy powszednie, fałszywe akordy, „niedołężne gamy zawsze z błędami w tem samem miejscu" (str. 12). W samej sobie źle się czuje i siebie samą stawia w stan zatargu z sobą. Gdzież więc szukać właściwego miejsca dla „ja" poetki?

Daremnie w takich wypadkach szukamy rozwiązania zagadki w ideach, działających na uczucia, w filozofji pesymistycznej; tutaj mamy do czynienia z zagadnieniem czysto psychologicznem.

Kiedy poeta mówi o stosunku swoim do świata, to

zawsze mówi tylko o stosunku do siebie samego. Ma on do czynienia zawsze z sobą, widzi tylko to, co ma w sobie. Jest w zgodzie ze światem, o ile ma go w sobie, o ile ten „świat“ podpływa do progu jego świadomości artystycznej na falach uczucia.

Z t. zw. światem różne są więzy, ale najsilniejszy węzeł formuje się w uczuciach społecznych. W poezji mamy do czynienia ze stosunkiem uczuciowym do świata, nie zaś poznawczym. Stosunek ten wypływa z przeżyć intymnych z szerokiem środowiskiem i uprawia się, jako dyspozycja, przez kulturę według typu danej cywilizacji. Jednostka zazębiona jest ze światem w sferze uczuć, przyczem w cywilizacji zachodniej kultura tych uczuć odpowiada w sposób naturalny faktem w życiu psychicznem, mianowicie tym, że duchowość ludzka jest produktem życia społecznego. Konstruowanie psychiki poza sferą życia uczuć społecznych jest sztuczne. Ono jest możliwe na wyższych szczeblach uduchowienia przy silnie rozwiniętem życiu świadomości intelektualnej, ale poeta, zniewolony do zapuszczania świadomości aż do dna swych pokładów sensualnych i afektowych, nie jest w stanie zadowolić się daniną uczuć czysto osobistych. Wyczuwając tu skąpe życie, doznaje wrażenia samotności, strachu i wkońcu w sobie samym widzi wroga.

Postawę człowieka i stopień jego umocowania w życiu określa jego uczuciowy stosunek do świata. W sferze tej uczuciowości określa się przez to i stopień jego wewnętrznej harmonji oraz pełni duchowej. W poezji jest to zagadnienie wielkiej wagi. Przy równej war-

tości artystycznej dzieł dwu autorów nie jest rzeczą obojętną dla nas, biorących udział w mękach i radościach poetów, czy dany autor cierpi z nadmiaru przywiązania do świata (za miljony), czy też ze wstrętu do świata. Dlatego też analiza z tej strony poezyj jest potrzebna.

W poezjach Iłłakowiczówny w ostatecznym rezultacie widzimy ten objaw, że rozłam między jej duszą a światem staje się rozłamem wewnętrznym, który ją samą dzieli na dwie osobowości.

11.

Jedno jest tylko miejsce, w którem osobowość może się rozdwoić w ten sposób, mianowicie w linji działu między światem uczuciowym jednostki a światem intelektualnym. Te dwa światy, jak każdy z tego zdaje sobie sprawę, a jak to uzasadnił Ribot, są terenami dwóch odrębnych procesów rozwojowych. Każdy z nich ma swoją świadomość, przyczem w normalnej psychi ce (zachodniej) obie te świadomości — i uczuciowa i intelektualna — pozostają z sobą w harmonji, zawsze jednak z tendencją na wyższych szczeblach kultury umysłowej do rozgraniczania się wewnętrznego, dla świadomości bowiem intelektualnej stany uczuciowe są czemś objektywnem, nadającem się do obserwacji narówni z działaniem na zmysły rzeczy zewnętrznych. Dziedzina uczuć, zostająca bądź co bądź pod panowaniem uczuć ustrojowych i decydująca o charakterze osobowości, ma żywot tem bardziej niezależny, im mniej ogarnia uczuć intelektualizowanych (społecznych), bo

te wprowadzają do życia uczuciowego znaczny współudział świadomości intelektualnej. Życie uczuciowe, ograniczone do spraw ściśle osobistych, ma skłonność do zacieśniania swego kręgu, pozostawiając tem większy przestwór dla bieżącej duszy pod swe panowanie świadomości intelektualnej. Wyzwolona z rozlewnego życia uczuciowego, psychika całą energję uwagi (przytomności) wkłada w swoją postawę, co czyni jednostkę tak władną w stosunku do siebie, że może zrobić z siebie, co zechce.

W odniesieniu do Iłłakowiczówny wydaje się nieraz, że całe „ja“ tej poetki mieści się bez reszty w tej świadomości, która się zlewa z bardzo intensywną świadomością uczuć egotycznych, to poczucie „ja“ potwierdzających. Wydaje się, że tam cała się mieści z podwiniętemi wschodnim obyczajem nogami, że przeniosła się tam z całem gospodarstwem duchowem, do tej swojej świetlicy. W Iłłakowiczównie nie uczucia intelektualizowane — jak bywa normalnie — stanowią zasadę osobowości, lecz intelekt przeuczuciowany (przeafektowany). Poetka pali się mózgiem. To jest powodem jej rozdwojenia.

Poetka, jak sama wyznaje, widzi siebie podwójnie: raz w prozie dziennej życia, a potem w księżycowej poezji nocnej. W pacierzu rannym, już cytowanym, tak to określa: „Razem z odzieniem z wieczora pokładłam mój krzyż, rzuciłam go z jękiem na ziemię. We śnie po gwiazdach stąpałam, jak po złotych kamykach. Teraz się dzień otwiera, a raj na rygle zamyka. Znów muszę podźwignąć brzemię“ (str. 34).

Piekło i raj na zmianę. A są to tylko półobroty tej samej świadomości: raz zwróconej na praktyczny stosunek do świata, a drugi raz („nocą") na swoje własne życie uczuciowe, w celu dania im folgi, bo to jedynie życie prawdziwe — właśnie to nieprawdziwe — bo tu są uczucia. Życie dzienne męczy, bo wymaga wielkiego natężenia świadomości. Poezja odpręża z tego przymusu, pracę ducha bowiem biorą na siebie egotyczne uczucia z dodatkiem wzruszenia estetycznego, które jest zawsze radosne. Tutaj w twórczości czuje się wyzwolona z męki, jaką stanowi nieustanne wyprężenie „na baczność".

Znając mało osobę, o której mówię, mogę wnosić o niej tylko z tego, co widzę w poezji. Nie wydaje mi się, by w jej strukturze odgrywały rolę popędy. Tego temperamentu, wypływającego z uczuć i z wyobraźni czynu, nie widzę. Owa możność robienia z siebie podwójnej egzystencji dostatecznie tłumaczy się silną świadomością intelektualną. Tę siłę władania sobą daje sama uwaga, która jest wolą intelektualną. Ona jest tą zwrotnicą, na której dokonywają się przesunięcia z relsów przytomności dziennej na relsy osobiste. Poetka na tym drugim torze czuje się wolna, bo rozpręża się napiętość tej uwagi, ale że może w tym stanie trzymać się nazewnątrz wobec świata, to znowu tłumaczy się tem, że ją ten stan niewiele kosztuje uczuciowo. Odbywa się bowiem w temperaturze bezuczuciowej — świat jest dla niej obojętny. Przymus intelektualny okupiony jest wolnością od uczuć. W „nocy" jest wolna od przymusu uwagi, w „dzień" od uczuć.

Możemy sobie przedstawić, jakby ten schemat wyglądał w ustroju męskim, gdzie wola (chęć czynu) byłaby taką wydatną dyspozycją ducha, jak w Iłłakowiczównie potrzeba poetycka. System uczuciowy — ten sam, a więc wschodni, zredukowany do stanów odczuwania egotycznego, pozbawiony więzów, jakie wytwarzają uczucia rzędu społecznego, owszem odcięty od świata antypatją. Wtedy to, co tutaj w poetce jest ambicją i radością artystyczną, byłoby ambitną i „radosną“ twórczością w czynach życiowych. Oczywiście, wtedy dzieła te byłyby przedmiotem krytyki nie literackiej, lecz politycznej i moralnej. Wtedy też w twórcach widzielibyśmy rozdwojenie na dzień dla świata i noc dla twórczości, radosną noc twórczości zakonspirowanej. Wielka jednak zachodziłaby różnica w efektach twórczości. Życie bowiem zachodnie, które nie jest, jak papier, *tabula rasa,* a na niem twórczość byłaby pisana, krwawiłoby się, narażone na ciężkie próby.

Inaczej w sztuce, skoro — jak tutaj — ma duże wartości estetyczne i skoro ofiarą pada tylko autorka.

12.

W ostatnim zbiorze Iłłakowiczówny jest parę utworów, w których poetka wyjawia pewne zainteresowanie życiem szerszem w społeczeństwie, owym „dniem“, od którego odwracała swoją twórczość. Cóż jej zmyliło rachubę dnia i nocy. Wchodzą tu w grę momenty z biografji poetki i z historji społeczeństwa. Światło

dzienne było przykręcone, zawiódł instynkt poetycki. Poetka znalazła się widocznie pod wysokiem ciśnieniem suggestyj personalnych i politycznych. Stąd pochodzi wiersz, przepojony typową psychiką wschodnią:

„W cieniu wielkości rosnę, jak w cieniu wielkiego jaworu. Przylatują nieznajome ptaki do nas z za rzek, z za borów, przychodzą wielkie zwierzęta, zbaczają tutaj z dróg i kładą się, i siadają kręgiem u Wodza nóg. Rosnę w cieniu mocarza i gdy próbuję jego oręża, dziwna władza napływa do mnie, obca moc mem ramieniem zwycięża... Włożę na się płaszcz Wodza, szyszak jego na skroń nacisnę, wyjdę spojrzeć na niebo daleko w przepaści zawisłe... Ziemia jak pełna czasza, jak otwarta paszcza — przestworze: zespól nas z Twym oddechem, pochłoń nas, pochłoń, Boże!" (s. 31).

Temi warunkami tłumaczy się także okolicznościowy, w listopadzie 1927 r. w „Słowie" wileńskiem ogłoszony, poemat „Głos w sprawie Litwy", który jednak zawiódł, nie budząc oddźwięku:

„Nie chcemy z Litwą wojny, nie chcemy z Litwą swady, jakośmy dawniej siadali, zasiądziem i dziś do rady. Jedna nas ziemia rodziła, wszyscyśmy krwią zbratani. Uradzimy nowe pakta, wieczyste wierności trwanie" (s. 45).

Pomimo nadzwyczajnej wirtuozji pióra czuć w tym utworze pewne pogwałcenie prawa „nocy" na rzecz dziennego obowiązku. *Désintéressement* uczuciowe w stosunku do spraw tego świata jest cechą właściwą poetki. Nie znaczy to bynajmniej, żeby twórczość

poetycka, od tych spraw wolna, ratowała od cierpień. Nie można tak schematu podwójności uproszczać, że ten płodozmian dnia i nocy odbywa się mechanicznie i że poezje Iłłakowiczówny to tylko chińskie cienie od latarni magicznej, jaką jest jej świadomość artystyczna, cienie jej własnej osoby i niezmiernie zręcznych rąk. Siłą poezji Iłłakowiczówny jest poczucie tragiczności rozdwojenia.

Rozdwojenie to objawia się w dziedzinie funkcjonowania, ale przecież ustrój sam jest jednością i nie jest on ze stali. Te dwie dziedziny rozmaitego funkcjonowania poetki mają swoje wspólne podłoże. Siłą świadomości można głos zawieszonych czynności stłumić, ale on dochodzi do świadomości i niepokoi. W każdej twórczości artystycznej można mówić o niepokoju, ale u Iłłakowiczówny jest on rysem zasadniczym. Znajduje on wyraz nietylko w treści, ale i w formie. Charakterystyczna dla niej dowolność wiersza w przeważnej części utworów, którego nie śpiewa, lecz go mówi, to dowód rwanego rytmu wewnętrznego. Artyzm zdaje się tu polegać na szybkiem stylizowaniu, aby forma wyglądała na kaprys, rzecz naiwną lub odniechcenia rzuconą. Z treści jednak widać, że wyobraźnia poetki działa nietyle z rozigrania swawolnego, ile raczej z wewnętrznego niepokoju.

Główną przyczyną tego niespokojnego oddechu poetyckiego jest podwójność doznań duszy nieskoordynowanej, owo niezharmonizowanie świadomości intelektualnej z uczuciową. Może to wyglądać na paradoks, ale wydaje mi się, że ten świat, od którego po-

etka wkońcu ucieka, przedtem, jako przedmiot obserwacji, przedstawia się jej ze strony zabawnej. Tragedję robi sobie z niego dopiero w „nocy“ poetyckiej, kiedy go przełoży na mowę swych uczuć. Percypuje go zaś wzrokiem chłodnym, intelektualnym, a widzenie ma ostre. Tragiczność jej późniejsza, po przeróbce wewnętrznej, ma w sobie jeszcze ślady humoru. W pomysłach obrazowych, nagłych zestawieniach i w doborze słów widać wyraźnie twórczą siłę dowcipu. Ta sama świadomość, skierowana ku wnętrzu ducha, penetracyjnie widzi jego własne niedomaganie z równie przenikliwą szydliwością (weźmy np. dowcipne określenie upadków i klęsk ducha: „drażniące codzienne nieudane gamy, w tych samych miejscach błędy te same, zbyt długo naciskany pedał“). Ten humor dobywa się nawierzch nawet w języku modlitewnym do Boga, jak było z owym Atlasem, który „przywykł” do dźwigania świata.

Otóż ta postawa poetycka w oparciu jednocześnie o humor i tragiczność nie sprzyja równemu oddechowi. Wydaje się nieraz, jakby ktoś o ścianę swej klatki chciał bić głową z rozpaczy, ale lampa świadomości rzuca tak ostre światło, że bierze ochota zabawić się na tej ścianie własnym cieniem: chińskiemi cieniami rąk, nawet serca, cieniami, dającemi zabawne skróty lub tragiczne wydłużenia. Ten kontrast dwu dyspozycyj psychicznych: humorystycznego i tragicznego widzenia rzeczy — leży w podstawie wzruszeń estetycznych poetki, a te dążą do wyrażenia męki, jaką dusza w tym stanie przebywa.

Jest w tem coś silniejszego od woli intelektualnej, jest to dramat, wynagradzany triumfami artystycznemi. Na fundamencie tego niestosunku do świata zbudowała poetka swój świat wesołego w sztuce cierpienia i bolesnej w życiu wesołości. W Księgach siedmiu noży (w „Płaczącym ptaku") pisze o tem (str. 18):

Dlaczego śpiewam wśród ludzi, jak dziad, co nagle, żebrząc,
[w rynku klęka?
Ach bracie mój, ach siostro, na strasznych jestem rozciągnięta
[mękach.
Nóż w sercu noszę, i coraz to ręka nieświadomego nagle
[szarpie nożem.
Po cierniach stąpam, na cierniach głowa ma spoczywa, kiedy
[idę w łoże,
sen mię jak jastrząb szarpie, jawa jak sęp ściga; dzień każdy
[przelatuje po mnie, jak w pędzie kwadryga,
— miażdżąc... I muszę niby dziad natrętny pieśnią brzęczeć,
by włosów nie rwać z bólu i nie jęczeć.

Jeszcze parę takich wyznań. Gdy się w nie wczytamy, zrozumiemy, że rozdwojenie psychiczne poetki i jej niepokój wypływają nie z poetyckiej kokieterji, lecz z natury jej ustroju niejednolitego, wytworzonego ze sprzeczności dwu kultur.

„Wróg mój jest we mnie, w mojem sercu chorem, ...Wróg mój jest we krwi" (Płaczący ptak, 139).

— „Ja jestem ziele strute od korzenia na zgubę cudzą i na mękę własną... Mnie duchy z piekła wieczystego rodem nocą rzuciły na tę ziemię żyzną, w knieję, co teraz moim jest ogrodem, w kraj, który teraz moją jest ojczyzną... O mocy moja, którą ja

nie rządzę, trucizno moja — zmiłuj się nade mną". (Zwierciadło nocy, 33).

— „W niepokoju, jak w płaszczu płomienistym chodzę, wiatr weń łowię i z tchnieniem latam ladajakiem. Nie mam drogi, a zawsze jestem w biegu, w drodze, tak mnie ciągnie głębina, tak przestworze nęci. Czym człowiek? Lecz bez serca? żałości? pamięci?

— „Poznam po traw zapachu, po kolorze dymu każdy kąt mego domu: każdy mi znajomy — od Wisły do Ładogi, od Tatr aż do Krymu ojczyzny mej wędrownej rozwarte pokoje. A wszystko w niej tak własne, a takie nie moje, wieczyście niespokojne, przejezdne, ruchome". (Płaczący ptak, 161)

Poetka, jak widzimy, zdaje sobie doskonale sprawę z właściwości swej natury, ale natura jest silniejsza od jej świadomości. Rozumie, że tylko życie jednolite, harmonizujące myśl i uczucia, wpada w „potężny rytm Boży", że „miłość uświęcająca ciało, krew i kości jest jak melodja, co dźwięki zmusza do wspólności", że „wiary słodycz dojrzała (jest) niby skrzypiec solo ponad ciszą orkiestry". Ale to dla niej jest niedostępne. Człowiek rozdwojony „do samej śmierci... będzie nierytmicznie targał się i trwożył" (str. 13). Często też wzywa śmierci, widząc w niej ostatnią ucieczkę, bo pragnieniem jej — spokój.

„Skrzydeł niosących ciszę racz rozwinąć wianie i spętać rozpędzonych tabunów kopyta: niechaj muzyka, która serca chwyta w szerokie żagle, z szczęku rozpowita, odnajdzie takt swój i w powietrzu stanie. Rytmicznej chwili racz umocnić trwanie, aby zdeptana rzecz i rzecz ukryta od dnia, co bieży, i pędu, co zgrzyta — mogła wstać z prochu i razem w błękity z pieśnią wieczoru święcić zmartwychwstanie."

Niepokój poetki niepokoi czytelnika i zmusza go do szukania przyczyny. Rozbiór powyższy jest próbą takiego poszukiwania.

„Myśl Narodowa", nr. 19, 1928.

WRAŻENIA Z TEATRU

KAZIMIERZ BROŃCZYK

„HETMAN ŻÓŁKIEWSKI"

Wystawione w Teatrze Narodowym na jubileusz Solskiego, dzieło Kazimierza Brończyka nosi tytuł „Hetman Stanisław Żółkiewski". Jest to dramat w trzech aktach, napisany wierszem. Akt pierwszy przedstawia posiedzenie Sejmu w Warszawie r. 1619, akt drugi dzieje się w Żółkwi w zamku hetmana Żółkiewskiego w lecie 1620, akt trzeci w obozie nad Dniestrem podczas odwrotu z pod Cecory na Wołoszczyźnie, a więc w początku października tegoż roku.

Pierwszy to utwór młodego autora, pono z Małopolski Wschodniej, bardzo szczery, w miłości, widać to, poczęty — w miłości dla Żółkiewskiego, jako najświetniejszego reprezentanta duszy polskiej 17-go wieku. Dramat przez to niewątpliwie wywiera głębokie wrażenie. Nerw dramatyczny autora wyraził się w tem, że potrafił skupić światło na trudnym objekcie — psychice społecznej ówczesnej epoki, i wydobył z niej zaród dramatu. Dramat osobisty Żółkiewskiego pokrywa się z dramatem narodowym, jako cierpienie. Bohaterem

dramatu w duszy poety była Polska, i to stało się wartością utworu. Czy dobry kąt widzenia tego dramatu obrał? O to można się spierać.

Każdy z nas, kto czytał Niemcewicza „Dzieje panowania Zygmunta III“, ma wspomnienie, jak nim wstrząsała narracja dziejopisa o doli i niedoli wielkiego hetmana. Do katastrofy życiowej wiódł go fatalizm dziejowy, ucieleśniony w złym kierowniku polityki polskiej, królu obcego pochodzenia, łamiącym duszę narodu. Klęski cecorskiej, odwrotu bohaterskiego hetmana nie możemy czytać, jak w kronice Xenofonta przygód wojskowych, bez przeżywania dramatu, który był udziałem narodu, wprowadzonego na fatalną pochyłość. I tu należy postawić znak zapytania, czy p. Brończyk utrafił w sedno dramatu dziejowego, stawiając go na kant społeczny. Poeta tak przedstawił rzecz, że przyczyną klęski cecorskiej i śmierci Żółkiewskiego było warcholstwo szlachty, która nie chciała łożyć na wojsko i bić się. Zapewne dużo prawdy jest w tem tle obyczajowem, w owej rozpuście wolności szlacheckiej, którą przedstawił. Ale przyczyny dramatu leżały głębiej, w fałszywej myśli politycznej, która nie mogła być dobrym wychowawcą obywateli.

Zła polityka Zygmunta III deprawowała naturę polską, bo nie wiązała się z dziejowym instynktem narodu, była polityką obcą narodowi. Szlachcic polski narowił się w niewłaściwej mu roli obrońcy interesów austrjackich. Nawet Żółkiewski wzdrygał się przed walką z Turcją i szedł na nią wbrew woli, trudno więc dziwić się szlachcie, że nie miała do niej zapału i że wogóle

się zdemoralizowała, jako obrona kraju, gdy polityka pchała ją do klęsk i abdykacyj. Przypomnijmy, że z woli króla, a w interesie Wiednia, Polska wyrzekła się przyłączenia Śląska, które się nadarzało; wspólnictwo w grzechach przeciwko narodowi nie może krzepić moralności publicznej. Grzechy przeciwko myśli narodowej były początkiem upadku państwa.

Poeta nowoczesny, po Żeromskim piszący, wolał pozostawić tradycję z racją stanu Szujskim, Bełcikowskim, Glińskim, pociągał go zaś kąt widzenia społeczny. To, co mówi o szlachcie, można zastosować z pożytkiem do demagogji dzisiejszej. Talent uprawdopodobnił sytuację przez jaskrawe skupienie światła na sceny, gdzie zbiorowość przejawiała swoją duszę: w Sejmie i w obozie. Respekt dla myśli przewodniej doradził poecie wyrzec się dodatków w postaci dramatu miłosnego, który zwykle bywa wplatany; na tem zyskały obrazy.

Dzieło p. Brończyka będzie miało swoją wartość w repertuarze, jako widowisko pouczające historji i moralnie nasz wiek budujące. Tchnie bezpośredniością i miłością. Zbliża poprzez 300 lat do odległej, a tak bliskiej nam z dziedzictwa przywar i z powrotnych fal błędu — rzeczywistości.

„Myśl Narodowa", nr. 3, 1925.

E R Y K E R B E N

„AGNE“

Na scenie Teatru Narodowego wystawiono dramat nieznanego dotąd pisarza, Eryka Erbena, p. t. „Agne“. Erben, jak się dowiaduję, jest lwowianinem; utwór swój dał przed paru laty na konkurs m. Warszawy i zdobył drugie miejsce. Połączona z tem odznaczeniem nagroda polegała na tem właśnie, że sztuka będzie wystawiona. Do sądu konkursowego należeli wybitni krytycy warszawscy; widocznie utwór Erbena wtedy im się podobał. Zwłaszcza zalecał go ś. p. Rabski, który sztukę miał w czytaniu, pragnął nawet ją reżyserować.

Wskazówka na afiszu, że akcja lokalizuje się na pograniczu sowieckiem, a co do czasu w r. 1921, nie ma istotnego znaczenia. Na historję autor nie miał zamiaru kłaść nacisku, pragnął tylko swoją demonstrację psychologiczną zbliżyć do epoki, aby słuchacze uprzytomnili sobie, że znają z własnej obserwacji podobne stany psychiczne. Chciał pokazać na przykładzie z naszych czasów, jak wygląda dusza kobiety uczciwej a

egzaltowanej, gdy wypadki potargają jej życie osobiste, stanowiące jedną z mężem komórkę. Mąż na siedem lat emigrował, a ta, pozostawiona samotnie w swojej połówce, wypełnia marzeniem pustkę. Jak zatrzymany zegar, stanęła w miejscu z obrazem ukochanego w oczach. Życie popłynęło obok, porwawszy z sobą i męża; nie wiedziała, że im bardziej idealizuje rzeczywistość, tem bardziej od niej się oddala.

Marzenie i rzeczywistość — zatarg między niemi znany i ograny, a jednak zawsze nowy, bo niezliczone są tego motywu odmiany. Zasadniczy schemat wyników tego zatargu jest dwojaki: marzenie pokrywa się z rzeczywistością, jest to wynik życiowo dodatni, w sztuce — komedjowy, albo zawodzi, a wtedy dzieje się dramat, tem bliższy katastrofy dla jednostki, im uporczywsze było marzenie. Nurtem zasadniczym marzenia jest dążenie do realizacji. Uczucie, wydatkowane w próżnię, wraca jako trucizna. Marzenie na tle pragnień i zwidzeń, jeśli są zbiorowe, objektywizują się w mitach, osobiste — w idealizowanych koncepcjach, które są wspomnieniami, jeśli chodzi o rzeczy minione. Przypomnijmy sobie, że widziany w tymże teatrze Narodowym mit o marynarzu Jerzego Szaniawskiego okazał się realniejszy, niż wykryty fakt, który miał być jego podstawą.

Na realizowaniu marzeń w formach artystycznych oparta jest sztuka. Jest potrzebą ludzką objektywizować zwidzenie i utrwalać je, jako pomniki przeżyć, aby się od marzeń nie udusić. Ale gdy marzenie nie jest bezinteresowne, jak w sztuce, lecz życiowe, gdy się je

ma zrealizować własną dolą, wtedy rzeczywistość obowiązuje i mści się za marzycielstwo. Wtedy jest dramat.

Taki dramat przechodzą w dziedzinie e t h o s u wszyscy ci np., którzy marzyli o Polsce bez starania o jej zrealizowanie życiowe, a więc oddalali się od niej. Marzenia takie bez realizacji są grzechem przeciwko prawu twórczości. Kultura duchowa powinna dawać poczucie, co się winno życiu, a co literaturze. Marzenie o tem, co ma być w życiu, musi być realizowane czynem, odpowiadającym prawu życia, nie imaginacji literackiej. Jest to prawo życiowe nietylko e t h o s u, ale i e r o s u.

W marzeniach o podkładzie erotycznym najłatwiej o dramat, motyw bowiem woli, normujący stosunek, staje się tutaj igraszką popędów naturalnych i losu. Marzenie, nie pokrywające się z rzeczywistością, bywa przedewszystkiem dramatem kobiety, jako tej strony, która ma mniej szans regulowania marzeń w sposób czynny. Dlatego sztuka dramatyczna najłatwiejsze pole będzie miała zawsze w dziedzinie erosu. Im mniej zaś duszy w jakiej epoce kobieta wkłada w miłość, tem większy będzie popyt na komedję; gdy dusza nabiera ceny, wtedy kwitnie w sztuce dramat.

Erben naraził się przedewszystkiem tem, że upatrzył w życiu erotycznem dramat. Dzisiejsi ludzie niedowierzają, żeby ktoś mógł na serjo widzieć coś dramatycznego w miłości. Skoro marzenie nie odpowiada rzeczywistości, to rozwód lub coś w tym rodzaju; dramat kobiety nas nudzi.

Autor omawianego dramatu zamyślił się nad sytuacją

kobiety, tak pospolitą w czasach wielkiej wojny, gdy wypadki wyrwą z jej życia na szereg lat męża, z którym była zespoliła swoją istność: co się dzieje wtedy z jej miłością, działającą w próżni? W wypadku przez Erbena pokazanym Agnieszka Udyńska realizuje uczucie po literacku w pamiętniku. Tem gorzej. Egzaltowana kobieta potęguje napięcie marzeń przez dociąganie ich do wyżyny literackiej.

Znamy to zjawisko psychiczne i z dziedziny ethosu. I myśmy tak, jak Agne, stali setkę lat wpatrzeni w drogę, skąd miała przyjść do nas wielka chwila. Ładowaliśmy napięcie marzeń w literaturę i według niej konfrontowaliśmy już potem stany duszy, nie według rzeczywistości. Ale to nawias.

Gdy Agne zobaczyła wreszcie po siedmiu latach męża, ledwo go poznała, taki był niepodobny do tego, co wymarzyła w pamiętniku. Ręce, które tyle czasu wyciągały się do widma, teraz opadły niezdolne do uścisku, jakby przybył ktoś obcy. A kiedy wreszcie, podnieciwszy zmysły, składa mężowi u nóg siedem lat swojej tęsknoty, dowiaduje się, że mąż w czasie rozłąki komponował swoje życie realnie, rąk do niej nie wyciągał, bo złączył się z inną kobietą, a teraz nawet wyznaje żonie nawiasem: — „Myślałem, że cię zastanę z kim innym...“ Daremne są wysiłki z obu stron, aby napowrót skleić komórkę i przywrócić jej życie. Zatruło je marzenie. Kobieta się rzuca, aby ratować się od rzeczywistości, czepia się uśmiechu zalotników i widzi, że coraz głębiej zapada, pociągając do katastrofy i męża. Mężczyzna rozwiązuje dramat czynnie, kończy samo-

bójstwem; kobieta staje zpowrotem pod swoim domem, skazana na bierne wpatrywanie się w drogę, czy nie wróci szczęście, które odeszło.

W koncepcji swojej Erben wypowiedział się jako poeta, który widzi melancholję praw życia, który zwłaszcza widzi dramat kobiety, różną przybierający postać i różną miarę natężenia. Chciał ten dramat pokazać na całej skali typów duchowych od Marynki służącej, napół zwierzątka, aż do kobiety z kulturą, egzaltowanej, umiejącej uświadamiać sobie uczucia.

Każda z kobiet Erbena — a wprowadził ich umyślnie cztery — cierpi na marzenie po swojemu: jedna z nich (Klara) nie wie, dlaczego jest żoną tego pana, pragnęła bowiem być kochaną przez kogo innego; narzeczonej (Marylce) ukochany wymyka się z rąk; służącę porzuca kochanek bez słowa pożegnania. Nikomu z mężczyzn dusza kobiety nie jest potrzebna. Melancholja niezgranej z marzeniem rzeczywistości jest tłem dramatu Erbena, melancholja, którą zrozumieć można w całej pełni, patrząc na zakwefjone kobiety Wschodu, może marzące, ale nie tworzące czynnie swej doli.

Takie zapewne zagadnienie pragnął Erben rozwiązać. Czy zdołał należycie swoją myśl uwydatnić? Czy mu starczyło środków? Nietrudno spostrzec, że nie jest jeszcze w sztuce doświadczony, że nie umiał figur w swoją myśl wtajemniczyć, że węzeł mu się rozłaził, nie skupiał od początku figur drugoplanowych i t. p. Coprawda zrobił, co mógł, żeby sobie utrudnić zadanie, obierając teren akcji w odosobnionym domu, w którym niełatwo ruch kilku par umotywować. Wszystko to

można stwierdzić, ale na główne dla krytyka pytanie, co wart sam autor, trzeba odpowiedzieć dla niego pochlebnie. Dał z siebie na początek wiele. Postać główną Agnieszki Udyńskiej, dobrze wyrysowaną i bogato uposażoną, trzeba uznać za poważne studjum. Trudno przesądzać czyjąś przyszłość, ale to pewne, że Erben ma z czego wyrastać: dusza ludzka go interesuje i siebie samego chce traktować serjo.

„Myśl Narodowa", nr. 18, 1926.

ALEKSANDER FREDRO

„DOŻYWOCIE“

Teatr Narodowy rzucił na scenę drugą brygadę swego bogatego zespołu artystów. Po tragedji Słowackiego przyszła kolej na komedję Aleksandra Fredry. Wystawiono „Dożywocie” i na dokładkę jedną z późniejszych komedyjek tego wielkiego twórcy „Świeczka zgasła”.

Wskrzeszono stuletnią tradycję Fredry. W r. 1824, sto lat temu, Teatr Narodowy grywał już jego komedje.

Główne role dyrekcja powierzyła w „Dożywociu” p. Solskiemu (Łatka), Śliwickiemu (Birbancki), Chmielińskiemu (Orgon); w komedyjce grali pani Pichor-Śliwicka i p. Roland. Reżyserował p. Solski.

Był to jeden z najpiękniejszych wieczorów, jakie zdarzyło mi się spędzić w teatrze. Oba utwory grano znakomicie. Skąpiec Łatka p. Solskiego był arcydziełem sztuki scenicznej. P. Śliwicki wydobył z Birbanckiego, zgodnie z intencją Fredry, wiele szlachetnego tonu. Chmieliński włożył w swoją rolę całą miłość Fredry dla tego typu, i to mu przynosi zaszczyt, że pojął wolę szlachcica-autora. Całość, dzięki starannej inscenizacji,

wypadła składnie. Pomniejsze role, doskonale obsadzone i wyuczone, chlubnie świadcząc o reżyserji, dawały tło zharmonizowane i przedziwnie oddające koloryt epoki.

Scena potrafiła użyć wszystkich danych jej środków, aby nas przenieść w czasy fredrowskie do Lwowa. Brakowało tylko lwowskiego akcentu w mowie, aby rzecz graniczyła ze studjum etnograficzno - historycznem.

Zdaję sobie z tego sprawę, że Fredro o naturalizm się nie kusił. Tworzył raczej z tendencją klasycznego uszlachetniania już przez to samo, że nie portretował, lecz kombinował z rysów podpatrzonych typy. Młodzi romantycy ówcześni kwestjonowali nawet, czy robi typy swojskie, czy nie są pożyczane z galerji Moljera, w każdym razie zarzucali mu oschłość, obojętność narodową i manierę salonowości.

Na premjerze „Dożywocia" (a pierwszy raz je widziałem na scenie) uprzytomniłem sobie znaną z historji literatury, a w tym duchu właśnie sformułowaną opinję Seweryna Goszczyńskiego o Fredrze i zrozumiałem, że ona była niesprawiedliwa. Nie wiem, czy mogło cokolwiek uratować Fredrę w oczach tego krytyka, bo byli ci ludzie między sobą srodze zwaśnieni (na polu działalności politycznej), ale to pewna, że jako artystę zgubiła go ambicja robienia typów ogólnoludzkich, wskutek czego potrzeba kolorytu lokalnego stawała się w oczach Fredry rzeczą podrzędną. W czytaniu zwłaszcza ta bezkolorowość mogła razić romantyka indywidualistę, lubującego się w ludowej prosto-

cie. Goszczyński w teatrze nie bywał pewno, bo w tych latach, jako emigranta i spiskowca, ścigała go policja cesarska. Gdyby widział, co się robi z komedją Fredry, gdy te jego typy, napozór schematyczne, ożywią inteligentni artyści, cofnąłby swoją opinję.

I żal mi się zrobiło Fredry. Ów zarzut bezbarwności narodowej był dla niego ciosem, a spotkał go właśnie w r. 1835, gdy napisał „Dożywocie". Już więcej potem sztuk nie wystawiał nowych, a co napisał, chował do biurka.

Stanął mi w oczach nietylko ten zatarg, ale wogóle obraz tamtych czasów. W pięknej dekoracji hall'u hotelowego, w którym akcja „Dożywocia" się toczy, dopatrywałem się uporczywie któregoś hotelu lwowskiego z tych, co znam, a przez drzwi w głębi widok murów przypominał mi tyły klasztoru Bernardynów. Jak żywy stanął mi przed oczyma Lwów ówczesny, tak łatwo dający się odtworzyć w wyobraźni tym, co go znali potem pod postępowszemi rządami Wiednia, a wreszcie po wybuchu wojny zobaczyli, co to są pazury austrjackie. W takich pazurach był Lwów ówczesny Fredry, Lwów pod rządami arcyksięcia Ferdynanda d'Este, pod policyjnem okiem gubernatora Kriega.

Żywioł polski, wysysany przez wampira, słaniał się w tym kraju jak cień. Więzienia lwowskie przepełnione były więźniami politycznymi, których dostarczała policja, działająca w porozumieniu z policją rosyjską. Dosyć przypomnieć proces ówczesny o należenie do wyprawy Zaliwskiego. Panował najsroższy

ucisk, wywierany przez urzędników Niemców; szkoły były niemieckie, cenzura podejrzliwa i brutalna; po domach szpiegowała policja, upatrując wszędy emigrantów i spiskowców, tem gorliwsza, im większy powstawał ferment w społeczeństwie, podsycany przez emisarjuszy Tow. Demokratycznego w Paryżu i związki rewolucyjne „węglarzy".

Fredro reprezentował jedyny żywioł w kraju odpowiedzialny politycznie — szlachtę. Był rozpięty na krzyżu swojej świadomości politycznej. Był dobrym Polakiem, romantycznie służył Napoleonowi, chodził do Moskwy, walczył o wolność. Rozumiał, że Zaliwski z garstką nie naprawi, co rewolucja przegrała. Bał się ruchów socjalnych, któremi grozili demokraci, widząc w kłóceniu klas grozę głębszego jeszcze upadku. Wiele współczuł patrjotycznie, jeszcze więcej brał na rozum. Cierpiał, ścierał się z młodymi zapaleńcami, a jednocześnie patrzył i, jakby folgując zahamowanej energji, szukał upustu w sztuce. Odwrócić chciał uwagę współczesnych na rzeczy stałe, które daje sztuka, może chciał rozerwać.

Atmosfera politycznej niewoli i upadku sprzyjała życiu birbanckiemu Lwowa. Chętniej widziały władze młodzież bawiącą się i pijącą, niż spiskującą. Fredro nie chciał widzieć ani tych, ani tych; on chciał im dać szlachetną rozrywkę w teatrze i we wzorach ludzkich naukę.

Te warunki trzeba sobie uprzytomnić, żeby zrozumieć, dlaczego Fredro jest tak dyskretny w barwieniu lokalnem i narodowem. Pisał pod okrutną cenzurą ob-

cą i swoją. Unikał aktualności i portretów, nie chcąc podniecać fermentu satyrą polityczną, nawet aluzjami. Ruchawka i tak była ścigana, martyrologja więzień przecinała wszelkie publiczne dyskusje. Dzieła Fredry z tych czasów czyta się tak, jakby wówczas między nami a Wiedniem nic nie było. I dlatego to piszę, żebyśmy poprzez wiersze Fredry, jak przez zasłonę z bisioru, widzieli dramat. Tak się złożyło, że o tym dramacie mało się mówiło przez lojalność do późniejszych rządów w Austrji, przez dyskrecję — w zaborze rosyjskim.

Namiętność walki zaostrzała krytykę. Romantycy nie powinni byli wymagać od Fredry marki wileńskiej czy humańskiej. Lwów młodego Fredry był poza prądem poezji romantycznej; ten prąd krążył zresztą szkołami, a Fredro w szkołach się nie uczył. Fredro się już bił i wędrował, gdy romantycy wczytywali się pod ławką w Osjana czy Walter Scotta. Fredro wszedł w bezpośredni stosunek z poezją klasyczną i stoi poza szkołami romantycznemi swego czasu. Birbancki wszakże — jeśli kto chce — jest romantykiem, kiedy marzy o wzlocie do chmur, aby na chwilę stracić z oczu rzeczywistość; romantykiem jest Orgon — szlachcic, wyrzekający na świat, który go dusi swym materjalizmem.

Przypatrzcie się twarzy Orgona — Chmielińskiego, a będziecie widzieli mękę Fredry. Ten sam Goszczyński, który odsądził Fredrę - twórcę od poczucia narodowego, w memorjale swoim dla Centralizacji Towarzystwa Demokratycznego, charakteryzując położenie

rozmaitych warstw społecznych, tak pisze o szlachcie (r. 1838):

„Macie szlachtę, klasę głównie nękaną przez nieprzyjacielskie rządy, główny cel ich zamachów, jako jedyną przechowywaczkę świętego ognia przeszłego życia i narodowości polskiej, przedziesiątkowaną klęskami związków, zniechęconą do nich... mimo to wszystko pragnącą ojczyzny, jak zbawienia"...*)

Otóż tu leży prawda historyczna. Zdławionym krzykiem tej prawdy jest w „Dożywociu" Orgon. Na ten krzyk Fredro zdobyć się mógł tylko w tej formie, że skarży się ustami Orgona na zanik idealizmu, na drożyznę towarów i taniość zboża. A że w tym jęku jego było coś głębszego, to zrozumieliśmy, patrząc na Chmielińskiego, który się przemienił na twarzy i tyle wyraził bólu, że widać było, iż to nie kłopot majątkowy woła ratunku, ale niedola narodu. U Fredry niema krzyku; to było westchnienie epoki.

Tak to sztuka wogóle wspiera się wzajem swemi dziedzinami, gdy je przenika myśl o życiu, rodząca symbole.

Na to właśnie potrzebny jest Teatr Narodowy, aby myśl wielką twórców swoich czy obcych wydobywał środkami danemi scenie, jednoczącej różne sztuk dziedziny pod władnem berłem słowa. Działaniem wysokiego artyzmu odległe od siebie środowiska i czasy porozumiewać się mogą i żyć z sobą. Tak spełnia się zadanie wielkiej sztuki, aby wieczne było to, co twórca

*) Ob. Z. Wasilewski: „Z życia poety romantycznego", Lwów, 1910, str. 111.

zaklął w jej formy, i aby wracało do życia, gdy czarami jej różdżki będzie wyzwolone.

Teatr Narodowy odczarował literacką formę Fredry. Odżył przed nami sam Fredro, jako pisarz i człowiek, wyobraziciel swego czasu, naszej polskiej cywilizacji z przed stu lat; odżył Lwów stary, ten sam, który za naszych czasów pogodził stare pokolenie z młodem, znajdując syntezę w powszechnym czynie narodowym — Lwów, mający i dziś swoich Łatków, swoich Birbanckich, ale zawsze polski, jak Orgon, i w duszy romantyk, jak Fredro.

„Gazeta Warszawska", nr. 28, 1924.

„ŚLUBY PANIEŃSKIE"

Pierwszą sztuką, wystawioną w Teatrze Narodowym przez nową dyrekcję, były „Śluby panieńskie" Fredry. Przypadło to przedstawienie w 50-lecie śmierci autora, a w setną rocznicę urodzin samego dzieła. Fredro w czasie tworzenia tej świetnej komedji miał lat 33. Znał się na kobietach, a w owym czasie specjalnie zajmował się logiką serca niewieściego, zabiegał bowiem o względy dla siebie w celach matrymonjalnych. Uważał tedy na damy i na wąs motał interesujące spostrzeżenia. Już niezbyt płochy, ale jeszcze interesowny w dociekaniach, był wymarzonym dla kobiet swego środowiska sędzią. Bo to i koneser szkoły francuskiej, i sam interesujący.

Komedje ówczesne z żywą tradycją Moljera miały ten w porównaniu z dzisiejszemi awantaż, że uproszcza-

ły bohaterów przez znaczenie każdego z nich odrębnym, wyraźnym rysem. Widz odrazu się orjentuje w towarzystwie i ma przed sobą do końca sztuki dwa wątki zainteresowań: 1) jak się to wszystko rozwinie i rozwiąże, 2) co też autor zrobi z każdym typem, żeby żaden swego zasadniczego rysu do końca nie uronił. Komedja murowana, pisana — rzec można — konstytucyjnie. W podstawie pewna suma praw nieprzekraczalnych. Wszyscy w „Ślubach" mają dusze poddane wspólnemu prawu cnót społecznych i dobrego obyczaju szlacheckiego, poza tem dopiero istnieje życie autonomiczne charakterów, które się ścierają nato, aby wytworzyć społeczną harmonję. Komedja typów: dwie panny, z których jedna zawadjacka, a druga potulna, i dwu kawalerów — jeden sowizdrzał, a drugi safanduła.

Dzisiaj inaczej się to bierze. Każdy chowa w sobie zaród wszelkiej możliwości, a jaki będzie za minutę, to zależy od konjunktury. Wszyscy są mniej więcej podobni, a dwuznaczność charakteru staje się kapitalnym środkiem intrygowania krytyki. A przytem żadnego kresu możliwości społecznych, etycznych i obyczajowych. Chodzimy przecież na komedje, pisane przez spadkobierców Fredry, gdzie zgoła o charakterze niema mowy, ani o temperamencie nawet. Nawiedza w nocy złodziej literata, piją razem wódkę, a potem złodziej bierze się do literatury, a literat do włamywania. Autor taki nawet nie wie, co to jest rysunek charakteru, ani wie, co to jest charakter, nie ma sam

charakteru, nawet w piśmie, bo posiłkuje się pewno maszyną do pisania: pisze, jak ten złodziej, włamujący się do świątyni sztuki.

Fredro studjował charakterologję, a potem wierzył, że wszystko w świecie, w celach harmonji ogólnej, dąży do uzupełniania się. A więc owe dwie pary sprzecznych temperamentów lgną do siebie nakrzyż: sowizdrzał Gustaw do potulnej Anieli, safanduła zaś Albin do zawadjackiej Klary. Klara organizuje opór, bo jej śmieszny wydaje się sentymentalny kawaler, ale natura — Fredro zgóry o tem wie — zwycięży i obie pary będą szczęśliwe. W owe bowiem zamierzchłe czasy nie tajna była ludziom przedwieczna tajemnica komórki, która rozpadła się na część męską i żeńską. Części te szukają się, aby się uzupełnić w nowej komórce. Jednostkę w społeczeństwie stanowi nie osobnik, lecz para. Małżeństwo jest podstawą społeczeństwa, jej niepodzielną już jednostką. W niej sprzeczności natur się harmonizują. Będzie to po wszystkie czasy najzdrowsza teorja budowania społeczeństwa.

Kierują zaś tą akcją przyrody doświadczeni w rodzie w osobach Dobrójskiej i stryjka Radosta. Przewagę wszakże w tych rządach Fredro przyznaje kobiecie, która ma niezawodne wyczucie praw życia rodzinnego i w domu panuje.

Na dobro kultury artystów Teatru Narodowego zapisać należy, że umieli oddać powab tej dobrej, jak stuletnie wino, komedji. Frenkiel i p. Śliwicka w roli starszych, Leszczyński i Brydziński, jako kawalerzy, tworzyli kwartet wysokiej próby artystycznej. Krytyka

robi zarzuty młodym paniom Gromnickiej i Majdrowiczównie, że dostatecznej kultury nie wykazały. Ja utrzymuję, że — jak na szkołę warszawską, w której adeptki sztuki scenicznej się kształcą — grały stosunkowo dobrze.

Stoję zdaleka od życia towarzyskiego artystów i krytyków, ale z prasy samej rzuca mi się w oczy, że świat literacki nie daje artystom wogóle dobrej atmosfery, zwłaszcza młodym artystkom. Koło teatrów zacisnął się pierścień opiekuńczy protektorów, nie szanujący powołania artystycznego swych pupilek. Złe wrażenie robi osobiste mizdrzenie się pisarzy do adeptek sztuki po dziennikach i ilustracjach, połączone z agitacyjną reklamą dla ich wdzięków fizycznych. Wytwarzając w ten sposób fałszywą hierarchję wartości teatralnych, oduczają pracy artystycznej. Gdyby tak lekceważąco traktowano w swoim czasie Modrzejewską, Derynżankę, Popiel-Święcką, Solską, nie doszłyby do swych wyżyn w sztuce.

Dyrekcje teatrów dramatycznych powinny wziąć w specjalną opiekę talenty kobiece. Jeżeli chodzi o Fredrę — przecież im trudniej połapać się w charakterze sztuki stuletniej, niż Frenklowi czy Leszczyńskiemu, którzy na pracy artystycznej opierali swoją karjerę. A przytem kobiety dzisiejsze dalej odbiegły od typów Fredry, niż mężczyźni. Dość spojrzeć na siedzące w krzesłach, postrzyżone jak po tyfusie i nie rumieniące się. Nie jest tak łatwo tej generacji zapiąć się pod szyję, zasłonić do kostek i wziąć do rąk robótkę.

„Myśl Narodowa", nr. 34, 1926.

WACŁAW GRUBIŃSKI

„KSIĘŻNICZKA ŻYDOWSKA"

Teatr Narodowy wystawił „Księżniczkę żydowską" Wacława Grubińskiego.

Historyczne, przekazane testamentem, zdarzenie ma osnowę następującą:

„A piętnastego roku panowania Tyberjusza, cesarza, gdy Pontius Piłat rządził żydowską ziemią, a Herod (był) tetrarchą Galilejskim, za najwyższych kapłanów: Annasza i Kaifasza, stało się słowo Pańskie do Jana, Zacharjaszowego syna na puszczy. I przyszedł do wszystkiej krainy Jordanu, opowiadając chrzest pokuty na odpuszczenie grzechów. A Herod tetrarcha, będąc strofowany od niego o Herodjadę, żonę brata swego — zamknął Jana w ciemnicy". (Według Łukasza).

„Bo Jan mówił Herodowi: Nie godzi się tobie mieć żony brata twego. A Herodias czyhała nań i chciała go zabić, a nie mogła, albowiem Herod bał się Jana... A gdy był dzień po temu, Herod dnia narodzenia swego sprawił wieczerzę panom i tysiącznikom, i przedniejszej Galilei. A gdy weszła córka onej Herodjady i tańcowała, i podobała się Herodowi i społu siedzącym, rzekł król dziewce: Proś mię, o co chcesz, a dam tobie. Która wyszedłszy, rzekła matce swojej: Czego mam prosić? A ona rzekła: Głowy Jana Chrzciciela. I gdy weszła, zaraz

ze skwapliwością do króla prosiła, mówiąc: Chcę, byś mi zaraz dał na misce głowę Jana Chrzciciela. I zasmucił się król. Dla przysięgi i społu siedzących nie chciał jej zasmucić. Ale posławszy kata, rozkazał przynieść głowę jego na misie i oddał ją dziewce, a dziewka oddała ją matce swej". (Według Marka).

Do tego źródła przychodziło już wielu pisarzy i artystów plastyków, aby zaczerpnąć symbolu dla pewnej myśli artystycznej. Przyszedł też Wacław Grubiński, dramaturg i feljetonista, ulubieniec teatru, łaknącego sztuki zrozumiałej, pozbawionej metafizycznych zamyśleń. Przed nim z polskich poetów był tutaj Jan Kasprowicz („Uczta Herodjady"). Oczywiście, każdego z artystów inaczej uderza słowo powyższego testamentu. Indywidualność twórcza ma swoistą wyobraźnię. Kasprowicz widział w czynie Salome (i Herodjady) klątwę grzechu kazirodczego w duchu antycznym poezji greckiej. Z domu Heroda, w którym zamarł głos Duszy wygnanej z Raju, Kasprowicz ukazuje nam Golgotę. A co chciał pokazać Grubiński?

Zdawało się chwilami, że chce roztoczyć obraz obyczajowy dworu Herodowego. Traktuje wypadki realistycznie, bez metafizycznych aluzyj. Jego Salome żąda głowy Chrzciciela, nie motywując żądania. Zachciało się jej tej krwi, a nie innej. Stawia tak rzecz, jak rozkapryszona kobieta, która napiłaby się teraz czegoś kwaśnego. Herod przerażony jest jej żądaniem, ale także niewiadomo dlaczego. Nie wiemy, dlaczego miało to żądanie być próbą Heroda. Nie zaznaczył ani słowem, że Herod, dajmy na to, rad był zatuszować spra-

wę popularnego Jana, aby nie wywołać rozruchów, bał się bowiem o swe stanowisko. Piłat tylko czekał na sposobność skasowania urzędu tetrarchy. Czy może Chrzciciel więził jego duszę? I to nie, Herod bowiem z najwyższą pogardą mówi o jego głupocie. Twórca „Księżniczki żydowskiej“ usunął ze sceny wszystko, coby przeszkadzało widzieć Salome w nagiej postaci sadystki. Usunął więc pierwiastek historyczny, polityczny, religijny, uniezależnił nawet córkę od wpływu matki Herodjady: to, czego żąda, jest jej własną wolą, jej chucią.

Autor miał świadomość, że ten stan erotyczny jest rzadkością, że nawet Herod w tych warunkach wyrzeknie się ciała Salome, która bynajmniej nie odmawia ojczymowi dostępu. Żądanie głowy obudziło grozę wśród całego towarzystwa, gdzie byli przecież rozmaici koneserzy rozpusty: Egipcjanie, Numidowie, Rzymianie, Izraelici. To też autor zrobił tu miejsce na poetę. Damastes, poeta grecki, poznał się na tej kobiecie. Według koncepcji Grubińskiego, trzeba mieć kulturę literacką, aby się stać kochankiem godnym Salome, teraz czy przed wiekami. Tylko genjusz perwersji mógł ją odgadnąć.

I oto łożnica Salome, wyniesiona pod gwiazdy, ma być apoteozą aktu miłości fizycznej, silniejszej od śmierci. Salome już nie żyje, kiedy dwaj kochankowie, władca i poeta, jednają się z sobą u jej łoża, jako zrównani z sobą samcy, niezasyceni w żądzy.

Mam wrażenie, że autor zbyt po literacku dzieło potraktował. Sztuka robi wrażenie, że jest trawestacją innych na ten temat utworów, już znanych, zrobioną w domniemaniu, że słuchacz już zna symbolikę postaci i sam sobie ludzi dośpiewa. Tem się różnią koncepcje „literackie" od poetyckich, że są z książek, nie z widzenia bezpośredniego, że przeto nie mają samoistności, same nie wystarczają.

A potem: za mało w tem dziele poetyckiego wzruszenia tematem, któremu dzieje wyznaczyły miejsce, tak a nie inaczej symbolizujące ważny moment w rozwoju ducha ludzkiego. Tragedja z głową św. Jana, jako węzłem, powinna mieć na celu rozwiązanie wiekuistego problematu ducha. Inaczej grozi artyście zarzut, że nie umie sobie znaleźć miejsca ze swoją produkcją na szlaku idej wszechludzkich i że po zbyt wielkie sięga środki do wyrażenia małej myśli.

Tragedja Grubińskiego nosi tytuł „Księżniczka żydowska". Jeśli ten tytuł ma coś akcentować, to nie uwydatnia tego treść. Ta treść na trzy akty jest zbyt uboga. Jeżeli coś wiąże trzy akty sztuki, to tylko motyw łoża, od początku zapowiedzianego; nie widać natomiast węzła w jakiemś tragicznem założeniu, któreby fatalistycznie parło do katastrofy. Mogło również dobrze skończyć się komedjowo fanfarą zwycięską poety. Sztylet zatruty zdarzył się, jak przypadek.

Pomimo wszystko, przedstawienie było bardzo interesujące ze względu na brzmienie pięknej prozy Gru-

bińskiego, doskonałą grę artystów i świetną wystawę. Teatr zrobił swoje, rozwinął kunszt nieskażony usterką. Cokolwiek powiedziałoby się autorowi o wadach jego pomysłu, trzeba mu przyznać, że umie być na scenie i że artystom jest z nim dobrze. Może nawet szkodzi jego poezji przerost świadomości scenicznej.

„Myśl Narodowa", nr. 13, 1926.

HENRYK IBSEN

„BUDOWNICZY SOLNESS"

Czytałem gdzieś w biografji Ibsena, że nadzwyczajny ten dramaturg zamarzał na zimę w swoich popędach pisarskich i tylko myślał. Latem pisał obmyślane już całkowicie dzieło. Zawsze sobie tłumaczyłem Ibsena, niemal usprawiedliwiałem, surowością północnego słońca. Ale w „Solnessie" zrozumiałem, że większą w tej twórczości rolę odgrywa germańskość ducha — z kultury religijno-filozoficznej. Ibsen myśli czystemi ideami po Kantowsku. Mógłby być filozofem, gdyby nie urodził się poetą. Kiedy się dobrze namyśli apriorycznie, wtedy ogląda się za ciałem dla swych tez, a przy wcielaniu pomocny mu jest „rozum praktyczny" artysty.

Trzeba sobie uprzytomnić, że u Ibsena na scenie wszystko coś znaczy, nie zaś jest w swoim żywym, indywidualnym egzemplarzu. Każda osoba, każda scena, każde słowo jest czemś, ale znaczy coś więcej. Wszystko pachnie alegorją, nawet nie symbolem. Dlatego Ibsen tak prędko się przejada.

Jego postaci robią wrażenie żywych, póki nie odgadniemy rebusu idei, w którym one są znakami; gdy się je odgadnie, tracą kształt i samoistność swego żywota.

Ibsen nie jest realistą. Podchodzi do życia od strony jego idei. W zimie gromadzi je, kombinuje, konstruuje z nich szkielety. A w lecie nawleka na te druty po kawałku ciała. I w tej robocie jest mistrzem naturalistycznym. Dorabia ludzi do kompozycji ideowej tak zgrabnie, z taką przenikliwą znajomością przejawów żywych każdego motywu psychicznego, że te jego lalki do złudzenia robią wrażenie ludzi żyjących. Każda z nich ma w sobie jakiś dominujący sekret psychiczny, który jest jej sprężyną, każda osadzona jest na jakiejś *idée fixe*. Puszczone w ruch ręką majstra, wywołują dramat.

Obciążony od autora taką ideą osobnik wygląda zawsze niesamowicie, zawsze z jakimś konturem transcendentnym. Dramat nabiera szczególnie uroczystej powagi, jakby figurom towarzyszyły ich cienie metafizyczne, i toczy się po pochyłości jakichś okropnych przeznaczeń. Zdawałoby się, że sprawia tak Los, a tymczasem wynika to z przeznaczeń literackich, które dał autor do wygrania każdej postaci. Każda jest na drucie idei sobie przeznaczonej.

Można więc nazwać Ibsena odwróconym realistą, odwróconym zwłaszcza w stosunku do realizmu ducha polskiego. Nasi poeci biorą pochop twórczy z realnego przeżycia, upatrując w indywidualnem i realnem zjawisku reprezentację świata, zdolną stać się symbolem.

Mickiewicz w poemacie dramatycznym treści filozoficzno-religijnej, w „Dziadach”, bierze za przedmiot siebie, swoich bliźnich, swoją epokę — i od rzeczy realnych, cielesnych dąży do symbolu przez odwcielenie. Ibsen, poczynając od odwcielonych idei, szuka dla nich ciała i dochodzi do dzieła sztuki kunsztem, nie intuicją. Mówiłem już, że wszystko w dramacie jego ma swoje znaczenie drugie — pozaindywidualne. Tam każdy chyba guzik ma w sobie coś znaczącego. Przypuszczam, że nawet imiona bohaterów są znaczące: taki np. Solness, podobnie jak Solweig w „Peer Gyncie” dają do myślenia o słońcu *(Sol)*.

Ale z drugiej strony to aprioryczne kombinowanie idei sprawia, że Ibsen zagadnień nie rozwiązuje. On je tylko porusza. Zagadnienia życiowe rozwiązuje namiętność, ona je przecina. Ibsen jest beznamiętny; on wszystkie zagadnienia widzi w ich stałej grze — wszystkie są wieczne. On tylko myśli i widzi.

Przypuszczam, że do napisania „Budowniczego Solnessa” przystąpił z zainteresowaniem osobistem. Takby wynikało z jego biografji, że w tym czasie (1892) odbywał się w nim pewien proces dialektyczny między ideą rodzimości ducha a ideą uniwersalności, organiczności a mechaniczności. Solness wygląda na romantyka wolnomularstwa; wydaje się, że Ibsen cały ten obraz dramatyczny wyprowadził zaklęciem swej wyobraźni poetyckiej z nazw: „Budowniczy” — „Wielki Budowniczy” (Bóg) — „*Frei-maurerei*” — wolny budowniczy, taki, co nie ma patentu. Potem przyszły obrazy życia: 1) w rozwoju naturalnym we-

dług tradycji i 2) przeciwstawienia tego porządku rzeczy w wolnem budowaniu według natchnień, w komponowaniu nowego życia. Dawną wiarę w Opatrzność, znaczoną budowaniem świątyń, zastąpiło późniejsze, według teorji wolnomularskiej, wierzenie w ducha wolnego, wyzywającego Boga do walki o lepsze na polu twórczości. Motywy te Ibsen pokazuje w splątaniu dramatycznem. Każdy motyw jest u niego koniecznością, więc i wolnomularstwo, które przedstawia jako konieczność ducha rewolucjonisty, wcielającego się w wielkość artystów i czerpiącego natchnienie w jakichś metafizycznych źródłach.

Ibsen dodał, dla plastyki dramatycznej, Solnessowi muzę, Hildę Wangel, symbol wiecznej młodości. Solness pod wpływem tych wiecznie młodych i ciągle budujących wieżę Babel idei wolnomularskich poniechał budowania kościołów, którym swój talent w młodości poświęcał. Pociągnęła go idea służenia ludzkości, idea humanitarna budowania „ognisk" użytecznych. Ale żądza sprostania Wielkiemu Budowniczemu nie zadowalała się tą pracą. Zapragnął wznieść dla siebie dom z niebosiężną wieżą. Życie jednak zakłóca czystość improwizacji. Solness mógł wznieść ten swój dwór tylko na zgliszczach dziedzicznego, dawnego domu, który mu się wydał ruderą. Ten stary dom stał się głównym sprawcą i właściwie bohaterem dramatu.

Solness dźwiga w sumieniu ciężar, że jest sprawcą pożaru tego domu. Ten fakt pożaru pozwolił mu zrealizować ideę domu z wieżą, ale wpierw spowodował, że zawaliło się coś w duszy i jego, i jego żony. Mieli

już dwoje dzieci, ale te zmarły od złego pokarmu matki, bo wykroczenie przeciwko naturze rzeczy mężczyznę wytrąca z równowagi duchowej, ale kobietę wali z nóg fizycznie. Szczęście rodziny od tego czasu zabite; Solness czuje się przykuty do trupa.

Solness ma fantazję, ale jest nieukiem (wolny). Byle muza go nastraja i niepokonany jest w polocie wyobraźni. W rzeczywistości miażdży ciężarem swoim ludzi koło siebie. Stroi się w piórka cudzej pracy i postępuje z ludźmi — ten humanitarny idealista — jak zbrodniarz.

Skończyło się tem, że Solness skręcił kark. Kiedy już swą alegoryczną wieżę wystawił i wszedł na jej szczyt, aby, dogadzając swej pysze, stamtąd parę słów prawdy Panu Bogu powiedzieć, zachwiał się. Dystrakcję sprawił mu „tusz" triumfalny orkiestry (co przypomniało mu o istnieniu ziemi i prawdy), spadł z wieży i zabił się. Do wielkiej prawdziwej twórczości — zdaje się pouczać Ibsen — potrzeba jednak równowagi ducha. Natchnienie musi tworzyć z rozumem, sumieniem i życiem uczuć jakąś integralną całość. Pogwałcona natura mści się, ona bowiem trzyma życie w równowadze swoją organicznością. Szarpanie się ducha z żelaznem prawem życia jest stałym dramatem. Ibsen ten dramat ma w oczach i, jakby sam był nim targany, ze wszystkich stron go ilustruje.

Wykonanie „Budowniczego" na scenie teatru Narodowego było bardzo dobre. Ibsen ma już tradycję teatralną. A przytem wogóle jest łatwy do grania. Ibsen jest mistrzem słowa, które dla niego jest środkiem in-

trygowania słuchaczy psychologją bohaterów. Słuchacz jest tak zaintrygowany treścią słów, odsłaniających ciągle przepaście, że nie ma kryterjum dla gry aktorów. Wystarczy, aby utrzymany był nastrój przeczucia, że wszystko jest znaczące. Może to paradoks, ale sztuki Ibsena są tak trudne, że aż łatwe. A pochodzi to stąd, że nie gra się tam ludzi żywych, lecz komponowanych. Podobne zagadnienie teatralne mamy w sztukach Przybyszewskiego, który podobnie jak Ibsen tworzył tezy i postaci. Aktor, przyzwyczajony do grania całym sobą, jak Frenkiel, nie mógłby tu wiele zdziałać.

Solness w osobie p. Brydzińskiego był zupełnie wiarogodny, bardzo ibsenowska była Solnessowa w osobie p. Broniszówny, artystki bardzo domyślnej w stosunku do autorów. P. Staszkowski wystudjował klinicznie typ astmatyka. I to właśnie jest dobre u Ibsena, bo choroba uwydatnia przeznaczony dla tej roli symbol: tak wygląda człowiek, którego Solness wyssał. Taka indywidualność, jak Solness, według Ibsena tyle potrzebuje dla siebie, że niszczy dokoła egzystencje cudze. Dzieci wymarły, żona jako trup, pomocnik jego trup.

Z p. Gromnickiej, która grała Hildę, Ibsen nie byłby zadowolony, bo z kwiatu mistycznego zrobiła pachnącą różę. Taką muzą może być tylko histeryczka z zamąconą świadomością. Nie o to przecież Ibsenowi chodziło, że Solness miał krótką pamięć i nie pamiętał, że Hildę wycałowywał kiedyś, lecz że Hilda to sobie wy-

obrażała i wmawia w niego rzeczy, których nigdy nie było. Pani Gromnicka grała Hildę realistycznie, jak dziewczynę normalną.

W każdym razie „Budowniczy" należał do lepszych przedstawień teatru Narodowego.

„Myśl Narodowa", nr. 13, 1928.

STEFAN KIEDRZYŃSKI

„WINO, KOBIETA I DANCING"

Z pośród nowych utworów scenicznych, które widziałem, wyodrębniają się w osobną grupę dzieła dramaturgów warszawskich. Jest coś wspólnego, co łączy Krzywoszewskiego, Grubińskiego, Wroczyńskiego i Kiedrzyńskiego. W którąkolwiek stronę skierują ci twórcy reflektory swej wyobraźni, zawsze widzę ten sam kształt człowieka.

Cóż jest marką autorów warszawskich? Najogólniej mówiąc: zacieśnienie życia do zakresu życia zmysłowego, brak zainteresowań światem duchowym, a-duchowość, a-moralność, a-polityczność. Sądzę, że ten wspólny rys zawdzięczają oni swemu losowi pisarskiemu, że patrzyli na świat z parterowej loży, której dziennikarzowi dostarcza darmo wielkie miasto. Ten punkt obserwacyjny wszystko tłumaczy, gdy się wie, czem była przed wojną redakcja popularnego dziennika w owej Warszawie, odciętej od górnego życia społecznego. Był to punkt centralny prywatno-publicznych

stosunków towarzyskich, instytucja opinjodawcza, akademja. Wyżej już nic nie było.

Im bardziej warunki przygniatały z góry, oduczając dziennikarza polityczności i patrzenia wgórę, tem głębiej literat wchodził w życie dolne uliczno-towarzyskie, które było zabawą, bankietem, użyciem. A ponieważ w dużem mieście, do tego polskiem, wybitną rolę odgrywa kobieta, przeto ona stała się pryzmatem i życiowego i poetyckiego pół-światopoglądu. Zainteresowania umysłowe nie przekraczały horyzontu wód cenzurowanego dziennika, wszystko poza tem było nietylko obce, ale i niepoważne. Stąd ułamkowość i specyficzność człowieka w literaturze z czasów uprzemysłowienia dziennika warszawskiego. Dziennik zawsze ogniskował ludzi pióra, ale inne to było ognisko w czasach Ochorowicza, Prusa, Sienkiewicza, a inne w czasie zupełnego upadku myśli politycznej przed wojną, inne też staje się teraz w czasach panowania partyj.

Pisarze warszawscy celują talentami, znawstwem sztuki scenicznej, ale słabą stroną ich wszystkich musi być mały kąt widzenia świata (człowieka).

Prozą człowieka dolnego jest pieniądz, poezją to, co za pieniądz zdobyć można dla używania — wino, kobieta, dancing. Ten sam motyw jest strawą codzienną bulwarowego teatru paryskiego, i to naszych pisarzy rozgrzesza, daje im swobodę w produkowaniu się ze swoim Paryżem. Ale ta jest między paryskimi pisarzami a naszymi różnica, że tamci mają kompletniejszą

kulturę i nie popełniają uchybień w psychologji społecznej. Francuski pisarz prezentuje na scenie człowieka przy zabawie czy w zabiegu miłosnym, więc również cząstkowo i przyziemnie, ale zawsze można przez przedłużenie linji konturu wyobrazić go sobie, jak wyglądałby w chwili statku, jako człowiek pewnej społeczności i sfery. Dlatego żarty pisarza kulturalnego nie budzą niesmaku, nie są wykroczeniem przeciwko poczuciu człowieczeństwa.

W zastosowaniu do komedji Kiedrzyńskiego, którą teraz wystawił Teatr Polski — „Wino, kobieta i dancing", uwaga powyższa jest już oceną. Autor ma doskonałe poczucie rozpustnej kobiety, żerującej w naszych czasach na polu dancingowem. Nęcił go temat, jakby taka kobieta wyglądała w dworze wiejskim, majaczył mu nawet morał, którymby należało drastyczność sprawy okupić. Ale nie starczyło na to wszystko myśli artystycznej, i nerwy człowieka kulturalnego musiał szarpnąć dysonansami. Reprezentantowi tradycyj obyczajowych i etycznych starego dworu autor nie umiał dać duszy i pozwala mu w obliczu wnucząt i służby tarzać się u nóg jakiejś szelmy z półświatka. Wszystko, co wie o pozytywnej stronie życia normalnego, to zaczerpnął z dawniejszych komedyj polskich, które widział na scenie, więc z drugiej ręki (panienka we dworze, jej narzeczony), dobry typ miejski spłowiałego męża awanturnicy, męża-parawanu, wziął, zdaje się, z Zapolskiej (mąż Tuśki). Bezpośrednich studjów, prócz dancingu i spożycia alkoholu, nie widać.

Pole widzenia — jak mówiłem wyżej — ściśle odpowiada dziedzinie eksploatacyjnej warszawskiego dziennikarza starej daty. A że ścisłe jest to oznaczenie kąta obserwacji, na dowód wskażę rys istotny — owo dowcipkowanie na temat rządu i parlamentu. Dla ludzi dolnych, „wyżywających się“ całkowicie w świecie zysków materjalnych i uciech zmysłowych, śmieszna jest sama legenda o wyższych szczeblach życia publicznego. Ich środowisko najlepiej się bawi dowcipami o posłach i ministrach; i to ludziom nawet schlebia, że pisarz sławny w mieście to samo o polityce myśli, co każdy inny człowiek dolny, a mianowicie nic nie myśli.

Nie mam bynajmniej zamiaru kwestjonować Kiedrzyńskiemu zasłużonej reputacji majstra scenicznego, pełnego temperamentu i rutyny. Gdyby z tym swoim talentem gdzieś w szerszem polu przeżył dzieje pełnego człowieka, gdyby swoją myśl artystyczną wydobył z poetyckiego nad życiem zamyślenia, mógłby obdarzyć sztukę polską dziełem niepospolitem. W pół-świecie, w pół-światopoglądzie, w pół-człowieku marnuje się artysta. Lepiąc lalki z okruchów cudzych dla zabawienia motłochu, a ze szczególną pasją do łydek, zabija w sobie tęsknotę do tajemnicy c a ł e g o człowieka. Nie pomogą nadrabiania morałem dziennikarskim. Sztuka posiada moc *castigare mores* tylko wtedy, gdy odwołuje się do człowieka g ó r n e g o.

Sztuka Kiedrzyńskiego wypadła dwuznacznie nietylko dla moralizatora, ale i dla reżysera. W ręku bowiem twórcy splątały się motywy wzorów operetkowych i komedjowych, szarża groteskowa z liryzmem,

odpowiedzialnym za swoją psychologję. Każda przeto scena, każda rola grana była w innej tonacji.

Publiczność była rada, wszystko wyrównała oklaskami.

„Myśl Narodowa", nr. 16, 1926.

„NIE TRZEBA SIĘ NICZEMU DZIWIĆ"

W Teatrze Małym (Szyfmana) znany pisarz warszawski, Stefan Kiedrzyński, wystawił komedję w 3 aktach p. t. „Nie trzeba się niczemu dziwić". Przedstawienie zeszło, jak z bicza trzasł, utwór bowiem doskonale zbudowany, bardzo teatralnie i wyśmienicie zagrany.

Kiedrzyński stawia sylwety ludzkie na nowo, jak je życie dzisiejsze chce widzieć. Takie figury hr. Wojciecha, lub hr. de Nohl są zrobione na duży użytek komedjowy. Zastrzeżenie komedja ta budzi w tem, co te figury łączy, — w poglądzie na samo życie, którego kawałek autor na scenę wystawił.

Chodzi o poczucie człowieka.

Dramat ma pokazać człowieka: nie posąg, lecz w pewnem działaniu — w zastosowaniu życiowem. Przygody człowieka mogą być rozmaite, ale sztuka jest od tego, żeby widz miał pokazane, gdzie jest linja normalna, od której przygody bohatera oddalają. Robi to złe wrażenie, gdy autor istotnie „niczemu się nie dziwi" i w dodatku utrzymuje, że „nie trzeba się niczemu dziwić".

Bohaterka Kiedrzyńskiego — weźmy ten przykład — ma od autora zadanie takie: musi się usprawiedliwić

przed publicznością (nawet zdobyć jej sympatję), dlaczego została utrzymanką hrabiego. Bo jakżeż mogła inaczej, skoro jako urzędniczka państwowa miała płacy tylko 140 zł. miesięcznie. Utrzymanie samo kosztowało ją 120 zł., 20 zł. zostawało na suknię, buciki, kapelusz. Tym argumentem autor zdobywa salę, ale jest gorzej, bo zdobył nim wprzód siebie. Otóż, tak nawet w farsie nie można wymierzać wartości. Nietylko ze stanowiska moralizatorskiego to mówię: artystycznie tak postawiona sytuacja nie może wytrzymać próby dłuższej i powszechniejszej. Tylko w bramie wśród zepsutych córek dozorcy, no i na rogach ulic po takim kursie idą wartości moralne. Cóżby stało się z bohaterką dramatu, gdyby po pierwszym akcie podwojono jej płacę? Sztuka nie dotrwałaby swego końca, a jakżeż może żyć wiecznie? Węzły dramatyczne — nawet na niby — muszą w materjale moralnym inaczej być myślane. Człowiek musi być uszanowany nawet w farsie.

Po kilkotygodniowem wycieraniu się w garsonjerze hrabiego w jedwabiach i kąpaniu w winie, panienka wyfruwa z gniazdka na ślubny kobierzec, jako dziewica bez zmazy i z puszkiem niewinności. Publiczność bije brawo za sugestją autora i pyta zaciekawiona: jak ona to robi? Narzeczony już — już chciał hrabiego zabić, ale gdy się dowiedział, że właściwie nic się fizycznie nie stało, był już bez zastrzeżeń. W takich warunkach, mojem zdaniem, narzeczony powinien był podziękować hrabiemu za dobre utrzymanie panienki, a jej powinszować sprytu.

Przy swoim talencie p. Kiedrzyński mógłby dosko-

nale radzić sobie ze wszelkiemi zagadnieniami, nawet zarywając pół-światka, ale z warunkiem, że go nie zawiedzie poczucie, gdzie jest cały człowiek i cały świat, dla którego jedynie warto tworzyć.

„Myśl Narodowa", nr. 9, 1927.

„POWRÓT DO GRZECHU"

Żeby zdać sprawę z wystawionej w Teatrze Małym komedji Stefana Kiedrzyńskiego „Powrót do grzechu", trzeba wpierw opowiedzieć treść fabuły.

Dr. Hubert, lekarz prowincjonalny, człowiek leciwy, ożenił się w Warszawie z młodą osobą, ale po paru miesiącach pożycia w małem miasteczku zmuszony był puścić żonę na wolność. Wynikły przytem zawikłania, on sam bowiem i opinja małomiejska przypuszczali, że doktorowa wyrywa się do fotografa, który mieszkał na wyższem piętrze i wzdychał do niej. Fotograf okazał się w tej sprawie bohaterem, z zaparciem bowiem potrzeb swego serca pomógł ukochanej wrócić we właściwe ręce. Mianowicie doktorowa wyrywała się z więzów małżeństwa do swego „narzeczonego", jak go nam autor przedstawił. Był to, jak się pokazało, łobuz warszawski, z którym bohaterka żyła przedtem parę lat na wiarę.

Cała historja kończy się w atmosferze ogólnej sympatji dla młodej i dobranej pary, nie przyrzekającej sobie, że wezmą ślub. Sympatję tę autor narzuca także publiczności, traktując narzeczoną mężatkę, jak panienkę fredrowską na wydaniu. Błogosławi im porzu-

cony mąż, nawet bohaterski fotograf, podściełający swój los osobisty pod nogi młodej i dobranej parze.

Najmniej zręczna w tem wszystkiem jest rola widza. Oszołomiony sugestją autora, dopiero na wychodnem zastanawia się, że przecież nie posiada żadnej rękojmi, iż ten łajdaczyna, któremu z taką satysfakcją oddaliśmy miłą Anielę (grała p. Malicka), nie sprzeda tej kobiety do Brazylji. Wogóle bylibyśmy jej tak radośnie nie oddawali, gdybyśmy nie dowiadywali się prawdy o bohaterach tak późno. Właściwie ekspozycja była na końcu. Dowiedzieliśmy się dopiero w drugim akcie, że ów łajdak, którego autor nazywał narzeczonym, porzucił kochankę, żeby się ożenić z inną (starą) dla pieniędzy. Na końcu dopiero widz się dowiedział, że pani Aniela, wprowadzona przez autora jako dystyngowana i miła kobieta z towarzystwa, nie jest znowu w położeniu zbyt dramatycznem. Bo gdyby „narzeczony“ nie wziął jej zpowrotem, to ona przyjmie ofertę, już dawniej jej robioną przez pewnego przemysłowca, i pójdzie do niego na utrzymanie. Dawał jej 5.000 zł. miesięcznie, a teraz pewno da ze 2.000 zł. Ta pogróżka podziałała na „narzeczonego“, który odrazu skalkulował, jaki interes robi, biorąc kobietę darmo.

Gdyby nie skończyło się na akcie trzecim, dowiedzielibyśmy się pewno jeszcze ładniejszych rzeczy, których nie przeczuwaliśmy do połowy sztuki. Ze strony autora były to informacje, dotyczące raczej kolorytu obyczajowego, nie sięgające w głąb dramatyczną. Wogóle autor Kiedrzyński tak poprowadził sztukę, żeby ona wyminęła wszelkie problematy dramatyczne, co jak na

sztukę dramatyczną — trzeba przyznać — jest nielada sztuką.

Zagadnieniem bardzo dramatycznem mógł się widzowi od początku wydawać los męża, który kochał, świat swój w ukochanej złożył, a ta go rzuca. Mógł się czuć nietylko nieszczęśliwym, ale nadomiar ośmieszonym; cała sala co chwila się śmieje. Nic podobnego — mądry lekarz wyjaśnia nam pod koniec aktu trzeciego, że nie robi z tego dramatu dlatego, że właściwie on i tak żony fizycznie nie posiadł. Przeliczył się z siłami jako mężczyzna.

Autorowi udało się dlatego uniknąć zadzierzgnięcia jakiegokolwiek węzła dramatycznego, że poprowadził miłość — jak się to mówi — w płaszczyźnie fizycznej.

Talent Kiedrzyńskiego polega na tem, że nie potrzebuje do napisania komedji takich elementów, jak człowiek z duszą, albo miłość prawdziwa, bez których komedjopisarze dotąd nie umieli sobie radzić. Tem bardziej nie wprawiają go w kłopot instytucje społeczne lub religijne z odpowiednią w duszach psychiką. Dawniej starszy pan, żeniący się z cudną osobą, legitymował się miłością, a potem bronił związku jako instytucji, mówił o rodzinie, miał skrupuły moralne i społeczne, gdy wypadło się rozwieść. Tutaj nic z tego. Ślub — to jakby znak wodny w papierze — jakby go nie było. W równaniach, które Kiedrzyński rozwiązuje, nie gra ta okoliczność żadnej roli. Zdawałoby się, że żona to jakaś pozycja w duszy męża. Bynajmniej, mąż mówi o niej z byle fotografem, jak o sprzęcie, który okazał się nieużytecznym w domu. Odda go chętnie,

tylko mu przykro, że go chce posiąść jakiś fotograf. Co innego ten z Warszawy narzeczony — ten się przynajmniej zna na kobietach. Nie każdy chętnie sprzeda byle komu ładny mebel. Kobieta u Kiedrzyńskiego ma swój kurs swoisty jako samica, niezależnie od stopy towarzyskiej i stanu cywilnego osobistej moralności płciowej. To też niewiadomo widzowi, skąd się wziął w sztuce tytuł: Powrót do grzechu? W sztuce niema zupełnie tej kwalifikacji. Jakiego grzechu? Z woli autora wszyscy w sztuce do tego powrotu pomagają i zaręczynom mężatki błogosławią, jak u Fredry, gdy się zaręcza Klara lub Aniela. Fotograf popełnia bodaj większy grzech, żeniąc się pomimo wstrętu, ale autor tego nie spostrzega.

Nie trafi tu nikt w sedno, ktoby mierzył rzeczy miarą uczuć ludzkich idealistycznych. Autor płaci za wszystko walutą materjalną. Wszystkie liryczne momenty w życiu fotografa mają punkt kulminacyjny w jego pugilaresie. Wiedząc coś o tradycjach zmysłu moralnego, że bohaterstwo zasługuje na nagrodę, autor wynagradza fotografa, dając mu za żonę zamożną właścicielkę hotelu. Coprawda, nie może na nią patrzeć, tak jej nie lubi, bądź co bądź wygrywa szczęsny los. Bo cóż miłość... Przecież i w doktorowej fotograf nie tyle się kocha, ile jej pragnie fizycznie. Jak przystało na ludzi przyzwoitych, doktorowa, gdy już interes ubito, podziękowała fotografowi za ofiarę, płacąc mu pocałunkiem, ale on sobie wytargował jeszcze kilka. Dobre i to. Dawniej uważanoby taki finał ofiary za zbyt płaski.

Nie jest to łatwo tak upostaciować w sztuce życie,

by komizm wykwitał na ruinie ustalonych pojęć o człowieku, miłości i innych wartości cywilizacyjnych. Ująć życie jako coś mechanicznego, co sobie wystarcza w porządku fizycznym i materjalnym, jest rzeczą trudną dla pisarza. Autor bowiem w kulturalnem społeczeństwie nie może liczyć na publiczność, któraby ten kąt widzenia podzielała bez zastrzeżeń. Trzeba na to fachowego treningu w życiu cygańskiem pozaspołecznem, jakiemu oddają się literaci w wielkiem mieście. Pisząc dla całego świata, trzeba dokonywać jakby przekładu swej anegdoty na skalę pojęć ogólnie w literaturze dawniej przyjętych i jeszcze z życia niewyrugowanych. Dlatego mu tak trudno wybrnąć z dwuznaczności i stworzyć sztukę w jednym stylu, z jednego kawałka, jak dawniej tworzyli Fredro, Bliziński, Karczewski (Lena), Bałucki.

Autor i widz — to była para oczu zakomodowanych. Widzieli jedno. Bliziński i Bałucki, z różnych punktów patrzący na życie (wieś i miasto), widzieli tego samego człowieka. Cywilizacja miała jeden wzrok, bo sztuka szła z dużego świata. Teraz radykalnie zmienił się widnokrąg. To, co było dramatem, wydaje się komiczne. Dlatego tak trudno tutaj pisać dla świata. Trzeba istotnie mieć talent, żeby pomimo wszystko pretendować do spadku po dawnych mistrzach komedji.

A jednak publiczność nie czuła się samowicie, miała wrażenie, że jest w równej odległości od komizmu, jak i od dramatu sztuki. Tak samo rozdwajali się artyści, grający role nieszczere, porozdwajane. Mam na myśli postaci lekarza i jego żony, pomyślane w tinglu, a sty-

lizowane na komedję salonową i wprowadzające przez to w błąd wzrok publiczności. Z postawienia roli Anieli nie wynikało, że to była poprostu tinglówka, a z roli jej męża — że to manekin operetkowy. Pan Stanisławski także ma talent, że z tego coś zrobił.

Kiedrzyński musi się zdecydować. Niech się zdobędzie na ascezę, niech się wydobędzie na świat, gdzie żyje pełny w plenerze cywilizacji człowiek, wtedy pozna, jak splata się dramat z komizmem, i będzie tworzył z jednej bryły.

„Myśl Narodowa", nr. 8, 1928.

„ROMANS FLORENCKI"

W tydzień po komedji, o której wyżej, St. Kiedrzyński wystawił w Teatrze Narodowym „sztukę romantyczną" „Romans Florencki". O ile tamten romans polski współczesny był traktowany na wesoło — komicznie, o tyle ten jest całkiem ponury — tragiczny. Żałuję, że sprawozdanie o tamtej wesołej sztuce było już w drukarni, kiedy znalazłem się na premjerze „Romansu", bo można było ocenić oba utwory w zestawieniu.

Powtórzyło się to, co zarzucałem pierwszemu z nich, mianowicie zewnętrzny stosunek bohaterów do zdarzeń. Tutaj znowu trudno było płakać. Zarówno komizm w tamtej, jak tragizm w tej, za mało były uzasadnione p r a w d ą wewnętrzną życia. Za dużo umówności teatralnej, że takie fakty a takie są śmieszne z tradycyj scenicznych, a takie znów tragiczne,

Za wiele teatru — za mało poezji. Ta bowiem jest od tego, żeby wszystko w sztuce indywidualnie uprawdziwić. Brak poczucia człowieka w wielkiej sztuce koturnowej jeszcze wyraźniej daje się poznać — dusza bowiem twórcy na większe stalugi się rozpina. W tragedji Kiedrzyńskiego bohaterzy przekluwają się, jakby z tektury byli, nie brocząc krwią. Autor, zajęty mechanizowaniem stosunku między bohaterami (aby szybko ciągle coś się działo), niewiele dba o stosunek każdego z nich do siebie samego, do pionu człowieczego wogóle. Jego bohaterzy, wzięci samoistnie, nie mieliby o sobie nic do powiedzenia trybem lirycznym. Są czemś przez stosunek swój do innych bierny lub czynny. Pasje ich bywają zawzięte, skoro oni albo rzucają się w objęcia, albo się mordują, ale zawsze bodźce są fizjologicznej natury, którą normalnie załatwia się milcząco. To też słowa i tyrady są puste, odczłowieczone.

Szkołę warszawską dramaturgów cechuje amoralność i aspołeczność. W poglądach społecznych hołdują liberalizmowi, w filozoficznych materjalizmowi, w religijnych libertynizmowi, widzą w człowieku jedyną siłę czynną — chęć użycia fizycznego. Człowiek taki, przeniesiony w czasy Odrodzenia do Florencji, za obszerny dostał kostjum w rekwizytach tej epoki. Bohaterzy Kiedrzyńskiego żądni są ciała kobiecego — nic poza tem. Na tle tej namiętności rodzi się satanizm. Kiedrzyński kolebkę jego znalazł w klasztorze. Jego mnich używał już w celi, jako zdobywca najpiękniejszej we

Florencji kobiety, a potem siał mord zdobywczy przy pomocy zatrutych różańców i szkaplerzy.

Anielska Simona bez żadnej konieczności dramatycznej pada ofiarą takiego szkaplerza w chwili żarliwej modlitwy. Wtedy kochanek wpija się w usta zmarłej pod pretekstem, że chce się otruć, a wstawszy, powiada: „Za dużo było w szkaplerzu trucizny na jedną osobę, za mało na dwie". I ocalał, choć był zabójcą przyjaciela. Gdyby naprawdę chciał umrzeć, to miał zatruty szkaplerz w ręku. Oto próba pustki duchowej w obszernych dekoracjach Odrodzenia, o którem podręczniki zwykle się wyrażają, że życie duchowe bujnie z niego „tryskało".

Schemat podobny w obu sztukach Kiedrzyńskiego. Clarissa warszawska miała też starego męża, ale była łagodniejsza i chciała powrotu do dawnego grzechu. Clarissa florencka jest złowroga, pragnie grzechu nowego i dlatego ludzi morduje: tylko znowu mnich morduje ludzi, żeby wrócić do grzechu.

Nic nie pomogło nastawienie na stalugi poetycko-romantyczne. Treść słów minęła niezauważona. Słowa bowiem są od wyrażania ducha, a tego nie było. Patrzyliśmy tylko na kinemo-bieżny ruch cial, żądnych posiadania lub mordu.

„Myśl Narodowa", nr. 6, 1928.

FRANCISZEK LANGER

„PRZEDMIEŚCIE“

Z literaturą czeską w przekładzie polskim spotykamy się rzadko, ale przypomniałem sobie podczas pierwszych odsłon „Przedmieścia“ przez skojarzenie „Magdalenę“ Machara, którą, zdaje się, w r. 1898 przełożyła Adam Ms-ki (Trzeszczkowska). Cenzura rosyjska wykreśliła tam ustępy drastyczne, epopea bowiem zbyt realistycznie potraktowała sceny w lupanarze. Tutaj, w „Przedmieściu“ Langera bohaterką dramatu jest prostytutka, bohaterem apasz. „W to graj“ — Teatrowi Polskiemu, który ze swoich studjów nad „dziejami grzechu“ chciałby, jak się zdaje, zrobić katedrę nauk socjalnych.

Owe tendencje dydaktyczne czy agitacyjne teatru są bardzo charakterystyczne. Jak widać z afisza, on sam dorobił (piórem jakiegoś Wita) do obrazu obrzeża papierowe z deklamacją nastrajającą. Myśleliśmy, sądząc z prologu, że to będzie dramat socjalno-bolszewicki, taki bowiem nacisk położył autor na grozę życia przedmieścia. Tymczasem sztuka sama poszła w innym kierunku psycho-analizy duszy jednostkowej. Szydło wyszło z worka, jak zawsze u p. Schillera.

Wracajmy jednak do autora. Wyobrażam sobie, że jest to umysł młodzieńczo-literacki, poszukujący głębi metafizycznej i pragnący dowieść czytelnikom dzienników brukowych, że ją wszędzie znaleźć można, aby się tylko wczuć poetycko. Mógł przeczytać w dzienniku notatkę policyjną o śmierci architekta Urbana („tajemnicza śmierć"), albo coś z historji kelnera-tancerza. I wymyślił poemat.

Literaci czescy, mam wrażenie, chroniąc się od wpływów niemieckich, wpadają pod rynnę rosyjskich. Po samym fakcie wyboru środowiska można poznać metodę rosyjską szukania duszy kosmicznej, która jest tem prawdziwsza, im głębiej w nizinach społecznych spoczywa. Poco przekopywać nawarstwienia cywilizacji, skoro można znaleźć surowy materjał, bliższy prawdy przyrodzonej, będącej głosem głębin metafizycznych. Humaniści zachodnio-europejscy w poszukiwaniu prawdy dążą wgórę, literatura rosyjska ciągnie zawsze wdół, gdzie też znalazł się teraz cały naród. Jeszcze głębiej od jakiejkolwiek niziny klasowej leżą odpadki społeczne, będące poza prawem i obyczajem — prostytutki, apasze. Ci są prawdy najbliżsi. Raskolnikow schodzi z wyżyn oświeconych do prostytutki Soni, aby w jej sercu szukać ciszy, jaką daje prawda.

Bohater Langera znajduje u przyjaciółki swoją atmosferę domową, ale tak samo kaja się publicznie, aby się nie zadławić tajemnicą bólu kosmicznego, który go męczy z powodu, że zabił człowieka.

Kładę nacisk na tę kosmiczność, bo nie jest to

chrześcijańska reakcja sumienia. Nie widać, żeby Langer chciał dowieść tezy katolickiej o potrzebie spowiedzi. Niema wyjścia duchowego. Potrzebna mu nie pokuta, lecz kara fizyczna, usymbolizowana w kajdanach. Ponieważ tak się złożyło, że społeczeństwo odmawia mu tej satysfakcji, więc, idąc za podszeptem jakiegoś sekciarza-mistyka (dokiryna absolutnej sprawiedliwości), popełnia drugie morderstwo, aby osiągnąć zbawienie przez kajdany. Teorja zgoła mechanistyczna, bo gdyby w grę wchodziło istotnie sumienie, to bohater nie kłamałby przed władzami, zatajając szczegóły, i dostałby się do więzienia za pierwszy swój mord.

Takie literackie unaiwnienie literatury na zachodzie Europy świadczy o złym smaku twórców. Przyganialiśmy to samo naszemu Żeromskiemu, gdy zbytnio poddawał się efektownej suggestji rosyjskiego odczuwania duszy. Tylko oddziaływaniem atmosfery bolszewickiej ze wschodu można wytłumaczyć, że ten styl wydaje się jeszcze teraz literatom czemś frapującem.

Styl cywilizacji zachodniej jest katolicki, raczej gotycki — uciekający od błota wgórę, odżegnujący się od widoków pospolitości, a cóż dopiero od widoków dzikości i upadku. To prowadzenie oświeconych bliźnich na sposób Gorkiego po „dnach" upadku, zwłaszcza uporczywe zabawianie życiem lupanarów uwstecznia nietylko obyczaje, ale i sztukę. Zwłaszcza gdy dla efektu robi się to w sposób naturalistyczny, na jaki nie pozwalał sobie jeszcze Dostojewski. Był to

wielki pan w porównaniu z Gorkim. Ale skąd ta potrzeba poetycka u czeskiego Langera?

Za probierz tendencyj rozwojowych w pojęciach obyczajności uważać można sprawę płciową z jej skrajnym wykładnikiem kobiety upadłej. U Langera widzimy taką kobietę w 16 aktach, i ani razu autor nie uczuł potrzeby poetyckiej pogłębienia jej duszy skrupułem etycznym. Nawet gdy każe się zamordować, nawet wtedy działa w niej tylko zwierzątko. Tu możnaby pomówić autora o poddanie się wpływom obyczajowości krajów protestanckich, gdzie prostytucja lekko jest tylko przysłonięta woalem przystojności, ale w pojęciach jest zlegalizowana jako zawód tak dobry, jak każdy inny. Kiedyś szatan przełamał obronność Małgorzatki, że oddała cnotę za perły, a potem już rzecz dzieje się bez jego udziału i bez wyrzutów sumienia. Obyczajowość się zreformowała w duchu racjonalizmu praktycznego. Tem się tłumaczy u Langera bezwstydliwość, z jaką przedstawia sceny profesjonalne.

Nie chcę przez to powiedzieć, żeby autor „Przedmieścia“ pisał tak wielką sztukę jedynie z pobudek stworzenia sensacyjnego i drastycznego widowiska. Gdyby tak było, mógłby ją poprowadzić efektywniej i w tańszy sposób. Owszem, usiłował wcielić w dramat pewną koncepcję poetycką, która go widocznie interesowała. Chciał pokazać, że poza społeczeństwem, po tamtej stronie kordonu policyjnego, można odnaleźć dramat istnienia, którym kierują jakieś prawa kosmiczne, silniejsze od społecznych. Niekażde zabójstwo dokonywane jest tam dla zysku, nie każda upadła

kobieta jest bez duszy, recydywa zbrodni wypływa też z jakiejś pokusy metafizycznej, są tam tęsknoty poetyckie i zarodki sztuk, jak muzyka, taniec, możliwość cywilizacji „poza dobrem i złem". Nie przekonał nas, bośmy się już dawno zdecydowali na typ życia, które rozwiązuje te zagadnienia w cywilizacji religijnej i społecznej. Nic innego na poczekaniu, zwłaszcza w teatrze, nie wymyślimy. Czas już wielki w środku Europy z tym typem życia się pogodzić.

Przedstawienie było bardzo staranne. Być może, w użyciu maszynerji scenicznej za dużo było przesady. Teatr chciał podnieść w ten sposób znaczenie sztuki, jako misterjum. W każdym razie prolog nie odpowiada treści i niepotrzebnie obciąża i tak długie widowisko.

„Myśl Narodowa", nr. 25. 1928.

ADAM MICKIEWICZ

„DZIADY"

Wystawienie „Dziadów" w Teatrze Narodowym pod koniec listopada — i to z pogwałceniem obowiązku uczczenia w tym czasie Wyspiańskiego — można tłumaczyć tylko jakimś motywem ubocznym. Majaczyło się widocznie, że wypada w tym czasie wystawić coś aktualnego w związku ze zdarzeniami litewskiemi, jak one na koniec listopada się zapowiadały. Stąd podkreślenie pierwiastka etnograficznego nawet w szatach aniołów — i temu podobne „nieumyślne" a niewymyślne intencje. Nieszczerość pracy artystycznej, a ta wymaga bezwzględnego oddania, dała się odczuć w skutkach. Były to „Dziady" Zelwerowicza.

Tak czy owak, choć szkoda, że tak, każda sposobność słyszenia Mickiewicza jest cenna. Na „Dziadach", które są zlepkiem paru okresów twórczości, widzimy, jak rosły w poecie idee i jak z litewskiego poganina, zasłuchanego w głosy zmarłych, przerabiał się na chrześcijanina, w jaki sposób z poety cierpień osobistych przekształcał się w wieszcza uczuć nieosobistych, biorącego na siebie los narodu.

W trzeciej części Dziadów, a w teatrze w akcie czwartym — mamy przed sobą scenę zbiorową w więzieniu, odegraną przez ówczesną młodzież wileńską.

Kulminacja dramatu w tej scenie, nadbudowana, niby wieżą podniebną, przez Improwizację Konrada, czyni z dzieła rodzaj misterjum ducha Polski, który na ziemiach polskich zmienia co jakiś czas swoją stolicę — flat ubi vult. Samowiedza narodu podówczas wyjawiała się w Wilnie. I zawsze wyjawia się przez młodzież. Między tamtą przed stu laty a dzisiejszą, która teraz ogłasza w imieniu Młodych Obozu Wielkiej Polski swoje wyznanie wiary narodowej, było zaledwie parę etapów w rozwoju myśli narodowej, znacznych zmianą pokoleń! Uczucie romantyczne patrjotyzmu, wyrażone w Improwizacji, znalazło ujście w czynach improwizowanych, aby znaleźć reakcję w pokoleniu młodych ze Szkoły Głównej w Warszawie. Oni też mieli swoje improwizacje, gdy przysięgali na wiarę w rozum i naukę. W naszych czasach od tamtego stulecia rozpoczęła się w społeczeństwie praca wewnętrzna nad syntezą, zmierzającą do uczynienia z idei narodowej, która była, jak lont zapalny w ognisku serca Konradowego, — normy objektywnej stałego pozytywnego czynu patrjotycznego.

Dla naszego pokolenia jest już prymitywem stanów psychicznych żądza krwi i zemsty „z Bogiem i choćby mimo Boga". Myśl narodu topi w sobie Konrada i ks. Piotra. Nie zemsta jest motorem czynu, ani żądza krwi, lecz miłość, jako siła moralna. Resztki tamtej psychiki przetrawiają się jeszcze. Wybuchają — w braku wroga zewnętrznego — nawewnątrz, szukają wroga u siebie i za wielki czyn improwizowany uwa-

żają „wypicie” czyjejś krwi i „porąbanie toporem”, „by nie powstał i nie był upiorem”.

Byłby to wdzięczny temat do studjum naukowego— zestawienie trzech generacyj i pokazanie, jak unowożytniała się dusza polska w ciągu stu lat. Duch narodu objawiał się zrazu wybranym jednostkom, wyobraźnia zbierała go z gwiazd, uczucie stawało się w nich, jak „nabój w dziale“, gotowe do wybuchu, nieprzytomne; a działo naładowane może ktoś z ubocza nakierować i wybuch spowodować, kiedy chce. Podczas słuchania sceny więziennej „Dziadów” nasuwa się refleksja, jak mało jest opracowana historja myśli polskiej z tych czasów i naszych. Nad owemi początkami nowej ery polskiej zastanawiali się Ignacy Chrzanowski w rewelacyjnej publikacji „Chleb macierzysty Ody do młodości“ (1920) i Stanisław Pigoń w książce „Głosy z przed wieku” (1924). Rok 1820 można uważać za przełomowy w sensie zwrócenia owego „działa” ku Rosji. Prof. Pigoń zwraca uwagę, że tak niedawno ci sami młodzi w listach zachęcali się do napisania ody na cześć cesarza Rosji, który miał przybyć do Kowna, a wkrótce: zemsta, sznur z konopi itd. Coś przyśpieszyło ewolucję uczuć i niemi pokierowało. Na całe stulecia to nastawienie dało kierunek polskiej myśli narodowej. „W Wilnie właśnie przed stu laty — stwierdza prof. Pigoń — zagiął się był nurt patrjotyzmu polskiego wyraźnie i stanowczo... Wielki więzień murów bazyljańskich wiedział dobrze, dlaczego z tamtego właśnie wypadku wziąć tworzywo do III cz. „Dziadów”, do tego manifestu nieprzejednania, owej przeciągłej, ży-

wej na pokolenia, pogróżki w stronę Rosji"... Jak ta myśl była stosowana, z jakim trudem doszło do uogólnienia jej w stosunku do wszystkich zaborców — o tem piękną możnaby napisać rozprawę właśnie na tle literatury.

Ponieważ strona artystyczna przedstawienia nie pociągała zbytnio uwagi, więc snuło się takie refleksje w kierunku historycznym. Z nich też daję sprawozdanie.

„Myśl Narodowa", nr. 26, 1927.

STANISŁAW MIŁASZEWSKI

„FARYS“

W Teatrze Narodowym w Warszawie niezwykłem powodzeniem cieszy się obecnie poemat dramatyczny Stanisława Miłaszewskiego „Farys“. Publiczność polska z wdzięcznością wita na scenie skrzydlate słowo poetyckie, znużona najwidoczniej przyziemnością prozy współczesnej. Już raz dokazał tego Miłaszewski przekładem „Don Juana“ Zorilli, który miał przeszło sto przedstawień w jednym ciągu. „Farys“ obiecuje teatrowi to samo. „Komedja romantyczna“ Miłaszewskiego snuje w siedmiu obrazach nową wersję legendy o Wacławie Rzewuskim, któremu Słowacki poświęcił dumę, a Mickiewicz „kasydę“.

Żeby wejść *in medias res* dumy Miłaszewskiego, powiem, co było w obrazie ostatnim. Był rok 1830. Hr. Wacław jest u siebie na wsi — pewno gdzieś nad Zbruczem. Gotuje się do wyprawy partyzanckiej. „Goniec z Warszawy przyleciał — zawołał: kraj ożył!“ Był właśnie „dzień Pańskich narodzin“ — że posłużę się wyrazami Słowackiego. „Z przyjaciół swych kołem połamał opłatek i spożył“. Słyszy, jak w przyległej komnacie przyjaciele, którzy za chwilę na koń siądą, śpie-

wają kolędy. Sam przed kominkiem. zanurzywszy głowę w dłonie, trwa w rozmyślaniach. Skupia duszę na czyn ofiarny. My wiemy, że Wacław Rzewuski w wyprawie tej zginął pod Daszowem, więc wzrusza nas jego skupienie, może niewolne od przeczuć. Zamyka się żywot dotychczasowy — staje mu w oczach przeszłość. „Był kiedyś Farysem !...“ Sześć pierwszych odsłon— to właśnie ta przeszłość, którą nam Miłaszewski zgóry pokazał, abyśmy rozumieli dramatyczność tej ostatniej fali życia.

Postać Wacława Rzewuskiego była legendowa dla naszych poetów romantycznych. Ich orjentalizm był literacki i tylko imaginacyjny. Słowacki zdobył się coprawda z wielkim wysiłkiem na podróż orjentalną, ale była to pedanterja. Był już przedtem orjentalistą w dostatecznym na potrzeby poetyckie stopniu (Szanfary, Arab). Podróżował lord Byron. Mickiewicz dotarł do Krymu. Wszyscy wielcy poeci łaknęli motywów orjentalnych w duchu Byrona i Moore'a. Rzewuskiemu, który był poetą w duszy, stepowcem, człowiekiem przytem zamożnym, łatwiej było romantyzm orjentalny robić, niż pisać. Trzy lata (1817—1820) spędził w Syrji, gdzie „życie niósł własne w skrzydlatym oszczepie”. „Pod palmą spoczywał, pod ciemnym cyprysem — odwiedzał proroka grobowce”.

Młodzieniec miał tam miłosne przygody. Słowacki opowiada, że Farys, uchodząc z haremu, dostał od kochanki sztylet; tym sztyletem właśnie zamordował go zbrodniarz w r. 1831. Kochanka zaś z żalu — według

Słowackiego — utopiła się w sadzawce. Została nad wodą „biała zasłona”, którą twarz kwefiła.

Miłaszewski podjął „białą zasłonę” Słowackiego i odtworzył z niej w czterech obrazach bardzo kunsztowny dramat, który mógłby stanowić samodzielną całość. Autor jednak chciał rozwiązać zagadnienie Farysa nie na gruncie orjentalnym, lecz tam, gdzie się ono zrodziło — w sercu społeczeństwa polskiego. Wsunął więc w sposób orjentalny jedną bajkę w drugą.

Dzieje ducha układają się w pewne formy, a te, dziedziczone w legendzie, czas zasuwa, jak bajki arabskie, jedną w drugą. Rzewuski był już dla siebie legendą w ów dzień wigilijny. Dla Miłaszewskiego nie on jest przedmiotem bezpośrednim, lecz epoka romantyzmu, która w Rzewuskim czegoś szukała. Dla historji literatury już czwartą szufladą legendy będzie Miłaszewski — czego on znowu szukał w legendzie romantyzmu? Będzie to zagadnienie literackie naszej epoki. W dumie Miłaszewskiego o Farysie umyślnie uwidoczniony jest pryzmat literacki ówczesnej epoki. Poeta brał Farysa nie gołą ręką, lecz przez pogląd epoki; właściwie przedstawił nam po mistrzowsku dramat samego romantyzmu.

Orjentalizm był tylko zewnętrzną przygodą tamtej poezji. Była coprawda wtedy modna pustynia z ładnym koniem i giaurem, ale moment psychologiczny był wieczny. Poeci, żeby go schwytać we wzruszeniu estetycznem, a więc zmysłowo, wędrowali w różne strony, aby tylko uciec od świata i zaznać choć na

chwilę egzaltowanego wzruszenia, że się jest centrem świata. Wędrowali też po morzach, a Malczewski wdarł się na szczyt Mont Blanc. Takie uciekanie od świata i wogóle od rzeczywistości we wszystkich epokach było potrzebą poetów, ale w okresie gwałtownego przesunięcia się ducha na subjektywizm uczuciowy, jak to było w romantyzmie, potrzeba ta wyjaskrawiła się przez samą reakcję do poprzedniego rygoru przedmiotowości, wymizdrzonej sentymentem.

W romantyzmie odsłonił się drugi biegun duszy ludzkiej, przeciwstawiony powszedniemu, który się wydawał niepoetycki, a mianowicie temu założonemu społecznie w przymusie życia: z ludźmi, dla ludzi i przez ludzi. Drugi biegun stał w słońcu, puszczony w przestworze bez granic; tam człowiek: sam, dla siebie i przez siebie. Potrzebna była poecie świadomość uczuciowa, że jest czemś bezwzględnie, oko w oko z nieskończonością. Potrzebna mu była odpowiednia dekoracja, jak step, pustynia, morze lub szczyt góry— nieobjęty horyzont ze słońcem w zenicie, aby doznać uczucia, że się jest z Bogiem (albo przeciwko Niemu) sam na sam, i poczucia siły, która ze wszystkiem zmierzyć się może. Stąd zamiłowanie w przygodach.

Literaci musieli zadowalać się samą ideą takich stanów w papierowej symbolice, władała jednak wszystkimi żądza realizowania takiego stanu. Marzył się Farys Mickiewiczowi, spoglądający z pychą ku gwiazdom:

I wszystkie gwiazdy oczyma złotemi —

Wszystkie poglądały ku mnie,
Bo oprócz mnie nie było nikogo na ziemi.

Romantyzm chciał przezwyciężyć prawo życia, i tu był jego dramat nietylko religijny, któremu kres położył ks. Piotr w III części Dziadów, lecz dramat moralny z bluźnierstwa przeciwko życiu wogóle, a w szczególności narodowemu. Ten moment psychologiczny romantyzmu ujął w formę dramatyczną Miłaszewski. Legł on w osnowę dzieła — na wątek zaś barwny autor wziął przygody Farysa. Na poetyckość tamtych koncepcyj nałożył własną, pomimo stylizowania romantycznego — oryginalną. Wzruszył go widok ówczesnego porywu ducha poetyckiego, jakby go przeżył osobiście.

Farys doświadczył, że są granice — i to rychłe — bezwzględnej wolności i niezmożoności. Człowiek zwalczy huragan na pustyni, sępa, każdego wroga, ale serce własne schwyta go wreszcie na arkan. A drugie spostrzeżenie, że wszystko, co się zrobi dla siebie z żądzy osobistego szczęścia lub z pychy, tchnie pustką.

Najpiękniejszym obrazem „Farysa" jest czwarty, gdzie porywom indywidualizmu uczuciowego przeciwstawia się mądrość życia. Arab starej kultury, książę Dżelaeddin, niepomny ciosu, którego sam doznał od przyjaciela, ratuje go od bankructwa moralnego złotem mądrości:

— Między mnogiemi twemi zwycięstwami niech nie zabraknie zwycięstwa nad twą własną pychą. Tę garść prochu, którą jesteś, zwróć ziemi ojczystej. Połóż kres

młodzieńczemu upojeniu własną osobą. Poznasz, straciwszy zuchwałą butę młodości, że kto siebie samego da — nie da za mało ojczyźnie.

Farysa nawiedza łaska odrodzenia. Kiedy kochanka usiłuje go zatrzymać przy sobie, obiecując, że szczęściem troskę zagłuszy i że wiecznie żyć będą jako dzieci słońca, nie świata, lecz słońca, wtedy Farys, chwytając ów motyw słońca, wygłasza przepiękną elegję na temat ruin, które ich otaczają.

— Cóż zostało z owego Thadmoru, który z woli Salomona dźwignął się był z pustki ku słońcu? Pustka go zwyciężyła, i dziś piasek pustyni w nim mieszka, jak w szkieletach karawany, które widział Farys Mickiewicza. Marność nad marnościami!

Farys Miłaszewskiego wraca do kraju z duszą, posuniętą przez doświadczenia na nowy szczebel kultury, z duszą, z której się rodzą wielkie cywilizacje. Dusza ta ma już słońce od wnętrza, nie zna pustki i marności wysiłku, żądna jest dzieł nieosobistych z osobistej ofiary, dzieł człowieka wiecznego.

Po tych uwagach należałoby zacząć dopiero właściwą ocenę dzieła Miłaszewskiego ze stanowiska teatralnego. Czy dobrze zbudowana? Jeżeli źle, to czy dobrze jest, że robi wrażenie i podoba się publiczności? O tem już wiele pisano z zastrzeżeniami. Między innemi dowodzono, że akt ostatni, najważniejszy, mojem zdaniem, jest zgoła niepotrzebny. Oczywiście, każdy z piszących miałby większą przyjemność, gdyby sztukę sam napisał, a zrobiłby to pewno inaczej. Ale takie stanowisko wydaje mi się zbyt teoretyczne wobec

faktu, że utwór porywa słuchaczy i cel osiąga środkami wysokiej wartości artystycznej. Na pierwsze miejsce dobywa się urok słowa poetyckiego, gorąco zabarwionego uczuciem.

Miłaszewski ma dar wypowiadania dzisiejszych myśli słowem, wynalezionem przez romantykę. Jeżeli w dorobku dziejowym sztuki nic nie ma ginąć, to przedewszystkiem ocaleć powinien dar świeżości słowa; jeżeli czego nie mamy się w romantyzmie wstydzić, to odkrycia, które on uczynił, że nie trzeba się wstydzić uczucia.

Sztuka ostatnich lat dziesiątków wyziębiła teatry. Przemyślne w dowcipie, ale chłodno obliczone na ciekawość rzemiosło teatralne wzgardziło sposobami działania na uczucie. Stało się to w znacznej mierze wskutek zapatrzenia na sztukę francuską, która jest zawsze intelektualistyczna. Szukano dla rozgrzewki środków raczej fizycznych w celu budzenia wrażeń seksualnych, lub środków kabaretowych dla budzenia wesołości. Jedynie wielkie uczucia poruszają do głębi i całkowicie system psychiczny. Przez nie, gdy się ma coś do powiedzenia, można publicznością zawładnąć i zdobyć jej wdzięczność. Romantyzm się przestarzał nie dlatego, że operował uczuciem, lecz że chciał niem zastąpić światło rozumu.

Miłaszewski zrozumiał, że synteza, która się teraz dokonywa w życiu umysłowem, wysoko stawia uczucie, jako żywioł twórczy; zrozumiał, że im pewniejsza kultura umysłowa, tem bardziej będzie opanowane słowo w treści myślowej, choćby nagrzane było uczuciem.

Bujność życia uczuciowego jest największym skarbem artysty i uwydatnia się sama w barwie zawsze świeżego słowa. Tuszowanie pierwiastka uczuciowego dla celów t. zw. dyskrecji artystycznej z maniery przeszło nieznacznie w cyniczne traktowanie uczuć. Kończy się w sztuce zbrodnią przeciwko duchowi. Miłaszewski, walcząc z tą jednostronnością maniery, znajduje w swojej wytwornej kulturze artystycznej sposób zapobiegania koturnom. Dramat jego porywa słuchaczy bezpośredniością duchowego obcowania z widzem. Miłaszewski powraca do całego w słuchaczu człowieka. Sekretem kultury jego talentu jest to, że robi to z korzyścią dla sztuki i dla publiczności.

Tak pojęty artyzm dźwignąć mógłby scenę na przynależne słowu poetyckiemu stanowisko. Ale takie próby, jak wystawienie Don Juana, Króla Edypa i Farysa pouczają, że do tego potrzebne jest szkolenie na nowo aktorów. Wszystko zmodernizowani artyści wyrazić umieją, prócz wielkich uczuć. Jeden Węgrzyn wyznacza poziom, na którym takie rzeczy, jak „Farys“, powinny być grane. Nabrzmiałe uczuciem słowo poety traci w ustach wielu aktorów barwę muzyczną. Sprzymierzeńcem autora bez zastrzeżeń stał się p. Drabik ze swemi dekoracjami, budzącemi zachwyt poetycką nastrojowością. Coby się z tą sztuką stało, gdyby się do niej wziął kabotynizm futurystyczny, który przyśpieszał śmierć teatru swoją antyuczuciową postawą w dekoracjach!

Zdrowe instynkty polskiej publiczności szczęśliwie odparły ten najazd barbarzyństwa. Powodzenie „Fary

sa" świadczy, że te instynkty idą dalej już ofensywnie i wywalczą w sztuce miejsce dla człowieka, który w Polsce chce żyć i tworzyć całą pełnią duszy.

„Myśl Narodowa", nr. 10, 1927.

„DON KISZOT"

Teatr Polski w Warszawie wystawił w końcu marca „Don Kiszota", fantazję sceniczną Stanisława Miłaszewskiego, osnutą na romansie hiszpańskim Cerwantesa (Miguel Cervantes Saavedra, 1547—1616) p. t. „Życie i czyny przemyślnego rycerza Don Kiszota z La Manszy". Jednocześnie ukazała się w księgarniach, wydana u Gebethnera i Wolffa, komedja romantyczna Miłaszewskiego „Farys", grywana w roku ubiegłym w teatrze Narodowym z olbrzymiem powodzeniem. Jak widzimy, poeta szukał już dawniej Don Kiszota na ziemi polskiej i znalazł go w osobie Emira Rzewuskiego. A przedtem, co właściwie wsławiło Miłaszewskiego jako poetę dramatycznego, poznaliśmy w jego znakomitej przeróbce dramat hiszpańskiego Zorilli „Don Juan". Tem upodobaniem w motywach rycerskich wyjaśnia się też nakład pracy, włożony przez Miłaszewskiego jako tłumacza, w „Epopeję rycerską" Heidenstama.

Historja literatury mówić będzie w swoim czasie o Miłaszewskim jako o poecie, któremu było duszno we współczesności. W twórczości autora „Gestu wewnętrznego" łatwo już dzisiaj spostrzec objawy reakcji na zszarzanie się szlachetnego polskiego realizmu

w pospolitości poglądu materjalistycznego. Miłaszewski w piśmiennictwie dzisiejszem oznacza nawrót do idealizmu chrześcijańskiego.

Wielu już cyklów duchowych dokonała cywilizacja od czasów pierwotnego chrześcijaństwa, ale bodaj jeszcze nigdy człowiek nie odczuwał tak, jak dzisiaj, potrzeby odrodzenia życia. Im więcej mówi się w polityce o wolności, tem mniej jej mamy dla ducha, chadzającego w uniformie służbowym materjalizmu. Polakowi rasowemu tem duszniej wśród zacierającego indywidualność zmechanizowania duchowego, że tak niedawno jeszcze był romantykiem i rycerzem wolności, niemal Don Kiszotem.

Miłaszewski, jak to widać z jego dzieł, nie jest bynajmniej opóźnionym romantykiem wieku 19-go, zwłaszcza nie ma nic wspólnego z tą schyłkową romantycznością, która się zredukowała do maniery literackiego przeoczania rzeczywistości, zagubiwszy jej ślad w symbolach. Miłaszewski w takim jest dystansie do romantyki zeszłowiecznej, jak Cerwantes — do średniowiecznej. Wiąże go z tamtą poezją dziedzictwo formy, ale od wczesnego romantyzmu różni go w treści i postawie pierwiastek chrześcijański.

Don Kiszot Miłaszewskiego zdobywa swoją poetyckość nie tem, że jest fantastyczny i uczuciowy, lecz że wkracza z włócznią w świat niewidzialny, który mu się jawi jako byt realny. Człowiek zawsze miał na oku dwa światy, swój ziemski i drugi niewidzialny, ale ten drugi był przed chrześcijaństwem tylko dla wyobraźni nietyle radosnej, ile trwożliwej; stosunkował się też do

niego raczej negatywnie, jakby się od niego salwować. Dzięki chrześcijaństwu ten świat niewidzialny stanął otworem dla woli człowieka, nietylko dla jego wyobraźni.

Don Kiszot zabudowuje ten świat wysiłkiem woli, jest rycerzem na jego rachunek, i to mu pozwala znosić cierpliwie, nawet z pokorą, wszelkie niepowodzenie na świecie, po którym stąpa.

Dzieje ducha nie znają większego przewrotu, jak ten, którego dokonał pogląd chrześcijański na świat. Duch znalazł dla siebie nowy wymiar. Olśnieniem z tego odkrycia trzeba tłumaczyć niepokój twórczości średniowiecznej, gospodarującej już czynnie na dwu polach. Pisarzom chrześcijańskim i chrześcijańskim ludziom czynu — rycerzom przytomne są w oczach oba te tajemniczo z sobą połączone pola, z których doczesne, zamknięte w materji i doświadczeniu, tamtemu niewidzialnemu duszę zawdzięcza. Ta dusza robi z ludzi bohaterskich rycerzy, wojujących o wieczne ideały, które przerastają możność realizacyjną zmysłów i siłę umysłową obliczeń, nawet wszelkie prawo kultury.

Miłaszewski trafnie wyczuł tę chrześcijańską naturę idealizmu uczuciowego Don Kiszota. Niesłusznie tedy zganiono elegję Miłaszewskiego, którą Don Kiszot wygłasza wobec zbliżającej się śmierci, jakoby sztucznie związaną z Cerwantesową kreacją ducha chrześcijańskiego. Tylko temu duchowi zawdzięcza byt symboliczna postać. Don Kiszot swemu przyziemnemu otoczeniu czyni głębokie wyznanie:

— Sława była zawsze podnietą dla człowieka do

czynów nadludzkich, bo przez nią zyskiwał nieśmiertelność wśród ludzi.

I my walczymy, chrześcijanie,
O sławę, lecz wiekuistą!
Nie dla nas — dla Ciebie, Panie,
Na śmierć gotowi — *pro Christo!*
Nas mierzi sławy ułuda,
Co razem z ziemią przeminie...

Trzeźwe, przywiązane do świata widzialnego, otoczenie Don Kiszota nie mogło pojąć uroku, któremu ulegał; uważano go też za „przygłupka“ lub zgoła za warjata, zlewano wodą, nawet zamykano w klatce. Miłaszewski jest średniowieczny przez to samo, że ma odwagę rycerską o tej złożoności ducha chrześcijańskiego naszym czasom literackim przypominać. Zgóry można było przewidzieć, że sztuka, mająca ten pierwiastek, choćby arcydziełem była, nie wzruszy umysłów nie posiadających organu wyczuwania świata nadziemskiego.

Zawsze tak było z Don Kiszotem, że jedni się z niego naśmiewali, a zaledwie nieliczni widzieli w nim symbol szczytności. Widocznie ci drudzy drogę mu ułatwiali, bo kroczy od 300 lat światem przez wszystkie zakątki. Cokolwiek ludzie o nim sądzą, wszyscy mu jednak współczują i kochają go. Coś jest w każdem sercu, co mu drogę ściele do duszy. Cerwantes pierwszy, który przecież obrał sobie Don Kiszota nato, aby w nim zabić pokutujący romantyzm średnio-

wieczny, sam przysiadł się do niego na Rosynancie i cały świat sławą sobie podbił. Dlaczego? Bo go stworzył z miłości. Tak sobie Dickens dworował z Pickwicka, aż go polubił i przez to zrobił postacią do dziś żyjącą. Cerwantes bowiem nie wymyślił Don Kiszota, tylko go pokazał. Don Kiszot żył zawsze i żyć będzie, jeno od chrześcijaństwa, które wyzwoliło człowieka z więzów Losu, stał się rycerzem z tęsknotą nieukojoną do ideału i niepokojem w sercu, że winien jest światu jakiś wielki wyzwalający czyn.

Nie chcę wmawiać Miłaszewskiemu programu literackiego, ale upatruję w nim zasadniczy rys niepokoju odrodzonego chrześcijanina: widząc dokoła siebie Sanczo Pansów, szuka, gdzie się podział ich Don Kiszot, i sprowadza go w nasze czasy. Wyłuskał go z Farysa, którego postać przed wiekiem przybrał Don Kiszot w Polsce. Farys miał też konia i Sanczę—Grzesia.

W przeczuciu śmierci na polu walki rycerskiej Farys, gdy już trąbka bojowa gra, mówi:

— Mój koń rży! Zwyciężym — lub dziś, koniu, będziesz ze mną gnał przez step śmierci do cichej stajenki w Betlejem!

Don Kiszot również gotuje się do śmierci w ścianach domu rodzinnego i pogodnie, po chrześcijańsku patrzy jej w oczy. Obaj pokonywają w sobie żal, że tracą to, co umiłowali na ziemi — przez miłość wiedzie ich droga do świata lepszego. Ustaje niepokój Don Kiszota:

Kto się od świata oddala,
Rozumie, iż w stronę niebą

Przez dom rodzinny iść trzeba.
Nie myślcie, żebym znów szalał:
Już jestem zdrów — więc umieram.

Hidalgo Don Kiszot Miłaszewskiego jest rycerzem na rachunek zasług w innym świecie. To go robi nieczułym na dotknięcia doczesności, i w tem znaczeniu odróżniam romantyzm jego od właściwego romantyzmu zeszłowiecznego w jego zaraniu, który był dumny, nawet grzeszył pychą.

Nietylko zasługi rycerza są nie z tego świata, ale nawet przedmiot miłości — Dulcinea. Według koncepcji Miłaszewskiego, kobiety takiej Don Kiszot nie widział, i niema jej na świecie. Była to nadziemska *fata morgana* w duszy Don Kiszota. Okoliczność ta zaważyć mogła na ziemskich losach sztuki Miłaszewskiego. Publiczność bowiem żądna jest widoku miłości realizowanej i lubi dzieje dwojga serc przeżywać, tutaj zaś współczynnika dramatycznego miłości nie widzi.

W „Weselu" Wyspiańskiego jest taka bohaterka, której nie widać, a którą tylko śni don-kiszotowe serce polskie. Bohaterką tą jest Polska. Miłaszewski ma taki kłopot z publicznością, jak tam Poeta z Panną Młodą. Pyta go ona:

— A kaz tyz ta Polska, a kaz ta? Pon wiedzą?

A on jej odpowie:

— Po całym świecie możesz szukać Polski, panno młoda, i nigdzie jej nie znajdziecie.

— To może i szukać szkoda?

— A jest jedna mała klatka, a niech tak Jagusia przymknie rękę pod pierś — a tam puka,

— Serce!

Otóż to. Publiczność może nie była od początku dobrze nastawiona przez autora do dramatu Don Kiszota. Miłaszewski może za mało uczynił w akcie pierwszym w celu, aby ona „przymknęła rękę pod pierś” i słuchała sercem. Zbyt wiele polegał na tem, że to już zrobił za niego Cerwantes. Jest to dola spółek z dawnymi autorami, z którymi się przeżyło wiele, podczas gdy tworząc, trzeba stawiać na nowo bez liczenia na to, że publiczność to samo już przeżyła. Za skąpo wypowiedział się lirycznie Don Kiszot w akcie pierwszym. Ten akt puścił go na długie dzieje ze zbyt jednostronnem świadectwem domowników, mających go za warjata. Należało — być może — mocniej zasuggerować publiczność jego linją idealistyczną i narzucić wyobraźni widmo Dulcinei. Poznawać bowiem musieliśmy Don Kiszota z czynów, które same przez się nie mogły dodawać mu powagi i wzruszać, iżby pod piersią „pukało”. Don Kiszot urasta w naszych oczach potem dopiero, gdy go poznamy głębiej z przepięknych scen końcowych. Wydaje mi się, że niewielkie przeróbki w tej części pierwszej znakomicie wzmocniłyby budowę sztuki.

Druga uwaga dotyczyć może sposobu wystawienia, zbyt przeciążonego efektami zewnętrznemi. Skoro to dramat wewnętrzny, nie dający się uzewnętrznić przez rozłożenie na zespół, to należałoby skupić całą uwagę na bohatera i dać rysunek spokojny. Nie przekonywa mnie bowiem zarzut, że akcja jest wydłużona w linję dramatu wewnętrznego, tymczasem publiczność lubi

dramaty, według kanonu grecko-francuskiego, związane w zawiły supeł intrygi. Istnieje typ prawowity odmienny; przypomnijmy Wyspiańskiego „Wesele", „Wyzwolenie", „Akropolis", „Kordjana" Słowackiego, a dalej „Fausta", choćby „Hamleta".

Dobrze się stało, że przysiadł się do Cerwantesa duch poezji polskiej, mający w Miłaszewskim tak wybitnego rzecznika, dobrze się stało w czasach, gdy pobudki i cele pozornego rycerstwa zaczynają się i kończą w nizinach materjalnego kalkulu, gdy zbyt serjo jest brane „gubernatorstwo" Sancza, a wyśmiewane prawdziwe rycerstwo. Posłyszeliśmy głos:

— Rycerstwo — podłości postrach, rycerstwo to też kapłaństwo!

„Myśl Narodowa", nr. 11, 1928.

ADOLF NOWACZYŃSKI

„WOJNA WOJNIE“

Przyśniła nam się Grecja z przed 2.300 lat, śniliśmy Ateny z wyuzdanym w demagogji Kleonem i tragicznym w swej pozornej wesołości Arystofanesem, widzianym od nas poprzez Cheroneę. Wszystko to kojarzyło się w obrazach z doświadczeniami dnia bieżącego, wyobrażenia literackie o Grecji czepiały się figur i stosunków bliskich, a cały ten koszmar był komiczny i roztapiał się w rozigraniach bachicznych i melodjach znanych piosnek kabaretowych.

Teatr Polski wystawił komedję Adolfa Nowaczyńskiego „Wojna Wojnie“, wydaną jednocześnie w książce i zasługującą na przeczytanie choćby dla porównania z widowiskiem w teatrze.

Nowaczyński, naborykawszy się z polską rzeczywistością publicystycznie, nie mógł oprzeć się pokusie sprowadzenia tu na miejsce Arystofanesa, aby w nim, jak w lustrze, Warszawa się przejrzała. Wziąwszy z „Rycerzy“ Demosa, Kleona, Kiełbaśnika, połączył akcję tej komedji z „Lisistratą“ (rewolucja kobieca) w jedną całość i w ten sposób rzecz, przystosowaną do naszych źrenic, podsunął Warszawie.

W samym tym pomyśle była szatańska złośliwość. Myśl o możliwości takiego zestawienia zdenerwowała prasę demagogiczną i — cenzurę. Parabaza komedji po wydrukowaniu w Nr. 12 „Myśli Narodowej“ z r. b. uległa konfiskacie; dopiero po zorjentowaniu się w odległościach historycznych pozwolono ją wygłosić ze sceny. Dzienniki nowo-ateńskie, odgadując w Kleonie prototyp swoich publicystów, postanowiły mocą bojkotu zamordować wskrzeszonego Arystofanesa. Arystofanes i to przetrwa; o niego nie mamy kłopotu.

Chodzi o Nowaczyńskiego. Zajął trudną pozycję między teatrem attyckim a warszawskim. Z jednej strony — teksty greckich komedyj, w których kongenjalnie swój nerw odszukał, ale z drugiej — współpracownictwo reżysera (Schillera), który sztukę wziął w obroty, dorabiając ją do smaku warszawskiego.

Indywidualność Nowaczyńskiego jest powszechnie znana. Publicysta, wskazujący drogę, walczy w nim o lepsze z satyrykiem, obydwaj zaś z artystą, mającym słabość do wszystkiego, co mu daje sposobność eksplodowania śmiechem i rakietami słowa. Jego słowo, w śmiechu zrodzone, pęka w powietrzu na cząstki barwne, tworzy nowe związki zupełnie niespodziane, ale takie, które zawsze parzą, nietylko olśniewają. I nigdy niewiadomo, czy Nowaczyński chce podpalić dom przeciwnika, czy też zabawić się widokiem oszołomienia. Jest w tem artystą, kochającym swoją sztukę.

Arystofanes miał więcej zapamiętałości publicystycznej w sztuce, niż Nowaczyński w polityce. I ten pomysł sprowadzenia do Warszawy Arystofanesa, jak się

pokazało na scenie, miał politykę tylko między pobudkami jako jeden z motywów aktualności.

Więcej tam rozkochania w samym Arystofanesie, niż celu jakiejkolwiek propagandy, bo ten cel, na który się zanosiło w jednej części (z „Rycerzy"), zagubił się w drugiej, mianowicie w walce z kobietami.

Ten motyw niewieści bodaj jest aktualniejszy w Warszawie i tak samo, jak tutaj w sztuce, przysłania w życiu wszelką realną rzeczywistość bardziej dramatyczną. Defetyzm warszawski wobec rzeczywistości tłumaczy się właśnie wyładowaniem energji w słodką wojnę pokojową z kobietami, krótko mówiąc — nowo-ateńskiem zniewieścieniem mężczyzn. Czemże wyjaśnić niemęską, uczuciową psychikę dzisiejszych rycerzy wszelkiego autoramentu, jak nie pierwiastkiem „erosu", obcego, nawet wrogiego męskiemu „ethosowi"?

Zejście z „ethosu" Arystofanesowego na „eros" było dużym krokiem w zbliżeniu Aten do współczesnej Warszawy. I tutaj należy zrobić uwagę nawiasową.

Arystofanes bawił, aby naprawiać obyczaje i ustrój życia. Chłostał kobiety, które w czasie wojen się niecierpliwiły i szczepiły w serca rycerskie słabość. To była akcja etyczna, i tę miał na względzie Nowaczyński. Ale z braku perspektywy historycznej wyniknął błąd. Autor usiłował zachować w barwie naturalizm dawnego między płciami obyczaju. W komedji attyckiej tego czasu dzisiejsze wstydliwości wstydami nie były. Mówiono o rzeczach płciowych tak, jak dzisiaj jeszcze lud prosty potrafi w polu je traktować: po imieniu, zpro-

sta. Ile że podobno „komedje“ grywano wtedy tylko dla mężczyzn, więc bez skrępowania. Obyczaje nie należą do rzeczy wiecznych, jak idee lub typy stosunków psychicznych. Przy nowej stylizacji powinny być tylko markowane. Wzięte żywcem, wyrywają się tak mocno na plan pierwszy, godząc we wrażliwość cywilizowanego człowieka, że wszystko inne w sztuce wydaje się istnieć poto, aby pewne sprośne rzeczy mogły być powiedziane. To stawia sztukę w dwuznacznej pozycji. Dlaczegóż bowiem możliwe jest takie akcentowanie rzeczy tutaj uchodzących za wyuzdanie? Tylko z powodu chwilowego upadku obyczajów naszych, sprowadzonych już bodaj na poziom afrykański. Ale sztuka prawdziwa nie powinna z takich wyłomów korzystać.

I tutaj przychodzi kwestja współpracownictwa reżyserji. Narzucił jej się do wyzyskania właśnie ten moment rui, więc tutaj skierowała całą pomysłowość. Zabawa z obnażonemi kobietami stała się punktem wyjścia jej natchnień To oczywiście stłumiło literackie efekty komedji, która wpadała w każdym obrazie w rytm popularnej współczesnej operetki, a taniec przenosił naszą wyobraźnię do jakiegoś *Moulin Rouge.*

I to był trzeci stopień, po którym schodził Arystofanes do Warszawy. Tutaj dopiero stał się dla reżyserji artystyczny.

O ile to leżało w intencjach autora, trudno powiedzieć, bo w scenarjuszu książkowego wydania o balecie i muzyce niema mowy. Berło sztuki wyrywały artystom co chwila rozebrane tancerki, które w tym sta-

nie jeszcze dziesięć lat temu nie mogłyby się pokazać w Warszawie.

I tu współpracownictwo teatru skrzywdziło Nowaczyńskiego, rezultatem bowiem ogólnym takiej oprawy scenicznej było zatarcie satyry: obrócenie wszystkiego w żart, abdykacja słowa na rzecz uciechy gminu, z którego się szydziło. Warszawka przezwyciężyła Arystofanesa. Dla niej nawet Offenbach jest już za poważny, przyszłość komedji nowa sztuka sceniczna widzi na czas najbliższy w balecie gimnastycznym — oczywiście bez trykotów. Charyty, które w duszy Arystofanesa znalazły swój przybytek, nie poszłyby w tan za nowożytnym reżyserem.

Aktorzy też nie szli. Odbierało im to widocznie humor, że laury zbiera kto inny. A znakomitych komedja miała wykonawców.

„Myśl Narodowa", nr. 24, 1927.

WŁODZIMIERZ PFRZYŃSKI

„UŚMIECH LOSU“

Wystawioną w Teatrze Narodowym komedję Włodzimierza Perzyńskiego „Uśmiech losu“ publiczność przyjęła z prawdziwem zadowoleniem. Słuchano jej od początku do końca z natężoną uwagą. Perzyński ma w literaturze i w teatrze sławę, ale tą sztuką zdobył serca na nowo. Uważam za rys zasadniczy widowiska serdeczny dla autora nastrój, który się wzmógł w akcie ostatnim, kiedy doszło do rozwiązania ku triumfowi człowieka uczciwego.

Zbytnio się w krytyce lekceważy myśl o życiu, w sztuce wcielaną. Perzyński złożył rzadko teraz w teatrze spotykany hołd c z ł o w i e k o w i. To jest siłą utworu główną, na którą powinni zwrócić uwagę krytycy, odmawiający Perzyńskiemu pochwały za budowę komedji, bo inaczej nie zrozumieją, dlaczego sztuka ma wielkie powodzenie.

Perzyński zainteresował się pomijanym zwykle w chemji życia wielkomiejskiego pierwiastkiem, „sumieniem“. Co też się z niem dzieje w świecie, znanym z prasy, z rubryki zdarzeń i procesów? Wybraw-

szy tedy—jakby na chybi-trafi — miejsce efektowne, o które biedni duchem ludzie współzawodniczą, jak o nagrodę szarych dni swoich, podjął stamtąd garstkę szumu do analizy.

Podpatrzył, dajmy na to, scenę w Oazie, w czasie zabawy. Mogła mu się wydać ta zabawa dramatyczną, jakby się odbywała nad brzegiem przepaści. Dancing, a więc niewiasty o smukłych pończoszkach i górnych obnażeniach — przy stoliku paskarza tłok — szampan — sprzeczka, policzek, strzał — policja... W dzienniku pół minuty czytania, dla znajomych sensacja na parę dni. Ale gdy to weźmie w epruwetkę swego talentu dobry pisarz, to pod światło dojrzy ciekawe związki życiowe. Skąd się wzięli koło jednego stolika cham zbogacony, kokota, filozof, jakiś młodzieniec eleuteryczny? Perzyński odtworzył z tej próbki dramat, dziejący się stale z człowiekiem kulturalnym na targowisku chamstwa i nieprawości.

Bywalcy premjerowi, wyczuwszy ten dramat, chodzili przez trzy antrakty zaniepokojeni: jakże to—na afiszu komedja, a tu dramat? Zapanowała w teatrach konwencja rozrywki, polegająca na tem, żeby nie pokazywać na scenie człowieka, bo go już dość w życiu. Prawda — to dramat, a prawdą jest człowiek pełny, pogłębiony sumieniem. Nie dotykać spraw sumienia! Zapomniano już o tem, że komedja jest postacią sztuki dramatycznej.

Postać „inteligenta“ Siewskiego, głodomora, który wpadł pod kopyta bogatego chama i bohatersko wydobył się z błota, będzie należała do najpiękniejszych

w galerji współczesnych typów dramatu. Myślą przewodnią Perzyńskiego było ukazanie dwóch sfer jasnych w społeczeństwie: 1) prawdziwej inteligencji, tej mianowicie, która poddaje kulturze nietylko umysł, lecz i sumienie. To jest czynnik rozwojowy, łatwy do zniszczenia przez chamstwo. 2) Czynnik ten staje się w społeczeństwie siłą pozytywną przez połączenie ze sferą ludzi zdrowego instynktu społecznego—ludzi pracy i prostego serca. Ci stanowią o normie życia etycznego w społeczeństwie. Perzyński obłąkanym żądzą użycia mieszczuchom ukazał, gdzie pod błotem wielkomiejskiem zaczyna się twardy grunt, na którym można budować przyszłość. Ludzie prostego serca, ludzie pracy i surowego obyczaju podają rękę Siewskiemu i ocalają go. Tutaj dopiero zdeklasowany przedstawiciel kultury duchowej znajduje oparcie i możność wciągnięcia w piersi czystego powietrza, tutaj dopiero odzyskał prawo mieć sumienie.

Nie jest to bynajmniej sztuka robiona na tezę, ani moralizatorska. Ale staje się nauką przez to, że ujawnił się w niej pisarz mądry, z jasnym na życie poglądem. Pod tym względem „Uśmiech losu“ stawia Perzyńskiego wpobliżu Grzymały-Siedleckiego, którego „Spadkobierca“ jest również deklaracją na rzecz zdrowia moralnego. Twórcy ci przerywają nareszcie ród pisarzy, tworzący dla podludzi. Jest to piękny dla literatury horoskop, że na widnokręgu ukazują się Siewscy i Czulińscy, reprezentanci zdrowia moralnego. Duch czasu wzywa ich na odsiecz, abyśmy raz uwolnili się od literatury, szerzącej kult użycia zmy-

słowego, pozorowanego filozofją socjalistycznego bajronizmu. Dusza chce wybrnąć ze stanu suggerowanego jej bankructwa i likwidacji, chce żyć na nowo. Poeci, szukający trwałego lądu, są jak gołębie, puszczane na świat z pudła literatury, czy już skończył się potop kultu podczłowieka.

Utwór Perzyńskiego nie stracił nic tak pożądanej na scenie jaskrawości przez to, że doszukuje się wartości człowieka. Jest to jedno z najefektowniejszych widowisk od pierwszej sceny do końca, trzymające uwagę słuchacza na łańcuchu wartkich wydarzeń i dialogów. Trudno nie spostrzec, że w porównaniu z aktem pierwszym, eksponującym sprawę w sposób mistrzowski na tle kawiarni, następne są w barwie psychologicznej odmienne, jakby pobieżniej traktowane. Ale też przyczyna różnicy jest wyraźna. W akcie pierwszym motywem sensacji dramatycznej był głód, a ten motyw potem znika. Widzowie nie zdają sobie sprawy, ile waży na ich wrażliwości sama elementarność tego motywu. Autor, usuwając ten motyw, musiał efekt następnych aktów stosunkowo zubożyć. Gdyby Hamsun w swoim „Głodzie“ nakarmił w drugim rozdziale swego bohatera, powieść nie byłaby tak gorączkowo czytana.

„Myśl Narodowa”, nr. 1, 1927.

„SZCZĘŚCIE FRANIA“

Dla znakomitego artysty, Stefana Jaracza, który gości w Warszawie, wystawiono w Teatrze Narodowym dawną komedję Włodzimierza Perzyńskiego „Szczęście Frania“. Dzieło to należy do najcelniejszych w pol-

skiej twórczości dramatycznej nowoczesnej i bodaj jest najlepszem z dzieł Perzyńskiego. Utalentowany ten pisarz w twórczości swojej składa wciąż dowody, że za wzorami piękna duchowego i dramatu nie trzeba koniecznie się rozbijać po świecie w przestrzeni i w czasie historycznym, ani ich szukać na wysokich szczeblach społecznych. Kwiaty takie rosną wszędzie, nawet na bruku, w życiu, napozór, zupełnie wyjałowionem z poezji.

Perzyński tutaj nie szukał nawet tych dowodów tak głęboko, jak Zapolska, wśród kołtunerji, pokazał środowisko mieszczańskie, możliwie dystyngowane. Franio popychadło stał się bohaterem. Wyniosło go ponad poziom pospolitości serce. Odtrącony był lekceważąco przez pannę jako niezdara życiowy, miłość jego nie zdała się ani jej, ani rodzicom jej żadną wartością. Dopiero kiedy trafiło się pannie pewne nieszczęście, gdy, z jakimś „zdarą“ życiowym się zadawszy, zaszła w ciążę, Franio stał się potrzebny, więc wartościowy. Z całą świadomością, że jest igraszką, złamany, ratuje pannę, aby małżeństwem jej błąd osłonić. Kochał ją.

Sztuka Perzyńskiego celuje delikatnością roboty i bogactwem skali psychologicznej. Obserwator realistyczny życia nietylko szydzi, ale—i to przedewszystkiem, współczuje, szuka w niem piękna. Komedja dobrze zbudowana, ludzie całkowici, rozwiązanie efektowne. A nadewszystko Franio, jakby do spółki z Jaraczem skomponowany. Dla niego cała sztuka stworzona.

W dziejach dramatu motyw zawodu miłosnego, po-

łączonego z ciążą, będzie świadczyć o realizmie sztuki polskiej. Wydobył się ten motyw po raz pierwszy jawnie w „Halce“ Wolskiego, a więc po wprowadzeniu motywów ludowych do sztuki, co zawdzięczamy romantyzmowi. Komedja francuska, oparta na konwencji romansu, z miłostek nie robi dramatu, przyczem panny są wyłączone z naturalistycznego traktowania. Gdzieżby u Fredry np. znalazło się miejsce na taki dramat panieński?

U pani Dulskiej w domu jest służąca, której taki dramat się trafia. Perzyński, dobywając dulszczyznę na wyższy poziom kultury, postanowił jednak pokazać na scenie to, co bywa w życiu — mianowicie, że i panna dobrze wychowana jest istotą fizyczną i ponosi skutki romansu. I tu, i tam uwodziciel posyła ukochaną do lekarza czy akuszerki. Może to się wydawać czemś, co źle świadczy o kulturze środowiska czy też literatury, która nie potrafi się obejść bez naturalistycznych efektów, zdaje mi się jednak, że jest w tym motywie pewien swoisty patos cnoty. Dramaturdzy nie wydobywaliby go, gdyby on nie był w życiu istotnie dramatyczny.

„Myśl Narodowa“, nr. 19, 1928.

STANISŁAW PZYBYSZEWSKI

„MŚCICIEL“

Od czasu „Śniegu“ (1903) nie widziałem żadnego dramatu Przybyszewskiego. Jak przez mgłę pamiętam „Złote runo”. Znakomity pisarz wystawił teraz rzecz nową — jakby jubileuszową — „Mściciela”. Publiczność, pomna rozgłosu, jakim się cieszyły jego dzieła młodzieńcze, powitała go, ukazującego się na scenie, kwiatami.

Nowa, młodsza widownia wsłuchiwała się w sztukę z natężeniem, aby zrozumieć myśl twórcy. Szukała komentarza do nagłych skrótów w sytuacji i powiedzeniach. Czuła, że coś w tych scenach napozór realistycznych dzieje się symbolicznego, ale niewszystko zdołała docenić do miary, jaką rzeczom chciał nadać autor. Myśl Przybyszewskiego wróciła do swego dawnego tematu. Jako myśliciel i artysta, zrósł się z pewnym światopoglądem, który się stał stylem jego umysłu. Ciekawość krytyka mogła tyczyć modyfikacyj, czy i jakie do tej pory w tym poglądzie zaszły.

Przybyszewski wprowadził do literatury dreszcz metafizyczny. Wymijając „mózg“, który, jak utrzymy-

wał — jest zawadą w sprawie poznania bezwzględnego, upatrzył widzeniem poetyckiem istotę bytu w „chuci”, która jest na początku wszystkiego i stała się wszystkiem, co zrodziło się z grzechu pierworodnego. Symbolem tej żądzy twórczej i niszczycielskiej zarazem jest kobieta, wiekuista Ewa, matka grzechu. Ona jest tym węzłem tragicznym, zadzierzgającym życie zmysłów ze światem metafizycznym.

Grzech, którego matką kobieta, zrobił z chuci źródło cierpienia, dodając człowiekowi mózg, aby człowiek o tem wiedział, że na dnie wszystkiego czai się ból. I na to potrzebna była świadomość, aby niedoli dopełniło — sumienie.

Z tragicznego konfliktu między chucią a mózgiem jedyny wylot przez miłość, wylot na skrzydłach tęsknoty. Jedyna to droga do absolutu, a ta wiedzie przez kobietę. Tęsknoty do prapoczątku, gdzie byt, nierozszczepiony jeszcze na podwójność płci, trwa w ciszy i nieskalanej piękności Androgyne, są dla duszy jedynym ratunkiem z więzów doczesności.

Na świecie wszystko jest względne, prócz sztuki, dającej wizję absolutu. Piękność tych wizyj — ta wartość najwyższa — dostępna przez kobietę, przez nią też unicestwia się w chuci i grzechu. Skończoność wszystkiego i grzech — oto co człowiekowi zostaje wskutek owej złowrogiej obosieczności kobiety.

Wiele pracy wewnętrznej kosztowało Kasprowicza, zanim przezwyciężył pesymizm tego światopoglądu. Przypomnijmy cykl jego „Miłość”, zresztą „Hymny”. Było to jednak w swoim czasie widzenie filozoficzne

zapładniające poetów, a w duszy Przybyszewskiego tak mocno zakorzenione, że przetrwało dotąd. Teraz robi z niem porachunek.

Do człowieka, który uwodził majakami piękna do ucieczki z życia, przyszedł Mściciel, przedstawiciel zwycięskiego na tym świecie Mózgu, aby go pokarać. Ale moc kary nie była w jego ręku, bo za narzędzie wziął kobietę, od której żądła zatruty, jej życiu kres położył. Natomiast zbawił człowieka ten, kto wprowadził w *mare tenebrarum* jego duszy pierwiastek Prawdy bezwzględnej i tę Prawdę skojarzył z pierwiastkiem Piękna. Wyrwał go przez to z tragicznego *misterium* na drogę ideału, ziszczanego na ziemi przez wiarę.

Oto w paru słowach główna myśl dramatu, którą poeta chciał wypowiedzieć, aby zaznaczyć w dziele sztuki swoje nawrócenie. Czy zdołał zaznaczyć to dość jasno, czy środki artystyczne go nie zawiodły?

Trudno oczekiwać po tylu dziełach w życiu stworzonych na modłę ustalonego poglądu, żeby pewna odmiana mogła spowodować przewrót w formach artystycznych. Przybyszewski ma już swoją rutynę, a zresztą chciał niewątpliwie rozwiązać zagadnienie na tej samej stopie artystycznej, na której je dawniej był stawiał.

Nigdy nie był realistą i nie mógł nim stać się dzisiaj. Jego scena to wizja pewnych kategoryj psychicznych, rozłożonych na osoby dramatu. Jest to gra symboliczna pewnych sił metafizycznych, dla których zdarzenia są tylko dekoracją. Stąd pochodzi, że autor sam ma nieraz

trudności nie do pokonania i takież trudności stwarza aktorom, właściwie reżyserowi.

Weźmy samego mściciela Orzelskiego. Ma on wyobrażać racjonalizm nowej epoki poromantycznej, pracę techniczną (coś z organicznika pozytywistycznego), dar kalkulacji, siły pieniężnej, celowej prostolinijności, brak skrupułów (z ludu, oczywiście, pochodzi). Wszystko to w symbolu się nie mieści. Postać daleka od realności. Trzeba Orzelskiego mieć młodym a bogatym. Ale skąd? Zarobił w ciągu siedmiu lat pracą jako robotnik! — tak sam powiada. A widownia dzisiejsza nie wierzy, żeby robotnik tyle oszczędził i z oszczędności mógł nabyć majątek ze „źrebcami", a nadto z „niewyczerpanej" kieszeni rzucał złotem gdzieś na morzu.

Do takiego tematu, do takich wizyj pod pokrywką realizmu trzeba dostosować widownię zapomocą aktorów. Powinni tak zagrać, żeby widownia zrozumiała, że coś się święci niesamowitego na scenie.

Przybyszewski wprowadza dwie kobiety, ilustrujące dwa bieguny tej samej siły, której miano miłość: jedna działa niszczycielsko, symbol szatana „chuci" — to Iza; a druga symbol miłości metafizycznej, anioł tęsknoty. Mężczyzna też na instrumenty rozłożony. Dopiero przez zharmonizowanie metafizycznym dreszczem można z całości wydobyć coś symfonicznego.

Umiał w swoim czasie takie rzeczy robić Tadeusz Pawlikowski, ale to był wspólnik Przybyszewskiego. To było rozumiane wtedy z atmosfery literackiej. Autor, reżyser, aktorzy, wiele społem natrenowali się w nastrojach, zanim udało im się rozdwoić na „nagą duszę"

i jej dekoracyjną powłokę ludzką. Dzisiejsi aktorzy grali bezpośrednio głosem własnym, jak każdą rzecz realistyczną. Jeden Chmieliński czuł się na rubieży zaświata, chociaż reprezentował to, co jest normalnością życia. W owym „Śniegu“, o którym na początku wspominałem, były takie same bieguny kobiecości: Ewa i Bronka. Ale trzeba było widzieć, ile szatańskości wydobyła z Ewy — p. Solska. Koncepcja poety odrazu stawała się jasna.

Zmieniają się epoki i ich style do tego stopnia, że odtwarzamy rzeczy niedawne, jakby w przekładzie z obcego języka. Ale sztuka i krytyka nie powinny żyć swoim dniem tylko.

Żeby niesamowitość swoich figur zaakcentować, autor wprowadzał zawsze do swych sztuk wprost alegorje żywe (w „Złotem runie“ był Nieznajomy, w „Śniegu“— Niańka); w „Mścicielu” mamy trzy figury paskarzy, wprowadzone na ramę obrazu dla pogłębienia tła dziejowego. Poza tem warunki czasu nie są zaznaczone. Przez te figury Przybyszewski zwraca się do publiczności z obroną niejako swego pokolenia.

— Nie byliśmy może trzeźwi i ci, którzy wyznawali „Chuć“, i ci, którzy hołdowali Mózgowi. Jednakże byliśmy romantykami, pożerała nas tęsknota metafizyczna. Baczcie, aby po nas nie zapanowali hołdownicy Brzucha. Widzicie, jak oni się śmieją z obu stron walczących — i z Piękna, i z Rozumu!

„Myśl Narodowa”, nr. 8, 1927.

FRYDERYK SCHILLER

„ZBÓJCY“

Teatr Narodowy wystawił „Zbójców” Schillera. Zrobił to widocznie dla zasady kompletowania repertuaru historycznego. Skoro „Faust”, to i „Zbójcy”. Ale publiczność nie umie już Schillera słuchać, artyści — grać. Słuchano ze zdziwieniem, że to dzieło ma tak świetne tradycje teatralne i że tak wielką rolę odegrało w dziejach poezji, a nawet umysłowości przed stu laty.

Ludziom, obeznanym trochę z dziejami romantyzmu, stanął w oczach Mickiewicz ze swoją gromadą wileńską, poczynający ruch w Polsce pod czarem Schillera, podróżujący potem jego śladami z Odyńcem, składający hołd Goethemu i tworzący potem trzecią część „Dziadów”. „Zbójcy” na scenie narzucają porównanie dwu indywidualności poetyckich i dwóch kultur.

Scena druga aktu I w karczmie na granicy saskiej odpowiada mickiewiczowskiej celi więziennej. Tam Karol Prometeusz, tu Konrad z kolegami. *Gustavus* i tu i tam *obiit* — *natus est Conradus*. Jest to moment dramatu kulminacyjny, jako przełom na nową drogę moralną. Decyzja Karola rozłożona między nim a Szpigel-

bergiem, który jest jego Mefistem. Improwizacji Konrada odpowiada „natchnienie” Szpigelberga po pijanemu. Obaj natchnieni są żądzą wolności i zbawiania, obaj rozniecają w sobie płomień zemsty: *in tyrannos!*

Tak! zemsta, zemsta, zemsta, na wroga.
Z Bogiem — i choćby mimo Boga!

Poczem Konrad w Improwizacji wznosi się na szczyt, nad plemię człowiecze, między proroki i płonie, jak żywa pochodnia. A Szpigelberg, jak kogut z płota, pieje:

„Szpigelberg! — zawołają na wschodzie i zachodzie, a tymczasem Szpigelberg z rozwiniętemi skrzydłami wzleci do kościoła sławy wieków potomnych”.

Szpigelberg w swojej „improwizacji” wymyślił rzemiosło zbójeckie:

„Jeżeli jeszcze choć kropla krwi niemieckich bohaterów w żyłach waszych płynie — chodźcie, osiądziemy w czeskich lasach, złożymy tam bandę rozbójników!”

Tak mówił „duch nocy”, niecąc poryw prometejski w duszach swoich kamratów, którym w Wilnie odpowiadały dusze Żegoty, Suzina, Józefa, Feliksa, Frejenda, Tomasza i in.

Żadne dzieło nie miało wówczas w Niemczech takiego jak „Zbójcy” sukcesu, a ponieważ treść i osnowa pozostaje dotąd, jak była za Krzyżactwa, żywiołem niemieckich natchnień narodowych, możemy więc wnosić, że Schiller działał bezpośrednio na instynkty, biorące rzecz dosłownie, bez symboliki poetyckiej. Tutaj leży tajemnica niesłychanego sukcesu „Zbójców”. „Zbójcy” Schillera podobali się Niemcom nie dlatego, że Schillera, lecz że — zbójcy.

Nie mówimy o ks. Piotrze, bo trudno zestawiać po

jedynek jego i Konrada, odbywający się na tragicznych wyżynach ducha, — z pospolitością koncepcji prometejskiej niemieckiej.

Idea zbójnictwa weszła w krew nacjonalizmu niemieckiego i wszelkiej roboty społecznej, której ideologja nosi markę niemiecką. Tę cechę mają bojówki socjalizmu, z Niemiec ród wiodącego, które tak łatwo przeradzają się w zwykły bandytyzm. Czemże były w zaraniu tego wieku romantyczne wyprawy ekspropriacyjne w Polsce zrewolucjonizowanej, jak nie pozowaniem na „Zbójców“ Schillera, a w treści swojej racjonalistycznem traktowaniem zasady: „cel uświęca środki”?

Po Mickiewiczu, który genjuszem rasy wzniósł romantyzm na wyżyny i oczyścił, wracać do Schillera niema wielkiej potrzeby. Jest to upiór tego romantyzmu, któremu się oparły szlachetniejsze cywilizacje. Nie było potrzeby tem bardziej, że nie zaleca przekładu piękna forma i niema dzisiaj artystów na scenie, którzyby wystawienie sztuki usprawiedliwili popisem sił aktorskich. Grywano to dla Królikowskiego, bo kobiety mdlały, słuchając jego szeptu. Obecnie artyści grają teksty Schillera bez żadnego przekonania, i szkoda ich na melodramat. Ze „Zbójców“, ciekawych tylko ze względu historycznego, zrobiono niepotrzebnie na pierwszej scenie popularny teatr ku wątpliwemu pożytkowi edukacyjnemu.

„Myśl Narodowa”, nr. 7, 1927.

B E R N A R D S H A W

„CZŁOWIEK I NADCZŁOWIEK"

Z zainteresowaniem przyglądaliśmy się w Teatrze Polskim komedji angielskiego pisarza G. B. Shaw'a „Człowiek i nadczłowiek", właściwie nie jego komedji, lecz jemu samemu.

Teatr tego pisarza przeznaczony jest dla tych, którzy się umieją poznać na żartach. Mam przekonanie, że gdyby Shaw mógł przypuścić, że jakaś publiczność weźmie go na serjo, toby sztuki nie napisał. Wątpię, czy sam siebie ma za nadczłowieka, ale to pewna choruje na nad-smak — z przesytu. Pisze sztukę, żeby móc pokazywać sztuki dla tych, którzy potrafią na akrobatyce umysłowej się poznać. Biada publiczności, któraby od niego uczyć się chciała prawd!

Popisy Shaw'a są tylko dla „dorosłych". Wiele złego stało się już z tego powodu, że pisarze niekulturalni brali od niego na serjo „sposób myślenia". On się bawi setnie odwracaniem prawd na absurd, składając przez to samo im hołd, że je uważa za niezwalczone. Bawi się absurdem.

Dowodem miłości patrjotycznej Shaw'a dla rodaków jest, że zrobił z siebie lekarza spleenu angielskiego, grasującego wśród sfer przesyconych i przerafinowa-

nych. Na scenie zaś polskiej Shaw nie tłumaczy się żadną potrzebą.

Umysł przedwojenny, śmiertelnie znudzony, parodjuje prądy umysłowe literacko-filozoficzne, nie zdradzając żadnym muskułem twarzy, że się w duszy śmieje. Słynni są komicy angielscy w cyrkach ze swej martwej maski. Te same idee, któremi Shaw żongluje w swej sztuce na temat Adrogyny i tragiczności płci, przeszły przez Europę północną w postaci na serjo tragicznej. Ile to dreszczów doznaliśmy, że się niemi przejął Strindberg, a później Przybyszewski.

Słowiański Kraków o mało się cały nie rozpił z rozpaczy, jakby już koniec świata nadchodził, tak go Przybyszewski przeraził tą filozofją, a z niej Shaw tylko się śmieje.

Wykłada on w swej sztuce, jak to było z ową płcią. Była zrazu jednopłciowość, dopóki pierwiastek żeński (sposobu bliżej Shaw nie wyjaśnia) nie wyprodukował dla siebie specjalnego mężczyzny. Światem odtąd rządzi kobieta, produkując mężczyzn jako reproduktorów. Mężczyzna jest w niewoli i dąży do wyzwolenia. Znalazłszy się w odpowiedniej sile liczebnej, potrafił zaoszczędzić część energji i tę wyzwolił od kobiety na rzecz tworzenia nowego świata, opartego na duchu — stworzył cywilizację. I teraz dopiero mógł pomyśleć o walce z kobietą.

— Co? małżeństwo? Pardon! Jestem od spraw ważniejszych — ja robię cywilizację!

I tu się wikła, bo w tej cywilizacji są instytucje, obsługujące kobietę, wyrastające z owego prawa natury.

Shaw próbuje mocy tych instytucyj, szarpiąc małżeństwo wyszukaną dialektyką. Cała heca! Jak z rękawa sypią się tezy tego rodzaju:

— Azali dla gatunku nie wszystko jedno, czy kobieta ma dwanaścioro dzieci z jednego mężczyzny, czy też z dwunastu po jednem?

Kiedy tak anarchiści-filozofowie sadzą się na pomysły, dziewczyna skromnie wtrąca:

— Przy dwunastu nie miałabym ani jednego dziecka.

Shaw droczy się, aby wkońcu udowodnić konieczność małżeństwa.

Jego piekło jest przybytkiem tego wszystkiego, co pozostaje w niezgodzie z rzeczywistością. Rzeczywistością jest siła życia, której w rezultacie wszystko służy. Niebo jest istotą rzeczywistości, zlaniem się z nią. Dla Shaw'a przez to samo bardziej interesujące jest piekło i bardzo wymownie na nie namawia.

Komedja jego w treści wydarzeń jest ilustracją, w jaki sposób anarchista, buntujący się całą potęgą mózgu przeciwko prawu natury, walczy z fatalizmem, grożącym mu w postaci małżeństwa. — Walczy z kobietą, którą kocha całą potęgą nienawiści, a która go osacza swoją... prawdą i wkońcu zdobywa. Rzecz się kończy, jak w komedji prawdziwej. Niewiadomo więc, dlaczego Shaw nie nazwał sztuki tragedją. Ale ja wiem dlaczego. Bo inaczej nie przyszłaby publiczność. A nawet Shaw nią nie gardzi.

Artyści Teatru Polskiego wykonali całą tę akademję bardzo poprawnie.

„Myśl Narodowa", nr. 8. 1928.

JULJUSZ SŁOWACKI

„MAZEPA“

Na pierwsze regularne przedstawienie w Teatrze Narodowym przeznaczono „Mazepę“, tragedję Juljusza Słowackiego w pięciu aktach. Przygotowano dzieło sceniczne bardzo starannie. Role rozdano najlepszym artystom, najbardziej właściwym. Stawiał rzecz dyrektor Osterwa, który dla siebie wziął rolę tytułową. Reżyserował Kaz. Kamiński i grał króla.

Widowisko było koncertowe. Teatr zagrał wszystkiemi walorami. Efekty dzielili w plonach pracy wysoce artystycznej i zharmonizowanej: sam Słowacki, aktorzy, reżyserja i twórca dekoracji, p. Drabik. Teatr wystąpił istotnie cały, ogarnięty jedną wolą artystyczną. Trudno rozplątać we wrażeniu ogólnem, co komu się winno. Nie szczędzono nakładu materjalnego, rzecz wystawiono z przepychem, ale ten nie górował nad życiem sceny, bo w to życie włożono wiele pracy celowej i dokładnej.

Akt pierwszy przyjęcia króla na dworze wojewody był arcydziełem scenicznej techniki, tresury reżyser-

skiej i wystawności strojów. Każdy szczegół grał, porywając wyobraźnię. Zamek wojewody grał, jasno się tłumacząc, od pierwszej sceny. A to niezwykle rzadko zdarza się na scenie, gdzie środowisko tylko markowane bywa, jak dla dzieci.

Dekorator, rekwizytor, tłum gości umieli nadać ścianom zamku i jego życiu ów patos, który Słowacki dawał poezji swego widzenia historycznego. Poezja słowa, opiewającego tragedję życia w ciężkich murach tego zamku, tem mniej patosu stylizowanego potrzebowała.

Oczywiście, różne mogą być zdania co do stylu odtwórczego tej poezji. Na największą wagę zasługuje poczucie artystów samych. Czy grać realistycznie, czy traktować mury zamku, jak pudło szopki, aby stylizować bajkę. Zdaje mi się jednak, że ten drugi sposób znużyłby słuchaczy, zawieszonych na kilka godzin w obłoku konwencyj artystycznych bez realnego lądu pod nogami. Zwłaszcza że Słowacki sam chciał, żeby obraz był realistyczny. Tak rozumieli tę tragedję krytycy literaccy od r. 1840 do naszych czasów, i tem rozumieniem teatr może się świadczyć.

Słowacki chciał realistycznie z zamkniętego w urnie „prochu lud wskrzeszać“; zwłaszcza gdy, po raz pierwszy (w r. 1834) komponując Mazepę, usiłował w robocie scenicznej na wzorcu Calderona iść o lepsze z Szekspirem.

Na czem polegała przeróbka ostateczna Mazepy, dokonana w r. 1839—40, niesposób dociec dokumentalnie. Przypuszczać jeno można, że odpowiadała ona

tej przeróbce, jakiej uległ sam poeta przez tych lat pięć. Wydaje mi się słuszne przypuszczenie Małeckiego, że akt pierwszy jest pozostałością pierwszej koncepcji. Wygląda on na formację wcześniejszą w pokładach duszy poety, krojony jest na rodzajowość historyczną, na obraz ściśle realistyczny, połączony ze studjum obyczajowości. Dalsze akty uproszczają coraz materjał historyczny, ściągając światło poezji do psychologji głównych figur. Przyczem figury takie, jak Kasztelanowa, które na pierwszy plan zrazu były wysunięte, gdzieś przepadają.

Nie broniłbym się nawet od przypuszczeń, że Słowacki w r. 1839 chciał być czemś więcej od Szekspira, mianowicie że chciał być wizjonerem - historjozofem i w tym duchu symbolistą. Autor „Kordjana“, „Anhellego“, „Snu srebrnego Salomei“ w tym czasie nie mógł w swojem sumieniu artystycznem rozgrzeszyć się na wydanie utworu czysto realistycznego, któryby tylko swoją tragicznością zdarzeń zajmował. Raz przeżywszy utwór, nie mógł zniweczyć w sobie zrębu budowy, ale, zdaje się, Mazepie dał w tragedji szerszą rolę, a jednocześnie w duszy postaci główne usymbolicznił, aby tragedji nadać ogólniejsze znaczenie, przynajmniej we własnych oczach. Utwór w ten sposób stał się owym liściem aloesu, w który poeta owinął serce utworu, serce wieszczące.

Trzeba sobie uprzytomnić, że w r. 1839 w Paryżu nie wypadało być literatem, piszącym dla sceny. Był to czas wieszczenia. Słowacki już był znalazł inną formę dla wizyj historycznych z jawną symboliką (Balla-

dyna, Kordjan). Słowacki w najwyższym rozkwicie sił twórczych toczył bój o pierwszeństwo z Mickiewiczem, jako tłumacz misji dziejowej Polski. Zdawało mu się wówczas, że coś mistycznego dzieje się z reprezentacją poetów na emigracji, z jej podziałem na obozy litewski i ukraiński.

Ponieważ Mickiewiczowi dała siłę rzutu litewskość, sam, z Wołynia będąc, zaliczył się do grupy poetów ukraińskich. Zaleskiemu z łatwością pierwszeństwo odebrał, Malczewskiego zaćmił „Wacławem“, do Goszczyńskiego się zbliżył. Z temperamentu literat, w byle obłoku był skłonny dopatrywać się kształtów zjawiska mitologicznego, lubował się w tęczy choćby bańki mydlanej. W Mazepie zaczął widzieć coś więcej, niż awanturę; Mazepa zapalił mu się w ręku światłem symbolicznem. Stąd też uścisk braterstwa ze Zbigniewem, symbolizującym młodą Polskę, stąd — zdaje mi się— owa postać Amelji tragicznej, cierpiącej bez żadnej wewnętrznej przyczyny, bez winy, poprostu męczennicy takiej, jak sobie na emigracji w owym czasie Polskę wyobrażano i t. d.

Ten symbolizm wewnętrzny był ogniem literackim Słowackiego, ogniem w „Mazepie“ ukrytym. Miał dobre poczucie artystyczne, że w utworze założonym realistycznie nie da się symbolu wydobyć na koturn, ukrył go więc, jak swoją radość wewnętrzną, do późniejszego odczytania ku pośmiertnemu zwycięstwu.

Można jednem słowem i tak pojąć ten utwór. Ale sądzę, że Teatr Narodowy dobrze postąpił, traktując go

dosłownie, dając całości taki charakter, jaki wypływał z natury aktu pierwszego.

Trzeba podnieść z uznaniem pietyzm wykonawców dla słowa poetyckiego. Być może, tu i ówdzie muzykę wiersza głuszył naturalizm psychologiczny, do którego artysta ucieka się dla ratowania roli w realistycznie pojętych kulisach; naogół jednak Słowacki brzmiał jak harfa w rękach utalentowanych artystów*).

„Gazeta Warszawska", nr. 274, 1924.

„SEN SREBRNY SALOMEI"

W Teatrze Narodowym wystawiono przy reżyserji nowego kierownika sceny, p. Teofila Trzcińskiego, grywany już w Krakowie i Lwowie „Sen srebrny Salomei", pięcioaktowy „romans dramatyczny" Juljusza Słowackiego. Ze względu na zawiłość akcji pozornie realistycznej, właściwą jednak wykładnię mającej w symbolice, ze względu na bujność słowa poetyckiego, a zwłaszcza na przepojenie obrazów pierwiastkiem mistycznym—dzieło to należy do najtrudniejszych zagadnień scenicznych. Historycy literatury, uskarżający się na niezrozumiałość intencji autora i dziwne niezharmonizowanie tragicznej treści z komedjowym zakrojem sztuki, mogli reżyserowi odebrać odwagę. Czy publiczność rozgryzie orzech tak twardy nawet dla

*) Główne role wykonywali: Miecz. Frenkiel Wojewodę. Mazepę — Osterwa, Króla — Kamiński, Zbigniewa — Węgrzyn, Amelję — Romanówna.

„dziadka“, jakim jest historyk literatury? I czy teatr znajdzie sposób rozwiązania trudności?

Odwagę częstokroć daje sama nieświadomość niebezpieczeństwa. „Sen srebrny“ piękny jest w barwie słowa i ładnie się śpiewa w czytaniu. Tak też odegrano, wspierając słowo obrazem realistycznym osób i gestu. Nie posunięto wszakże ani na krok rozwiązania zagadki, co właściwie Salomei się śniło i jak ten sen Słowacki rozumiał. Bo przecież z tego założenia trzeba wychodzić, że jest człowiek, który dzieło rozumie, choćby go nikt nie rozumiał, mianowicie sam autor.

Teatr do interpretowania myśli zasadniczej — jeśli ją spostrzeże — może użyć zespołu środków pomocniczych. Reżyserowi i artystom słowa przyszli z pomocą: muzyk (p. Adamus) i artysta malarz (p. Drabik). Ale ta koalicja nie otrzymała wskazówki, do czego ma zmierzać, co ma zdobyć, gdzie sobie rękę podać. Słowo poetyckie było romantyczne, z połowy XIX stulecia, zdarzenia dramatu pochodziły z końca XVIII w. (1768), kostjumy były historyczne, zupełnie realistyczne, aktorzy robili ludzi prawdziwych z prawdziwego zdarzenia. Muzyka zupełnie nowożytna i mile brzmiąca wytwarzała nastroje na sali, ale darmo byłoby barwy tego nastroju szukać w odpowiednich scenach w grze aktorów. Dekoracje dorobiono tak, jakby ich twórca poematu samego nie czytał, a czerpał wskazówki od rekwizytorów: tu ma być las, tu woda, tu gwiazdy, tu cerkiewka. P. Drabik historycznym obrazom Słowackiego dał oprawę w języku malarskim „esperanto“, odczynionym z pierwiastków realistycznych. Tak można

dekorować lokal Lidze Narodów, ale nie Słowackiemu, który swój gmach, po calderońsku coprawda zbudowany, usiłował wystylizować po ukraińsku, a nadomiar dał mu swoją własną dekorację jasną i barwną, mieniącą się od srebra, złota, korali i krwawej posoki. Teatr najbrutalniej zignorował nastrój malarski dzieła; krajobrazy zasępił brudnemi i brzydkiemi w linjach kadłubami. Dekoracje nietylko nie pomagały do wywołania nastroju, ale były największą przeszkodą dla oka i umysłu. One odebrały przedstawieniu wartość, jako dziełu myśli artystycznej. Myśli tej widocznie nie było.

Gra artystów była popisem świetnych talentów. Regimentarza Stempkowskiego grał M. Frenkiel, Semeńkę — Węgrzyn, Wernyhorę — Solski, Księżniczkę — Zahorska, Salomeę — Gromnicka, Sawę — Leszczyński, Pafnucego (franciszkanina)—Brydziński, Leona Stempkowskiego—Szymański, Gruszczyńskiego—Skarzyński.

*

Mógłbym na tem skończyć notatkę sprawozdawczą, ale czuję obowiązek wprowadzenia czytelników, interesujących się widowiskiem, w arkana historyczne samego dzieła literackiego. Krytyka zbyt pobieżnie je zbyła, a mogłaby, patrząc na utwór uplastyczniony, podzielić się swojemi spostrzeżeniami z historykami literatury. Tem bardziej, że ci trochę skrzywdzili Słowackiego. Wogóle los tego dzieła, do którego poeta wiele wagi przywiązywał, był bardzo niefortunny. Krytyka literacka potępiła niejasność, rozwichrzenie, brak logiki. Nawet od najbliższych sobie ludzi doznał przy-

krości. Najukochańsza matka, Salomea Bécu, której imieniem ochrzcił bohaterkę dramatu, odmówiła utworowi wartości; co gorsza, przypomniała mu ostrzegawczo słowa Mickiewicza, który w poezjach Słowackiego widział świątynię bez Boga. Słowacki był przekonany, że właśnie Boga najgodniej uczcił tym poematem.

Słowacki, przystępując do pisania „Snu srebrnego“ (listopad 1843), był opanowany wpływami z czterech źródeł: 1) był pod literackim wpływem pisarza hiszpańskiego Calderona—stąd rytm artystyczny „Snu“ i styl, 2) pod wpływem wiedzy religijnej, nabytej w Kole Towiańskiego, do którego świeżo się zapisał. Stąd pochodzi pierwiastek mistyczny w dziele omawianem i jego dwoistość (realizm i metafizyczność), 3) pod wpływem ukrainizmu Goszczyńskiego, który mu nastręczył materję historyczną, wreszcie 4) pod wpływem radykalizmu społecznego, zalatującego od Tow. Demokratycznego. Wszystko parło poetę w swoim kierunku i domagało się zharmonizowania. Dołączył do tych motywów chęć złożenia w tym utworze hołdu matce. Ale naczelny motyw czynu artystycznego, zawsze ten sam u Słowackiego — to żądza wirtuoza, opanowanego przedewszystkiem tem, co gorzało w jego wyobraźni i domagało się artystycznej realizacji.

Nie znamy w dziejach poezji (chyba potem St. Wyspiański) głowy twórczej, któraby tak uporczywie i tak jarząco gorzała obrazami. Tej wyobraźni swojej ani mógł zagasić, ani uchronić przed nią czegokolwiek, żeby w niej nie zgorzało na zasiłek poezji. W Calderonie przybył mu jakby nowy ruszt, nowa dla ognia podnie-

ta. Cóż — zdawałoby się — pomyślniejszego dla poety? A jednak wówczas ta poetyckość stawała się dla człowieka dramatem. Słowacki był tak zbudowany psychicznie, jak określiłem, że był w niewoli u swej ciągle gorejącej wyobraźni poetyckiej. A tymczasem los wciągnął go w kadry pracy religijnej w Kole sprawy Bożej Towiańskiego. I tu był dramat.

W religji odgrywa znaczną rolę pierwiastek wyobraźni, potrzebnej nato, aby Boga widzieć. Sąsiaduje on z wyobraźnią poetycką i łacno przez nią może być zużyty, jeśli człowiek nie potrafi przełożyć go na popęd działania w służbie religijnej ducha. Mickiewicz i Goszczyński, obaj ludzie z silną strukturą woli i czynu, przełamali się na typ praktyki religijnej, wyrzekając się poezji. Słowackiemu zrobiono w Kole zarzut, że, owładnięty „ziemskiemi pojęciami chwały" (poetyckiej), nie zrobił ofiary z poezji swojej. „Przeciwnie, co zachwycił w chwilach egzaltacji (religijnej), tem wzmacniał swoją stronę ziemską w widokach ziemskich" (literackich).

Słowacki nie mógł nie być poetą. Nie powinien był wstępować do Koła. Miał przykład w Krasińskim i Zaleskim. Jednak wstąpił, drugą bowiem siłą fatalną jego losu był antagonizm w stosunku do Mickiewicza. Był niewolnikiem orbity Mickiewicza. Antagonizm tak wiąże ludzi, jak miłość. W każdym razie Słowacki chciał, żeby poezja jego przepojona była prawdą religijną, żeby w dramacie jego Bóg grał rolę główną. I to zrobił w „Śnie srebrnym". Wsłuchując się baczniej w słowa dramatu, wyczuwamy, że myśl Sło-

wackiego znajduje na ziemi ukraińskiej tylko znaki zewnętrzne, któremi przemawia Bóg. Realizm postaci i zdarzeń jest tylko pozorny. To, co na scenie wygląda personalnie, jest grą symbolów historjozoficznego znaczenia. Dramat postawiony jest tak, jakby go autor widział nie w trakcie wypadków, lecz z dalekości czasów, tak, jak widać rzeczy ze stanowiska wieczności, ogarniającej czasy ludzkie jako jednoczesną scenę.

Chodzi tylko o to, czy ludziom dana jest od Boga moc takiego widzenia. Słowacki wziął z religijnych poglądów to przekonanie, że Bóg daje tę moc prorokom, „widunom“, a takim wonczas na Ukrainie widunem był Wernyhora. Takim „widunem“ w zakresie potencjalności w nieuświadomionych głębinach ducha jest zbiorowość narodowa, czerpiąca misję dziejową z ducha Bożego. Prorok każdy, a więc Wernyhora, jest wybrańcem Boga, wtajemniczonym w losy narodu. I tutaj zaczyna się historjozofja Słowackiego.

Bezpośrednio wyrozumiewając Słowackiego, a zwłaszcza zestawiając jego pomysły poetyckie ze źródłami, skąd czerpał, możemy niejasny zarys myśli przewodniej „Snu“ jako tako sobie przedstawić. Kluczem zrozumienia głównej myśli są „Trzy wieszczby“ Lucjana Siemieńskiego, wydane w Paryżu 1841 r. Siemieński przeprowadza tę myśl historjozoficzną, że misję narodu polskiego wypuścił z rąk monarchizm (proroctwo z czasów Zygmunta Augusta), nie podołała jej szlachta (pror. ks. Marka), nad gruzami państwa wschodzi gwiazda l u d u, który prawdę Bożą dziejów w swem łonie przechowuje (Wernyhora). Wernyhora Siemień-

skiego przebywa na wysepce rzeki Rosi (jak Prospero w „Burzy“ Szekspira) i rozwiązuje sprawę ukraińską Polski w duchu pojęć tradycyjnych o miłości braterskiej dwu elementów etnicznych dla dobra wspólnej matki Ojczyzny. Słowackiego pogląd jest bardziej ludowładczy. Traktuje on również Ukrainę jako część integralną Polski, również regjonalnie, przyznawał prawa cywilizacyjne Polsce, ale z poddaniem ich prawu przyrodzonemu ludu do przetwarzania cywilizacji polskiej według typu własnego.

Społecznie Słowacki zradykalizował się pod wpływem doktryn Tow. Demokratycznego silniej, niż dawny chłopoman Goszczyński. Ten był już wówczas czystego typu nacjonalistą polskim, i to wzmacniało w nim strunę religijną. Słowacki mieszkał razem z Goszczyńskim pół roku. Niewątpliwie staczali z sobą walki i wzajemnie się pouczali. Odgłosy tych rozmów widzę w rozprawach literackich Goszczyńskiego z owych czasów (O stanowisku poetów w społeczności. Z dziennika artysty) i w twórczości Słowackiego. „Ksiądz Marek“ i „Sen srebrny Salomei“ — to współpraca duchowa autora „Zamku Kaniowskiego“. Goszczyński też był inspiratorem Siemieńskiego.

Słowacki już w „Grobie Agamemnona“ (1839) zaznaczył, co myśli o rządach „rubasznych czerepów“ szlachty. W „Śnie srebrnym“ przedstawił szlachtę jako sferę skazaną na śmierć (Gruszczyński). Przedstawiciele szlachty: magnat regimentarz Stempkowski, jego syn, Leon Gruszczyński, są niedostępni dla ducha Bożego, który się objawiał w prognostykach, snach,

halucynacjach, przepowiedniach wszystkim innym. Są to ludzie straceni dla przyszłości, będącej w ręku Boga. Oni nie widzą znaków niebieskich, nie rozumieją, nie wierzą w nie, oddzieleni kastowo od „chłopów“, którym duch Boży jest znany.

Postać Sawy, pół-chłopa, pół-pana, jest łącznikiem między cywilizacją polską i chłopską, drugim łącznikiem jest Salomea. Symbolizuje odrodzenie nowego pokolenia szlachty przez zbliżenie się do ludu. Lud zwraca ją z martwych w ręce potomka szlacheckiego, wyrzekając się buntu. Wernyhora poczytuje szlachtę za trupy, z nią nie chce gadać. Symboliczny dokument nobilitacji Sawy składa w ręce księżniczki Wiśniowieckiej, wtajemniczonej już od dzieciństwa w swoje dynastyczne posłannictwo. Ona jest ukrainką i prawowitą w oparciu o lud (Sawa) przedstawicielką udzielności ukraińskiej. Ksiądz franciszkanin Pafnucy (coś w rodzaju Robaka mickiewiczowskiego) uświęca przemiany powagą kościelną. Za tę cenę przystosowania się uratowany został klejnot szlachectwa (pierścień symboliczny rodu) polskiej cywilizacji.

Jak widzimy z tego pobieżnego rozbioru, Słowacki budował sztukę na dwa fronty, z których tylko jeden uwidocznia się w teatrze w realistycznem przedstawieniu zdarzeń ludzkich. Stąd utyskiwanie na brak jasności i logiki, stąd pomieszanie tragizmu z komedjowem sztuki zacięciem. Regimentarz, prowadzący akcję na scenie, sam nieświadom jest tego, co się dzieje. Jemu się tylko wydaje, że on kieruje, swata, wyrokuje.

Wszystko to zgóry było przewidziane. Losem ludzi kieruje Bóg, predestynując losy narodu.

Mamy więc w tej sztuce właściwie misterjum religijne na tle dziejów ojczystych. Ze stanowiska teatralnego, nawet literackiego, trzeba przyznać, że tak trudnemu zadaniu Słowacki samem mistrzowskiem słowem sprostać nie mógł. Zadanie przerasta środki sztuki scenicznej. Ile że samo to słowo jest zbytnio rozigrane i zbyt stłoczone w swojej nawalności. Stan ówczesny religijnego nastroju wyraził się w twórczości poety tem, że zluzował kontrolę świadomości artystycznej, która mu przedtem tak dobrze służyła. Uważał, że w natchnieniu religijnem prawda sama się wypowiada. Dla tego za dużo słów, za mało zaś uwagi artystycznej zwróconej na ten front realistyczny, którym dzieło prezentuje się publiczności.

Potrzeba wystawienia tego dzieła dzisiaj jasno się nie tłumaczy.

„Myśl Narodowa", nr. 35, 1926.

„SAMUEL ZBOROWSKI"

Teatry warszawskie na czas uroczystości Słowackiego wystąpiły z przedstawieniami w porozumieniu z Komitetem warszawskim obchodu. Teatr Polski podjął się wystawienia „Samuela Zborowskiego". Był to błąd przeciwko naturze teatru dramatycznego, który bądź co bądź musi operować walorami scenicznemi dramatu. A „Samuela Zborowskiego" fragmenty, w rękopisie przez autora porzucone, nie mają tej wartości.

Można to uważać za bezdroże teatrów naszych czasów, że scena podejmuje się wszystkiego, licząc na swoją obrotową maszynerję i urządzenia świetlne. W ten sam sposób orkiestra symfoniczna mogłaby się podjąć odgrywania szumu morza, grzmotów, rozmowy drzew, gwaru ulicznego.

Ponieważ nie uprzedzono publiczności jakimś choćby krótkim wykładem literackim, o co Słowackiemu mogło chodzić, więc oczywiście ogół niczego nie zrozumiał i śmiertelnie się znudził.

Metempsychoza trudna jest do pojęcia w traktacie teozoficznym, ale co może teatr zrobić z nią, gdy duch, nie meldując się, niewidzialny przecież, zmienia lokal cielesny w czasie akcji? Słowacki sam pisał te fragmenty w gorączce odkryć genezyjskich i podrażnień osobistych. W czytaniu właśnie ten pierwiastek osobisty może interesować, ale na scenie zginął. Obrona adwokata Lucyfera (Bukatego), wznoszona przed sądem niebieskim za liberum veto w odniesieniu do Zborowskiego, stała się przeto (a mówił jednym tchem ze 40 minut) czemś niesmacznie gadatliwem i nudnem.

Wszystko to było do przewidzenia. Nie pomogły efekty świetlne, staranna wystawa i gra aktorów, ani wysiłek talentu Adwentowicza (Lucyfer).

Nie można żenić snobizmu teatralnego z męką duchową poety.

„Myśl Narodowa", nr. 15, 1927.

„KRÓL AGIS"

W okresie tworzenia „Króla Agisa" (1844) Słowacki pisał do matki: „Teraz Ci powiem, droga moja, że ja sobie żadnego z moich utworów teraźniejszych wytłumaczyć nie mogę. Nie wiem bowiem, skąd przychodzą i dokąd idą". Trudno mieć za złe wydawcom pism pośmiertnych, a zwłaszcza kierownikom scen polskich, że nie chcieli wmawiać sobie więcej obowiązku rozumienia tych utworów, niż go miał autor. Słowacki miał kilka dramatów dobrych, nadających się na scenę, ale te pisał w czasach, kiedy go obowiązywała świadomość artystyczna. Pod koniec Słowacki oddawał się teozofji, z której czerpał wiarę, że jako poeta jest instrumentem obcych duchów (po ludziach już zmarłych), które nawiedzają żyjących. A gdy taki duch obejmie w posiadanie poetę, wtedy on tylko „przelewa" go, nie biorąc za niego odpowiedzialności. „Jak szalony piszę prędko — wyznawał Słowacki matce — aby jak najwięcej ducha wylało się ze mnie... I lękam się odczytać słów napisanych, bez ładu bowiem i z przeładowaniem być muszą".

Dlaczego to się dzieje, że właśnie te improwizacje „bez ładu i przeładowane" tak nęcą teraz dyrektorów teatrów warszawskich? Na sprowadzenie zwłok poety zagrano w Warszawie „Samuela Zborowskiego", przedtem dano „Sen srebrny Salomei". Nosi to pozory wielkiego znawstwa poezji; i łatwo je wmówić, gdy ludzie wstydzą się przyznać, że nie rozumieją.

Namaszczenie, z którem kierownicy teatrów wpro-

wadzają utwory tylko dlatego, że są trudne do zrozumienia i odczucia, daje pojęcie o sadyzmie władców egipskich, znęcających się nad tłumem swoją przewagą wiedzy tajemnej, którą mieli w monopolu. Z podobnych stosunków wziął temat Andersen do swojej bajki wschodniej o szacie królewskiej, którą wszyscy podziwiali głośno, bo nikt nie miał odwagi wyznać, że szaty tej niema wcale.

Tego rodzaju psychologja jest niedobra. Szerzy się w ten sposób snobizm, a rujnuje teatr. Dwa zadania leżą przed kierownikami teatru: 1) mieć publiczność i 2) z niej działaniem sztuki wydobyć podstawy psychiczne życia teatru. Na jakiemś duchowem obcowaniu musi się oprzeć teatr; jednostronny stosunek, polegający na teroryzowaniu widza wiedzą tajemną dyrekcji, jest satysfakcją sadystyczną.

„Król Agis“ jest poufnym dokumentem ówczesnego stanu duszy poetyckiej, poruszonej widokami nauki teozoficznej i mającej wrażenie, że ją nawiedziła dusza grecka po Królu Agisie. Słowacki sam uznał rzecz za niedociągniętą i porzucił ją. Do jakiego stopnia pozostał ten szkic utworu niejasny, mamy dowód w tem, że wydawcy dotąd sklejali go w różnoraki sposób i dopiero teraz prof. Kleiner (najbardziej biegły z biegłych w piśmie) sceny poustawiał, że się jakoś wiążą z sobą. Dyrekcja teatru zdawała sobie z tego sprawę, skoro poleciła rozdać widzom broszurę literacką, wyjaśniającą treść widowiska tak, jak się to robi dla symfonji lub w operze, śpiewanej przez cudzoziemców. Fakt, że ta broszura była potrzebna, uwłacza w wysokim stopniu

poezji dramatycznej. Przecież słowo poety jest od tego, żeby mówiło, a gdy nie mówi ze sceny, to wystawienie utworu uwłacza teatrowi. Słuchacz ma być przecież nie z antraktów mądry.

Przy sposobności teatralnego zdarzenia można wyprowadzić uwagę ogólniejszą, że dzisiejsze czasy przypominają to, co się działo w umysłowości naszej sto lat temu. Romantyzm ówczesny bynajmniej nie zrzekł się klasycyzmu (*vide* Mickiewicz), ale walczył z pseudoklasycyzmem. Nowe życie obecnie w wolnej Polsce walczyć musi tak samo, ale już z pseudo-romantyzmem. Wypierać go trzeba tak samo i z życia, ze sztuki, aby sobie zrobić miejsce dla nowych wysiłków twórczych, związanych z dzisiejszą rzeczywistością psychiczną.

Pojęcia prawdy nie trzeba brać mistycznie, ona się zaczyna — tuż; wystarcza rozsądek. Dyrekcja wiedziała zgóry, że „Król Agis“ nie jest dla szerszej publiczności, że wystawienie będzie kosztowne i zwiększy deficyt teatru, jednem słowem, że dokonywa wysiłku bez celu, nawet ze szkodą. Otóż to jest pseudo-romantyzm — niejasne zdawanie sobie sprawy z celu, dla którego poświęca się wielkie środki, a przytem brak poczucia ducha czasu. Dzisiaj umysł polski nie może się przejmować zaburzeniami ideowemi romantyzmu, zwłaszcza z okresu, kiedy dogorywał, jak płomień gasnący, w ostatnich wybuchach genjuszu Słowackiego. Kochanie się w czadzie spalonych już uczuć jest pseudoduchowością. Nam potrzeba prawdy, powrotu do natury rzeczy, do własnych poczynań życia. Niech będą rzeczy prostsze, ale prawdziwe dla nas dzisiejszych.

Prawdy, prawdy — domaga się życie we wszystkich dziedzinach.

Cóż mówić o „Królu Agisie ?“ Inna jest na to dziedzina — mianowicie studjum historyczno-literackiego. Nie potrzeba na to pośrednictwa teatru. Uniwersytety raczej mogą próbować seminaryjnie, jak to brzmi wokalnie. Teatr Narodowy ma środki odpowiednie, żeby stronę zewnętrzną i wykonanie postawić na wyżynie należytej. Wszystko, co może dekoracja zrobić i sztuka aktorska, wykonano w stopniu doskonałym.

Słuchając „Agisa“, myślano o Wyspiańskim, który stąd powziął koncepcję rozgradzania wieków dla żywej tradycji. Mechaniczną metempsychozę Wyspiański zastąpił życiem tradycji. I tem „Króla Agisa“ przekreślił.

Myśl Narodowa, nr. 22, 1927

JERZY SZANIAWSKI

„ŻEGLARZ"

Tematem dzieła dramatycznego, które Jerzy Szaniawski wystawił w zeszłym tygodniu w Teatrze Narodowym, jest legenda. Temat bliski jak powietrze, ale jak ono nieuchwytny. Legenda jest atmosferą, w której żyjemy i z której żyjemy. Ona się wciąż rodzi, jak mgła, i zasnuwa swem przędziwem dzieje. Światło rozumu usiłuje ją spędzić, ale z rana i na odwieczerz, gdy długie cienie nadają rzeczom podwójną, fantastyczną postać, legenda wraca. A która ostanie się na trwałe, to już żyje po wieki wieków. Ponieważ legenda snuje się za człowiekiem i nie przeszkadza jego rękom, garnącym przyszłość, owszem potęguje jego siłę rzutu, jako dziedzica przeogromnej przeszłości — tedy legenda prosperuje, nawet twardnieje w kształt, nadawany jej przez artystów, odżywiając naszą psychikę potężnym czynnikiem tradycji. Z czegobyśmy snuli przyszłość, gdyby nie magazyn pamięci?

Legenda żyje prawem pieśni gminnej. Ona jest trwalsza i realniejsza, niż życie samo.

Płomień rozgryzie malowane dzieje,
Skarby mieczowi spustoszą złodzieje —
Pieśń ujdzie cało...

Ponieważ legenda, jak pieśń, „tłum ludzi obiega" i należy do tworów wyobraźni zbiorowej, staje się więc ona głównym materjałem tej przędzy, z której powstaje psychika narodu. Inne postaci życia społecznego nie śnią, nie pamiętają; organicznie, jak jednostka, żywie tylko naród. On pamięta, on syci legendą swoją jaźń (— my, naród), a w miarę wyjaśnienia się świadomości dziejowej, gdy coraz przytomniej i celowiej dzieje wykuwa, porządkuje ten bagaż dziedziczny w procesach samowiedzy.

Naród wyrasta z legendy. Póki żyje, ciągnie za sobą jej świetlistą, wyzłacaną w poezji wspomnień smugę. Ona jest arką „przymierza między dawnemi i młodszemi laty". W niej naród „składa broń swego rycerza, swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty". Żaden nie złamie jej cios, nie spustoszy jej krzyżak, płomień nie zgryzie. Aby jej tylko własny lud nie znieważył! Ona stoi „na straży narodowego pamiątek kościoła" i duszę narodu archanielskiemi skrzydłami ochrania od rozpłynięcia się w pustkę Czasu.

Jak u jednostki, tak i w zbiorowej psychice plazmą życia duchowego są zasoby pamięci, na które się złożyły przeżycia. Psychologja społeczna uczy, że im bardziej materjał pamięciowy jest surowy, tem łatwiej o mgłę legendy, tem szerzej ona ogarnia masę, tem użyteczniejsza przeto staje się legenda w dziele zgarniania duszy masowej w jedno ciało psychiczne, mające stwo-

rzyć sobie, czy utrzymać jaźń narodową. Zbiorowości dany jest instynkt, że broni się od spędzania mgieł legendy. Ona z niej musi czerpać żywotność duchową na dalsze dzieje, szuka w niej pierwiastków chwały, czynników duchowych dodatnich, sprzyjających życiu. Tak samo instynkt rodziny ochrania tradycję matki. Widmo idealizowane przodka, ukazywane dziecku, staje się środkiem wychowawczym, rzucającym na biały ekran jego przyszłości zarys ideału.

Nie byłoby ideału przed nami, gdyby nie było idealizacji przeszłości. Przyszłość z przeszłości się rodzi. Wielką rolę spełnia w tym procesie przerzucania ideału — sztuka. Ona chwyta widmo przekazów historycznych w duszy człowieka na gorącym uczynku. Umysł analityczny, krytykujący, docierający prawdy, czasami syntetyzujący, grzebie się w materjale surowych pokładów pamięci i krytycznie ją organizuje (mówiąc terminem psychologji). Historyk, pomagając sobie dokumentami, dokonywa takiej pracy nad organizowaniem pamięci narodu, jakiej dojrzewająca jednostka dokonywa w swoich zasobach duchowych. Niezawsze się to udaje: świadomość i tu i tam, pomimo wszystko, zostawia na swoich dziejach barwę uroku cudownego przeszłości. Artysta ma zawsze rację, gdy chwyta samo widmo ideału w jego wędrówce przez duszę żyjących. Zanim zrodzi arcydzieło, jego dusza już jest arcydziełem natury, że w niej ta legenda ideału, która „tłum ludzi obiega“, znajduje swoją arkę, swój głos archanielski, swój wyraz typowy, utrwalony widomie.

Takim artystą jest w sztuce Szaniawskiego rzeźbiarz, nie mający nic do powiedzenia o swojem dziele, jak to, że tak naród widzi swego bohatera, jak on przedstawił w rzeźbie. Smutna jego siostra Med jeszcze mniej ma do powiedzenia: jej losem jest rozpięcie między widzeniem artysty a badawczym umysłem narzeczonego, uczonego historyka, który za punkt honoru uważa poddać surowy produkt wyobraźni analizie i unicestwić, jako nieodpowiadający prawdzie realnej. Wywiązujący się dramat psychologiczny przekracza granice psychologji jednostkowej. Odgrywa się w regjonach psychologji, dochodzącej ponad człowiekiem praw swoich.

Dzieło Szaniawskiego należy do tej dziedziny procesów myśli, które dokonywają operacji nad świadomością samą, do szeregu wysiłków poetyckich: Mickiewicz — Wyspiański. Ze swoją normą wychowańca pozytywizmu stanął w ich rzędzie, aby pokazać w kształtach komedji, prozą napisanej, ulepionej z prostych, nieraz wadliwych ludzi, aż do karykatury śmiesznych ze swoją nieświadomością, jak ten proces życia duchowego, tak wielce skomplikowany, wygląda od dołu. Gdy jedni (a tych miljon) legendą oddychają, jak powietrzem, gdy inni z niej żyją fachowo, to znowu u góry są tacy nieliczni, którzy na legendzie łamią swój żywot. Są to wytwórcy prawd — artyści, uczeni — rozdwojeni między prawdą „samą w sobie" a prawdą życia, tą, którą chce mieć wola życia. Silny prąd życia chwieje płomieniem rozumu, usiłującym rozwidnić drogi ludzkie, zrywa kaptury mnichom i berety uczo-

nym, aby przed posągiem legendy pochylili czoła i poczuli, jak mówi Słowacki, wichr Boży we włosach. Taką sceną kończy się poemat Szaniawskiego.

„Żeglarz" przynosi zaszczyt Szaniawskiemu, myślicielowi i dramaturgowi. Talent pisarza scenicznego miał do pokonania wielkie trudności, żeby dramat procesu duchowego, tak oderwanego od poziomu, ucieleśnić w kształty przygody trzyaktowej, a przytem nie pozbawiać go symbolizmu. Tym, którzy wiedzą, jak psychologja narodu dobija się swych praw w myśli jednostek, utwór ten zrobił wielką przyjemność. Jest bowiem znakiem, że myśl polska organizuje się w ciężkiej pracy nad uświadomieniem sobie własnych procesów.

Brak miejsca nie pozwala mi bliżej zająć się „Żeglarzem", to tylko dodam, że dzieło Szaniawskiego będzie miało trwałe miejsce w piśmiennictwie i w repertuarze teatralnym. Dobrze wyreżyserowane (przez art. Jaracza), w dobrych dekoracjach (Drabika), przez dobrych artystów odegrane, robi silne wrażenie, potęgujące się z każdą sceną. Wielce przyczynił się do tego efektu Frenkiel swoją grą mistrzowską.

Myśl Narodowa, nr. 7, 1925.

TADEUSZ ULANOWSKI

„VOX POPULI"

Teatr Polski (Szyfmana) wystawił sztukę (dramat?) Tadeusza Ulanowskiego „Vox populi". Tutaj niewiele da się powiedzieć o stronie artystycznej, nie przedstawia bowiem ten utwór wartości literackiej i scenicznej. Ale zato w całej pełni jest on dokumentem życia — wraz z treścią i autorem. Dokumentem znowu Warszawki, tylko już nie w dziedzinie moralności obyczajowej, lecz w dziedzinie myślenia społecznego.

To, co się stało w Warszawie z ideałem człowieka, zrobiło się też z ideałem życia społecznego. Ni to żart, ni to propaganda. Jakieś nieprawowite spoufalenie się z najtrudniejszemi zagadnieniami bez przygotowania myślowego i bez odpowiedniego tonu duchowego. Dokumentem to dzieło stało się dlatego, że autor jest wysokim dygnitarzem w ministerjum pracy i opieki społecznej, powołanym właśnie do regulowania stosunków między kapitałem i robotnikami. W sztuce, przypuszczać należy, ustawił popisowo swój kąt widzenia, a przecież tę samą duszę, nie inną wkłada w roboty polityczne. Umysł jego dojrzewał właśnie w samym ośrodku Warszawki. Przed wojną p. Ulanowski był duszą pewnego kabaretu. Upodobania socjalistyczne kwalifi-

kowały go do ministerjum pracy. Doświadczenie, tam zdobyte, dało mu tyle do myślenia, że potrzeba mu było znowu sceny do pokazania sprawy w symbolu.

Mówię o symbolu, bo rozumiem, że nie chciałoby się nikomu przedsiębrać tak ciężkiej pracy, jak trzy akty z masą ludzi, gdyby nie miał jakiejś tezy, którą sztuka może symbolicznie wyświetlić. Otóż schemat p. Ulanowskiego wydaje się być taki: Dramatyczny zatarg pracy i kapitału da się rozwikłać tylko w ten sposób, że ideał pracy proletarjatu przenikać będzie coraz głębiej do kapitału. Rozwój idei socjalistycznych doprowadza do tego, że robotnicy mają już swoich przedstawicieli w zarządzie przedsiębiorstw (dyr. Smuga). Oddziaływanie ducha jest tak silne, że w szańcach kapitału czyni wyłomy. Dyrektor Smuga poświęca się, jest niejako Wallenrodem. Podkopał się (tu jest symbol) przez uwiedzenie na socjalizm żony prezesa Hungera, który był filarem głównym w organizacji kapitału.

Stąd dramat osobisty, bo z tej propagandy urodziło się dziecko, co mężowi bardzo się nie podobało. Żeby się zemścić na żonie za zdradę, zrzekł się całego majątku (500 milj. zł.) na instytucję filantropijną. Ale cóż z tego? Nie wiedział, że dobre dla socjalizmu serce żony jest właśnie tam — w tej filantropji. Hunger ani się spostrzegł, kiedy kapitał swój „znacjonalizował". Instytucja filantropijna będzie prowadziła dalej wielkie fabryki. Między pracą i kapitałem stanie filantropja, reprezentująca interesy robotników, oczywiście chyba pod dozorem państwa, jak obecnie w Rosji, a więc ministerjum pracy i opieki społecznej. Rozciąć węzeł po-

trafi byle Aleksander Macedoński, ale tak elegancko rozwiązać, jak krawat, i związać w fontaż — to sztuka arbitrażu.

Na scenie stała się krzywda bohaterce dramatu, bo niewiele miała od powiedzenia; cały drugi akt rodziła. A zresztą cóż może słaba kobieta? Nawet nie umie wytłumaczyć, dlaczego zdradziła męża. Wdarł się przez nią socjalizm i basta. A że trafiło się dziecko, to tylko wzmacnia siłę symbolu. Nowe pokolenie będzie już syntetyczne. W niem się skończy walka klas.

W tem prawie ministerjalnem, ale niezbyt misternem misterjum co akt rodziło się dziecko. W pierwszym zległa robotnica. Symbol byłby pełniejszy, gdyby tutaj ojcem był przez wzajemność kapitał. Może tak będzie pomyślany następny dramat.

Źle się wybrali emisarjusze komunizmu wschodniego pp. Wszerz i Wzdłuż. Nam nie potrzeba komunizmu stamtąd, my sobie sami zrobimy własny wzwyż i w głąb, który już zresztą zapuszcza korzonki. P. Ulanowski jest tego przedwiośnia skowronkiem.

Myśl Narodowa, nr. 9, 1927.

STANISŁAW WITKIEWICZ

„WARJAT I ZAKONNICA“
„NOWE WYZWOLENIE“

Jednego wieczora (28 b. m.) mieliśmy w Warszawie dwie premjery: w Teatrze Narodowym wystawiono H. Ibsena „Wroga ludu“, w Teatrze zaś Małym (Szyfmana) dwa utwory Stanisława Ignacego Witkiewicza: „Warjat i zakonnica“ oraz „Nowe wyzwolenie“. Były to dwa bieguny sztuki dramatycznej, dwie różne jej epoki. Stary utwór Ibsena, niegdyś model twórczości, kraniec trzeźwości artystycznej i realizmu, tak niefortunnie zbiegł się w oczach sprawozdawcy z dziełem Witkiewicza, który się popisuje szaleństwem pogardy dla wszystkiego, co było w sztuce logiką, że obie produkcje wydały się w tem zestawieniu karykaturalne.

Ibsen jest kaligrafem, a Witkiewicz robi „żydy“, które rozpłaszcza papierem: co też z tego wyjdzie? Albo leje wosk na wodę i patrzy pod światło, a palcem dopomoże. Ma pazur! — mówią krytycy. Ibsen ścisły, pedant nad każdem „i” stawia kropkę; Witkiewicz da raczej kropkę, niż literę postawi. Ibsenby umarł, gdyby go kto nie zrozumiał, ten — dlatego się dobrze miewa,

że go nie rozumieją. Witkiewicz bezwątpienia ma talent, ale jeszcze więcej ma szczęścia, że urodził się w czasach kabaretu i wywrotu, które sprzyjają bezczelności i próżniactwu artystycznemu. Dla Polaka, który ma talent, w to graj.

Nie wychodzi na tem dobrze moralność sztuki. Autor obcuje z publicznością na prawach arlekinady, sprzedając na zabawę to, co miało być (przypuszczalnie) jej celem poważnym. Przedstawieniu dramatu towarzyszy stale atmosfera humorystyczna. Jeżeli to mimowolne ze strony autora — to źle, bo świadczy niedobrze o wartości użytych środków, a jeśli rad jest z powodzenia tak osiągniętego — to jeszcze gorzej: niezdrowo.

Ten rodzaj sztuki nie zrodziłby się w czasach Ibsena. Jest współobjawem sadyzmu powojennego. Warszawianki teraz przeszkadzały żołnierzom porządnie strzelać na ulicy, bo się kręciły koło kulomiotów, błyskając pończoszkami. Bawiły się tak, jak na scenach Witkiewicza, gdzie „wielki poeta“ wbija w skroń lekarzowi ołówek, kładąc go trupem, i ma tylko jeden kłopot, że mu się ołówek załamał, a nie ma scyzoryka, tymczasem musi skończyć przerwany wierszyk. Krytycy rozpadają się nad śmiałością pomysłów, nie zdając sobie sprawy, że jest to szkoła rozbestwiania publiczności bynajmniej nie w interesie kultury artystycznej.

Jest to sposób patrzenia na świat nietyle poetycki, ile kokainiczny.

Widziałem kiedyś futurystycznie narysowany samochód w ruchu: była to plansza, zapełniona rozrzucone-

mi kawałkami wozu. Być może, gdyby patrzącemu udało się wprawić głowę w nagły ruch rotacyjny, że te elementy zlałyby się w oku w widmo samochodu. Ale w teatrze sprawa przedstawia się nie tak prosto, bo wykracza poza zjawisko optyczne — trzeba coś zrozumieć.

„Nowe wyzwolenie" wygląda tak, jakby Witkiewicz rozłożył psychikę „burżuazyjną" na elementy personifikowane. A więc wnętrze jakiegoś domu, gdzie pokutują jakieś tradycje rycerstwa (Ryszard III), jakaś poza pracy przykładnej (matrona, szyjąca na kanapie), jakieś anielstwo dziewiczości (panienka z klasztoru z kokardą na głowie), jakieś szarmanctwo wizytowe (dyrektor fabryki, tennisista), jakiś pierwiastek ludowy (kocmołuch z kuchni), jakiś rytm wzorowy dnia (podwieczorek o piątej). A wszystko to razem łajdactwo, fałsz, rajfurstwo, rozpusta. I słusznie kocmołuch z kuchni wpuszcza na to pogrom bandytów, którzy burżuja biorą na tortury.

Powtarza się to, co tyle razy trzeba tłumaczyć, że sztuka jest współobjawem życia. Autor nie da w sztuce nic takiego, czegoby nie przeżył i nie chciał narzucić publiczności, jako punkt widzenia jedynie dobry. Rodzicem chrzestnym przewrotu w sztuce jest ten, kto pragnie dokonać przewrotu w życiu.

Ibsen we „Wrogu ludu" też jest reformatorem społecznym, ale w odwrotnym kierunku. Jego protestancki racjonalizm zżyma się na brak logiki w życiu, które uzależnia ludzi rozumnych od głupiego tłumu, kierowanego przez sprytnych. *Odi profanum vulgus* — daje

mu rangę poetycką arystokraty ducha zachodniej cywilizacji; Witkiewicz ma orjentację wschodnią i nie zostawiłby kamienia na kamieniu z tej cywilizacji. Interesuje go problemat „odrodzenia moralnego“ przez siły nieświadome od dołu, interesuje go dziecinne pytanie: co też z tego wyjdzie? Leje wosk na wodę, palcem pomaga. Ma pazur!

Ludzie się bawią nietyle woskiem, ile nim samym. Krytycy zaś ścigają się w zachwytach, aby ich nie posądzono, że są w smaku opóźnieni. Duch ulicy, gdzie genjusze typu Witkiewicza tworzą nowe formy życia, również przez lanie wosku na wodę.

Myśl Narodowa, nr. 24. 1926.

KAZIMIERZ WROCZYŃSKI

„W MIŁOSNYM LABIRYNCIE“

Nowa komedja polskiego pisarza dramatycznego. Mają rację krytycy krytyków teatralnych, że w Warszawie zbytnio jest lekceważona twórczość oryginalna. Ale dodam, że pochlebstwa są też lekceważeniem. Co do siebie muszę powiedzieć, że niepokoją mnie wyrzuty, ilekroć napiszę coś przykrego o sztuce współczesnego pisarza, bo wiem, jak bolesne jest każde uchybienie miłości własnej. Nie uspokaja skrupułu nawet to, że obrażony autor potem ze mną się nie przywita i że zgubiony jestem jako pisarz w odpowiednim odłamie prasy. To też miło mi pisać o komedji Kazimierza Wroczyńskiego „W miłosnym labiryncie“, że na konflikt się nie narażam.

Nieporozumienia ostre wtedy zachodzą, kiedy autor traktuje sztukę tak, jakby istniała tylko ulica — z zupełnem lekceważeniem krytyka, reprezentanta interesów sztuki. Wtedy krytyk się obraża, ale już nie jego miłość własna dopomina się praw, lecz miłość sztuki. *Amicus Plato* i t. d. Ba, gdyby nie interesy sztuki, panowałaby zgoda, na wzajemnem ubezpieczeniu miłości własnych oparta.

Wroczyński jedna w tej komedji sympatję tem, że ma ambicję rozwiązania pewnego problematu artystycznego. Nie ubiega się przytem o zrobienie publiczce przyjemności towarzyskiej, zą jaką trzeba uważać towar pornograficzny. Niezawsze mu się udaje z logiką życiową, kiedy z dwu par kombinuje forsownie labirynt; bądź co bądź jednak trzyma się gruntu psychologicznego, nie uciekając się do fizjologji miłości, która tak kusi pisarzy, zapatrzonych na kabaret. Komedja p. Wroczyńskiego jest wolna od zabiegów fizjologicznych. Labirynt miłości polega na tem, że między dwiema parami, które powinny się kochać normalnie z doboru naturalnego według wieku, zachodzi kontredansowe poplątanie: starsza pani podkochuje się w młodzieńcu, panienka zaś w starszym panu. Okoliczności sprzyjające były te, że starsza para—to małżeństwo w separacji, starszy zaś pan jest sławnym artystą, a to zawraca głowę panienkom. W całem tem zajściu bałamuciły kobiety, mężczyźni byli na swojem miejscu. Przekonały się jednak obie, że tak „nie idzie", i wróciły na swoje miejsca.

Zjawisko fałszywego adresowania popędów Wroczyński potrafił zręcznie skombinować i zająć niem trzy akty. Pod względem budowy bez zarzutu. Ona zdaje się być głównym przedmiotem ambicyj autora; majstersztyk polega na tem także, że wszystko się dzieje w jednym dniu z zachowaniem jedności miejsca.

Z psychologją, o ile jej wymagać można w lekkiej komedji, jest trochę gorzej. Może byłoby zabawniej, gdyby autor w finale obie pary pogodzone postawił

obok siebie, jak w starych komedjach. Widziałoby się konwencję komedjową do końca. Ten dramacik w duszy panienki był założeniem psychologicznem jakby z innej sztuki. Dla starszych panów jej sentyment jest bardzo miły, ale psychologicznie w sztuce nie był wiarogodny.

Komedja Wroczyńskiego wieleby zyskała, gdyby artyzm jej zaczynał się nie od techniki scenicznej, lecz od materjału, jakim jest słowo. Jego słowo jest zdziennikarzone, zwłaszcza w pierwszych scenach, gdzie gadatliwiej rzecz się eksponuje, rażą zlepki słowne, wytarte w codziennem życiu pogwarkowem. Nie poprawia gatunku słowo francuskie, tu i owdzie wetknięte. W domu wielkiego artysty, tak wspaniale umeblowanym, nie raziłoby wysłowienie zbytkowne, poetyckie.

Myśl Narodowa, nr. 40, 1926.

„ABY ŻYĆ"

Komedja polska choruje na farsę. Gdybyż na lekkość i humor, to nie wadziłoby komedji, ale farsa leży już na granicy literatury dramatycznej, często za granicą. Ludzie w niej to manekiny, a rzecz polega na śmiesznej sytuacji. Dlatego farsa tak rzadko się udaje, trudniej bowiem z człowieka zrobić manekin, niż z manekina człowieka. Słuchacz w teatrze i w krzesłach, i na galerji chętniejby dodał człowieczeństwa bohaterowi na scenie, niż mu ujął. Czuje własną krzywdę w poniewierce człowieka na scenie. Zwłaszcza zagadnienia moralne są drażliwe w farsach. Autor musi mieć biegłą rękę w dotykaniu spraw moralnych, aby, zrywając

komuś maskę dla odsłonięcia przywar, nie wybijał mu oka lub nosa nie urywał. Kiedy coś krwawi moralnie, to już dramat, nie może być mowy o farsie.

Sytuacje w komedji Wroczyńskiego istotnie są pomysłowe i, mechanicznie biorąc, zabawne, ale obyczajność nie pozwala nam śmiać się z nich jeszcze. Może się przyzwyczaimy śmiać na widok „przyzwoitego“ towarzystwa, popełniającego oszustwa i włamania do kasy tak, jak już przyzwyczailiśmy się śmiać z rozpusty i poniewierania rodziny; ale narazie uśmiech jest blady. Kasjer i dwaj dyrektorzy banku, powodowani zamiarem zrabowania kasy i ucieczki zagranicę, chwytają się sami na gorącym uczynku. Kryminał śmiałby się z tego. Nawet nas nie rozwesela, że trafem akcje poszły wgórę i bohaterzy uratowali się od więzienia.

Na dziesięć osób komedji jedna tylko ma jakąś wrażliwość moralną, ale jest to właśnie warjat. Jeśli warjat (co zresztą się nie wyjaśniło), to z metodą, bo, uciekając z zakładu obłąkanych, przywłaszczył paltot naczelnego lekarza i jego paszport i pod jego nazwiskiem dokonywa swych czynów bohaterskich. Wszystkie kobiety — jak z domu publicznego, mężczyźni — jak z kryminału. Trudno dobrze się bawić w tem towarzystwie.

Autorzy dramatyczni warszawscy lubią się bawić w tem towarzystwie. Nazywa się to ładnie karceniem obyczajów, ale w atmosferze sceny bynajmniej ten zamiar się nie uwydatnia. Wszystko w żart niefrasobliwy obrócone.

Już nieraz zwracało się tutaj uwagę na bezwrażliwość moralną naszej produkcji teatralnej. To nie są błędy artystyczne, któreby można poprawić na papierze. Trzebaby przerobić twórców. I to przyjdzie na Warszawę — inaczej nie stanie się ona ogniskiem twórczości. Ochrzcić na nowo, uczyć elementarnego poczucia moralnego, pokazać smak wyższych rozkoszy kulturalnych. Wtedy, cokolwiek będą pisali, będzie można w tem wyczuć człowieka prawdziwego i odbieżności wgórę i wdół. Teraz mamy bigos moralny. Gdyby Wroczyński nie wstydził się starych wzorów komedjowych, liryzmu, charakteru, tez, zdrowia wreszcie, talent jego wybrnąłby z Warszawki na szersze horyzonty.

Myśl Narodowa, nr. 26, 1927.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

„ACHILLEIS“

Po dwudziestu paru latach spoczywania w książce poemat dramatyczny Stanisława Wyspiańskiego — „Achilleis“ ukazał się na scenie. Podjął się tego dzieła Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie; inscenizował p. Schiller. W szaty malarskie przyoblekli Wyspiańskiego malarze „przyszłości“: Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie. Muzyczność poematu zilustrował Lucjan Marczewski, taneczność — T. Wysocka.

Szeroki ogół, dla którego teatr Bogusławskiego jest przeznaczony, nie zna „Achilleidy“ z książki, jest ona bowiem rzadkością bibljograficzną, nie zna też „Iljady“ Homera. Nie można więc było liczyć, żeby przedstawienie stało się artystycznem świętem, zespalającem scenę z publicznością. Dzieło Wyspiańskiego powinno być scenicznie wypróbowane przez ludzi i dla ludzi z klasycznem wykształceniem, może pod gołem niebem na jakiejś uroczystości uniwersyteckiej. W teatrze popularnym powinno było przynajmniej być poprzedzone porządnym wykładem literackim. Nie byłoby na to

czasu? Nie było potrzeby wystawiać całości, bo przecież i tak ona się nie zmieściła. Wszystkie bowiem sceny okaleczono w tekstach.

Nad teatrem zawisła atmosfera przymusu. Nietylko ogół publiczności zrzekł się klasycyzmu, ale i aktor; nietylko aktor, ale i reżyser. Któż miał sugerować nastrój klasyczny, kto miał obudzić w śpiących wizję historyczną Wyspiańskiego, która dla niego była jawą?

W Wyspiańskim dokonywał się w formach artystycznych cud psychiki narodowej, wyhodowanej na tradycjach klasycznych Rzymu i Hellady. Poprzez legendę osobistą, poprzez legendę polską Wawelu, wstecz, wstecz szedł wzrok jego ducha w legendę słonecznej, starej Grecji, aż oparł się o Homera. Odżyła w jego duszy krakowskiej nietylko dusza Polski, która go na świat wydała, ale ta znów wciągnęła z sobą motywy kultury, która była jej wychowawczynią. Zlały się te promienie w jedno, i powstawał ten dziw obrazu poetyckiego z postaciami chłopa bronowickiego i Piasta, spiskowców Nocy Listopadowej, Bolesława Śmiałego, Kazimierza Wielkiego, wreszcie z cieniami bohaterów greckich. A wszyscy, czy Król, czy Achilles, są płowi i przywdziewają na się szaty chłopa polskiego; wszyscy żyją dziś w Polsce, jako przywidzenie, marzenie duszy polskiej.

Inscenizator legendy Wyspiańskiego musi być sam tego typu poetą, co Wyspiański. Innego odtwórcę, który w psychologję poety wejść nie może czy nie chce, krytyka nie rozgrzeszy. Pan Schiller oddał Wyspiańskiego pp. Pronaszkom. Całe przedstawienie

„Achilleidy“ to jedno pasmo zmagań się Wyspiańskiego z Pronaszkami. Oczywiście — siła złego na jednego — uległ. Podziwiać należy w tym teatrze brak intuicji poetyckiej, zdolnej wczuć się w duszę takiego poety, jak Wyspiański. Skoro ona cała podaje się legendzie w zmierzchy przeszłości i tworzy słowo w typie *perfectum praesens,* to nie można jej dawać na żer futurystom, którzy zgadują jakieś przyszłe formy. Niechby pp. Pronaszkowie gdzie indziej eksperymentowali, czy może coś mieć wyraz artystyczny, co nie było przeżyte, ale Wyspiańskiego powinni byli zostawić tym, którzy czują psychologję legendy.

Ten typ artystycznych nowatorów, który się zagnieździł w teatrze Bogusławskiego, jest psychologiczną przeciwstawnością wszystkiego, co się opiera na widzeniu poetyckiem legendy. „Achilleis“ p. Schillera, to wewnętrzna sprzeczność tam, gdzie miało być uzupełnienie poety, to Wyspiański pod włos czesany.

Tapicerska koncepcja watowanego namiotu greckiego, pstrokatość tektury na rycerzach — to może osobista przyjemność inscenizatorów, ale męka dla publiczności, mającej przecież w sobie coś krewnego Wyspiańskiemu. Przytłumiono w ten sposób poezję, a to, co wysunięto na front — to malatura, tektura, fryzura — tortura ! Doszliśmy szczęśliwie do ładu z tapetami mieszkań, że nie wywołują szaleństwa ptaki i koła na ścianach. A tu w przybytku sztuki oczy trzeba zasłaniać od apokaliptycznych znaków niemiłych i niezrozumiałych, budzących niepokój aż do migreny. Nie jest to poetycka wizja naszych tęsknot do Hellady.

Jakby nie było wzorów krakowskich, w jaki sposób sam Wyspiański wystawiał Laodamję!

Ludziom, którzy galopują w przyszłość sztuki na futurystycznej wzgardzie do form, zidealizowanych w tradycji, grozi zawsze brak smaku. Gdyby np. p. Zelwerowicz nie myślał, że piękno od niego się zaczyna, toby oszczędził publiczności widoku swego gołego ciała. Tersytes, jeśli wogóle Wyspiański chciał go widzieć naturalistycznie, był opalony od słońca — nieprawda? Dlatego nie chodzi się do łaźni, aby nie widzieć obwisłych, niebieskawo-zgniłych ciał mieszczuchów, nie widujących słońca, ani miesiąca. Poto mam chodzić do teatru, żeby to oglądać? Nagość w sztuce usprawiedliwia się pięknem, tutaj poufałość dezabilu niczem się nie tłumaczy, jak tylko brakiem dobrego smaku. Trochę stylizacji i ciała, i słowa, i gestu nie zawadzi w sztuce nawet rewolucjoniście.

Zbyt wielki nacisk na stronę zewnętrzną widowiska, zwłaszcza usiłowanie oślepienia widza, przeszkadza sztuce. Bądź co bądź przychodzi się po słowo poetyckie. W Teatrze im. Bogusławskiego ambicje poetyckie są, jak widać, na drugim planie. Boy w przedmowie do ostatniego tomu swych krytyk przytacza z uznaniem opinję Curela (1897), że przesada w dekoracjach jest szkodliwa dla sztuki: „To nie jest zdobycz, to epidemja, która zawsze zabija teatry“. Mickiewicz w wykładach paryskich (4.IV.1843) powołuje się na autora niemieckiego Tiecka, że „przepych teatralny, a mianowicie wysadzanie się na dekoracje, oznacza upadek dramatu“. Mickiewicz doradza poetom, aby zrzekli się chętki wi-

dzenia wystawy sztuk swoich". To pewna, że Wyspiański nie oddałby „Achilleidy" na eksperyment dekoracyjny pp. Pronaszkom, Schillerowi i Zelwerowiczowi. Sam zresztą nie próbował wystawiać tego poematu.

Aktorzy, a był ich tłum mnogi, dokonali wysiłku dużego, grając starannie, jak się zdaje, bez suflera rzecz bardzo trudną i długą. Należy im się za to uznanie. Na czoło zespołu niewieściego (Kuncewiczówna, Gromnicka, Hałacińska, Romanówna, Borzewska i in.) wysunęła się p. Irena Solska jako Hipodamja. Achilleis p. Strachockiego wypadł szlachetnie, ale nie mógł skupić na sobie całego światła poezji, które inscenizacja rozproszyła.

Myśl Narodowa, nr. 8, 1925.

„KLĄTWA"

Pod koniec października dzień po dzień w dwu teatrach warszawskich wystawiono „Klątwę" Wyspiańskiego (Teatr Mały) i „Króla Edypa" Sofoklesa (Teatr Narodowy). Gdyby to zdarzenie teatralne uważać za okazję do należytego wprowadzenia słuchaczy w dzieje tragedji od czasów greckich do Wyspiańskiego, należałoby napisać studjum i na nie przeznaczyć cały ten zeszyt pisma. Ale to niemożliwe, aczkolwiek zestawienie powyższych dzieł mogłoby być pouczające. Dzieli je przestrzeń czasu jakichś 2.300 lat. Zdawałoby się, inny wówczas był człowiek, inna sztuka, a jednak Sofokles był w teatrze dla nas zrozumialszy i piękniejszy, pomimo że Wyspiański bliższy jako człowiek. Dwa te

przedstawienia w bezpośredniem zestawieniu zlały się w umyśle widza w jedną całość. I z tego więc względu —nietylko że na studjum brak czasu i miejsca—ograniczyć się muszę tylko paru uwagami o obu tych dziełach razem, wychodząc przytem z założenia, że teksty ich są czytelnikom znane.

O stosunku Wyspiańskiego do tragedji greckiej wiele się pisało [1]). Pierwszą uwagę nastręcza zaciekłość hellenistyczna Wyspiańskiego, że się pokusił o przeniesienie Edypa z Teb do Gremboszowa pod Tarnowem poprzez 23 stulecia. Edypem z Gremboszowa jest ksiądz, Jokastą — Młoda, jego kochanka, Ismeną i Antygoną — ich dzieci nieślubne, Tyrezjaszem — Pustelnik. I tu i tam — jakaś klątwa jest osią tragedji. A jednak — pomimo że człowiek był i jest ten sam, a on jest punktem wyjścia i celem sztuki — zrównanie to w duszy Wyspiańskiego nie dokonało się gładko; Wyspiański, żeby nałamać ideę moralną polskiego życia do zrównania z tragedją grecką, wprowadza zamęt. Dzieło jego przez to nie jest tak klarowne, jak Sofoklesowe.

---

[1]) Ktoby chciał wyciągnąć korzyść edukacyjną z omawianych przedstawień teatralnych, niech zajrzy nietylko do tekstów dzieł, ale i do dyskusji literacko-krytycznej: A. Grzymała-Siedlecki „Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości". (Kraków, 1909), Stanisław Brzozowski „St. Wyspiański" 1912). St. Kołaczkowski „St. Wysp. Rzecz o tragedji i tragizmie" (Poznań, 1922), Ostap Ortwin „Zagadnienie tragizmu w twórczości Wysp." (Przegl. Warsz., 1923, paźdz.) i in. Teksty: „Klątwa" wyd. IV (Krak., 1920, cena 2 zł.); „Król Edyp" w przekładzie Kaz. Morawskiego w Bibl. Narod. (Kraków, cena 80 gr.). Obszerniejszy wykład o tragedji greckiej Morawskiego w tejże Bibl. przy „Antygonie".

W sztuce ma swoje znaczenie materjał, z którego artysta tworzy. Materjał ten zrównałby się na warsztacie Wyspiańskiego z greckim, gdyby Sofokles po swój materjał udał się do Teb tak, jak Wyspiański do Gremboszowa, i podpatrzył wypadki żywe. Ale Sofokles nie czerpał bezpośrednio z życia; ówczesna tragedja była przeróbką gotowych mitów według pieśni śpiewanych w świątyniach, pieśni bohatersko-religijnych. Materjał mitologiczny folkloru wogóle po wszystkie czasy ma właściwość toczonych łożyskami rzek kamieni — jest wykończony do okrągłości. Wszystko tam jest wyjaśnione po swojemu, ale w taki sposób, że wszystko otrzymuje sens jako wyraz woli sił nadprzyrodzonych. Mity greckie o bohaterach, jak o Edypie, odwrócone są swoim frontem do bogów, mają charakter religijny. Sofokles, żeby z nich zrobić użytek, odwracał je ku życiu, napowrót uczłowieczając, jak sztuce potrzeba, żeby symbol miał życia rumieniec. I dokonał tego. Tragedja jego o Edypie jest znowu ludzka, po ludzku dająca się wytłumaczyć, potrafił bowiem wyrwać jej nici z rąk bogów i, ustawiwszy ludzi na ziemi, po ludzku rzecz umotywować, pozostawiając bogów jedynie w poetyckiej dekoracji.

To odróżnienie samego mitu, jako materjału, od tragedji, którą poeta z niego wykroił, jest ważne. Bo wtedy okaże się, jak przesadne są teorje krytyki, upatrujące w podstawie tragedji greckiej, jako ich rys wszystko tłumaczący, Fatalizm, ową „moirę“, zgóry nakreślającą los z przeznaczeń bogów. W każdym micie, nietylko greckim, jest tak. Ale tragedja Sofoklesa nie

jest prostą inscenizacją mitu, jest dziełem sztuki, mającem w sobie zaród nauki o człowieku jako źródle idei moralnych. Za wiele więc przy tragedji greckiej, a w szczególności w związku z tragedją Wyspiańskiego, narosło teorji na temat tragiczności objektywnego losu. Oczywiście w micie, gdzie każdy fakt w życiu wypływa z sankcji bogów, musi on być brany jako przeznaczony zgóry. Ale artysta, dochodzący symbolu życia, choćby to przyjął jako ozdobę poetycką, musi ostatecznie postawić rzecz na nogach ludzkich tak, aby los ludzki uzasadniał się wynikliwością czynów w porządku praw moralnych. Wszystkie inne zdarzenia, choćby pełne grozy i budzące współczucie, nie będą materjałem tragicznym.

Wyspiański nie z dramatu, lecz z mitu samego przeniósł interwencję bogów greckich wraz z klątwą do dramatu swojego, a tutaj, gdzie „los“, pojmowany eschatologicznie, przedłużony jest na życie poza grobem, popadł w konflikt z elementarnemi pojęciami chrześcijańskiemi, skazując dzieci na całopalenie. Ten błąd, pochodzący ze zbyt romantycznego snucia analogji greckiej, jest wadą sztuki, bo nie trzyma miary życia z jego ideą moralną.

Wyspiański zbliżył się do tragedji greckiej charakterem swego materjału, gdy, poniechawszy stosunków realnych, wkraczał z tragedją do mitów królewskich, mających kurs legendowy, podobny dziejom królów i bogów w pieśni greckiej. Twórczość Wyspiańskiego robi wrażenie, że poeta przez Grecję szedł do Polski, że przy okazji greckiej sztuki w jej świetle zapoznał

się z życiem dawnem swego narodu, coraz głębiej w nie wstępując przez podziemia i groby.

W duszy jego, jak w pryzmacie, rozkładały się promienie przeszłości. Wzrok jego wewnętrzny, obdarzony przedziwnym darem analizy, wybierał w pierwiastkach swej duszy to, co było tradycyjne, a przy tej sposobności poznawał tajemnicę wszystkich innych składników, że są wytworem życia narodu, życia powtarzanego i przerabianego w każdej jednostce. Dar ten ma w sobie każdy poeta z intuicji, ale Wyspiański widział te pierwiastki niemal fizycznie, widział żywcem idee moralne na dnie duszy, a te są przecież wytworem społecznym. Pomogła mu w tem swem światłem wielka sztuka, która ze wszystkich stron do tego odkrycia wiedzie. Gdyby był zdrów, gdyby romantyczny nałóg wizjonerstwa, tworzącego byty transcendentalne, pozwolił mu skupić się w rzeczywistości duchowej, dałby nam w swych tragedjach wykład prosty Losu, że w ręku jest ludzkich, a bardziej pouczający, niż mógł w swoim czasie dać Sofokles.

Oba dzieła — greckie i polskie — w gruncie rzeczy wykazują, że zasadniczy rys tragiczności osobistej jawi się tam, gdzie nadwyrężone prawo życia społecznego, odprężając się w poszukiwaniu równowagi, miażdży jednostkę.

Oczywiście, zmiażdżenie to następuje wtedy, kiedy reakcja społeczna sięga w sumienie jednostki. Los bandyty nie jest tragedją. Jednostka jest tragiczna wtedy, gdy, przejrzawszy wskroś prawdę konieczności, której

ulega, sama na siebie wyrok podpisuje. Ponieważ tragiczny los dosięga ludzi na terenie moralnym, uświęcanym religijnie, więc groza tragedji potęguje się w sercach, które wierzą w związek życia ziemskiegc z wolą Boga i jego sądem.

Tragiczność wypływa z nieustępliwej logiki życia społecznego, która swój fundament zakłada w psychice jednostki i rządzącej idei moralnej. Najlepszy dowód mamy w tem, że tragiczność urasta w stosunku prostym do miary odpowiedzialności społecznej, którą jednostka ponosi. Im większe ma wartości społeczne w ręku, im więcej ponosi odpowiedzialności za równowagę życia, tem większy ciężar ją miażdży, gdy ta równowaga zachwiana. Dlatego w tragedjach mamy zwykle bohaterów, obciążonych wysoką odpowiedzialnością (król, ksiądz), bo te jednostki są jak zworniki w sklepieniu całej budowy. Tragiczność tych osób wynika z tragiczności życia hierachicznie zbudowanego. I to wyczuł genjusz grecki, choć szukał sankcji poza społeczeństwem. Stąd wiara w pomazanie Boże ludzi odpowiedzialnych. Stąd klątwa tym, którzy, mając w ręku losy zbiorowości, nie widzą w niej swego tragizmu. U Sofoklesa nie ruszyłaby z miejsca tragedja, gdyby nie naród, który (w postaci chórów) domagał się rozpoznania przyczyn niedoli. To samo w „Klątwie“ Wyspiańskiego. Tragiczny krok Edypa ku zatraceniu bierze początek ze spojrzenia w niedolę jego ludu. Edyp bierze na siebie ludu tragiczność. Idea moralna Edypa leży w słowach jego do ludu, gdy mu tłumaczy, że on sam jest najnędzniejszy ze wszystkich:

Bo was jedynie własne brzemię dręczy,
Gdy moja dusza za mnie, za was jęczy.

Klątwa tkwi i automatycznie działa w układzie społecznym; z tego układu bowiem pochodzi też i dusza odpowiedzialnej moralnie jednostki. Tkwi ta klątwa tak objektywnie, że Edyp ulega jej niezależnie od winy osobistej. Sam fakt nadwyrężenia przez niego równowagi moralnej staje się przyczyną tragicznej katastrofy, tem głębszej, im wyżej niósł moralnie swoją odpowiedzialność. Tragiczność grecka jest — rzec można — odwróconym w przepaść losem bohatera, który za dobrodziejstwa dla społeczności był wywyższany między bogi. Odwrócony prometeizm.

Wyspiański był na drodze pogłębienia idei tragizmu takiego przez zdobycze, jakie osiągnął w nowoczesnej analizie duszy narodowej (Wyzwolenie). Utarł drogę następcom. Życie tę tragiczność czyni coraz zrozumialszą.

Przedstawienia same w teatrach różną miały wartość. Edyp w Teatrze Narodowym dał świetne wyniki artystyczne. Uszanowano w sztuce godność antyczną i czystość linij helleńskich. Nie odgrodzono widza od poety dokuczliwą inscenizacją semicką, która już wyniszczyła dramat na scenie warszawskiej. Teatr Narodowy, szczęśliwie od początku ocalony, dociągnął się do Sofoklesa i — do Węgrzyna, który zaiste godzien jest pięknej oprawy. Od Don-Juana postąpił w rozwoju jeszcze krok dalej. To, co uczynił z mowy polskiej przy pomocy swego artyzmu i przez udoskonalenie środków wokalnych, któremi go natura hojnie obdarzy-

ła, to było arcydzieło i godne przypomnienie starych ślubów sztuki polskiej z antyczną helleńską. Wszystkie role stały na poziomie odpowiednim, ujawniając godną uznania dbałość o piękno muzyczne głoszonego słowa.

„Klątwa“ na małej scence, przez autora półsłówkami markowana, a tutaj w dodatku stłoczona w terenie, a co najgorsza, stylizowana na niesamowitość, robiła wrażenie ciężkiego snu, nie jawy; nietyle pokazanie tragedji miała na celu, ile wywołanie udręki. Probierzem wartości tego dzieła, jako widzenia poetyckiego, byłoby wystawienie go realistycznie: ma się dziać w Gremboszowie, niech się dzieje. Najgorsze są te pośrednictwa reżyserskie, upoetyczniające poetów. Gra artystów nie dociągała sceny do żadnego pojmowania sztuki, takiego czy innego.

Myśl Narodowa, nr. 39, 1926.

„LELEWEL”

Pielęgnowanie przez Teatr Narodowy tradycyj klęsk przy ignorowaniu rocznicy triumfu Polski jasno się nie tłumaczy. Społeczeństwo polskie bowiem nie ma wielkiej ochoty wnikać w tajemnice serca politycznego kierowników teatrów. Serce ich artystyczne odczułoby dobrze, że nie czas w Polsce niepodległej na delektowanie się takiemi ranami, jak chybiona rewolucja Lelewela.

Wyspiański, przerabiając motywy poezji emigracyjnej i historję powstania w wykładzie Barzykowskiego, do mistycyzmu wpijał się duszą w tajemnice psycho-

logji jednostek i partyj, które bez dostatecznego przekonania wewnętrznego szamotały się ze swoją misją — dając narodowi stokroć gorsze świadectwo niedojrzałości, niż on na to zasługiwał. Poprostu rozum polityczny paraliżowany był przez spisek wolnomularski, stąd konwulsje raczej, nie działanie celowe, stąd chwiejność dobrych patrjotów, ale nieodpowiedzialnych za swoje ruchy.

Wyspiański te wahania upoetycznił, ale nie wyraził swojej myśli dość umiejętnie. Był to jeden z pierwszych jego utworów, napisanych nie dla sceny. Z trudem można wyczuć i w tej już sztuce właściwą jego widzeniom poetyckim dwuplanowość. Tutaj postaci jego — Czartoryski i Lelewel — dwa razy żyją: jako męże stanu z sobą skłóceni, widzimy ich takimi w scenach zbiorowych, i jako ludzie kochający Polskę. Gdy są sam na sam, wchodzą jeden w drugiego i uzupełniają się w jedną całość, w której rozum uczuciu nie wadzi. Na szerszem tle działania zbiorowego odskakują od siebie. Wyspiański marzył duszę narodową kompletną i krwawił serce swoje tajemnicą, dlaczego dusze się nie przenikały. My dzisiaj więcej wiemy, jakie były tego przyczyny.

W „Lelewelu“ spostrzec można w zarodku przyszłą metodę Wyspiańskiego personifikowania walk wewnętrznych, duchowych, metodę, która wkrótce wprowadziła na scenę dialektyczne „maski“. Tutaj w „Lelewelu” jeden dla drugiego jest taką „maską“, która znajdzie dostęp do duszy napozór nieprzejednanej i kusi. Lelewel przekonywa Czartoryskiego, że ten od spodu ma ten sam wulkan uczuć, co on, aż zachwiało

się serce polityka. Niemojewski sam na sam wdziera się do duszy jego z koroną. Wyspiański tak ujął legendę emigracyjną o królu *de facto*.

Wszystko to jednak nie uwydatniało się w dziele należycie, a znikło zupełnie na scenie. A ten gzygzakowaty rysunek charakterów i odruchów pomnożył tylko naszą żałość, żeśmy tak w owe dni bohaterskie wyglądali. I za ten żal mamy żal do dyrekcji teatru, która widocznie się nie orjentuje w duszy Polski żyjącej, a nawet we własnym repertuarze. Niedawno bowiem ten sam temat był prezentowany w sztuce St. Krzywoszewskiego (walka ks. Lubeckiego z Mochnackim). Ach, dość już tego listopada!

Uratowali sztukę pp. Chmieliński i Brydziński, świadomi tradycji teatru Wyspiańskiego.

Myśl Narodowa. nr. 28, 1928.

EMIL ZEGADŁOWICZ

„LAMPKA OLIWNA“

Teatr Narodowy, poważnie pojmując obowiązki wobec literatury, po raz wtóry w krótkim czasie użyczył sceny poetom, nie mającym dotąd teatralnego rozgłosu. Po „Hetmanie Żółkiewskim“ Brończyka wystawił „Lampkę oliwną“ Emila Zegadłowicza. Nie pamiętam w Warszawie wypadku, aby poważny wydawca czy teatr renomowany próbował pierwszy poznać się na czyimś talencie. Wszystkie wielkie talenty, cieszące się teraz sławą, do tej sławy dochodziły przez małe redakcje. Dopiero gdy w pióra porosły, wtedy do gotowego przychodzili kupcy. Teatry tem mniej miały znawców w kierownictwie, ale jeszcze mniej opiekunów kultury rodzimej, pokonywających obawę ryzyka wyższem uczuciem: obowiązku wychowawczego. Teatr Narodowy przypomina czasy bajeczne początków teatru polskiego, kiedy chuchano w literaturę.

Nikt nie zliczy, ile pieniędzy marnuje się na międzynarodowej giełdzie sztuk rozgłośnych, fabrykowanych przez firmy, umiejące się reklamować (w rodzaju Jakóba Natansona), ale każde ryzyko w stosunku do talentów własnych przejmuje Warszawę zgrozą. Obowiąz-

kiem jest instytucyj polskich (teatru, filharmonji) ile możności wypróbować dramat, czy symfonję, gdy je napiszą polscy artyści. Coś się ryzykuje, ale stratę sowicie wynagrodzi wydobyty w takiej dobrej gospodarce talent. Tak robią gospodarze przewidujący.

Być może, Teatr Narodowy na Zegadłowiczu nie zrobi świetnego interesu, ale wiele dobrego zrobił autorowi i publiczności, że jego „Lampkę oliwną“ wystawił. Autor w tragedji swojej, przepięknie wykonanej na scenie, dojrzał wyraźnie braki swego uworu; publiczność zaś zetknęła się w tem pokoleniu bodaj po raz pierwszy z życiem ludu polskiego i poezją, czerpiącą w niem natchnienie.

Tragedja Zegadłowicza ma braki. Węzeł dramatyczny, ów motyw zbrodni, nie jest dość przekonywający. Ambitny poeta, unikając łatwizny, zbyt wiele w swoim skrócie pozostawił domyślności poetyckiej widza, przyzwyczajonego do odbierania doraźnych wrażeń. Stąd wynikło, że poemat jego odpowiednie wrażenie robi wtedy, gdy się o nim myśli potem (a pamięta się go dobrze), pełniejszy daje obraz, niż bezpośrednio na scenie. Jest więc jakaś wada sceniczna, która jednak nie uchybia poematowi samemu, będącemu rzetelnym dorobkiem poezji polskiej.

Bardzo interesujący i świadczący dobrze o zmyśle społecznym autora jest zamiar ukazania, jak tragiczny obrót nadaje życiu sielskiemu gwałtowna żądza użycia, udzielająca się ze świata szerszego, który styka się ze wsią nie duchem, lecz zewnętrzną ponętą materjalną. Owa chora na dolarową gorączkę Psyche w Beskidach,

doskonale upostaciowana w Hance, nadaje sztuce myśl głęboką. Tradycyjne duchy opiekuńcze ludu, ukazujące się na scenie w chwilach grozy, gdy młodzi mordują stary porządek rzeczy dla pozornego wyzwolenia, pogłębiają perspektywę zdarzeń w głąb metafizyczną. Twórca dramatycznego poematu dyskretnie swoją myśl filozoficzną potraktował, licząc na wymowę realistycznego obrazu. Może dlatego związek wewnętrzny między rzeczywistością a drugim planem duchowym za mało się uwydatnił.

Trzeba trafu, że tegoż dnia rano, gdy przyszła wiadomość o śmierci Reymonta, wydobyłem rocznik „Głosu“ z r. 1893, aby przypomnieć sobie pierwszą nowelę tego pisarza, tam drukowaną. „Śmierć“ Reymonta w sposób naturalistyczny przedstawia, jak córka przy pomocy dziecka wyrzuca umierającego ojca do chlewa, aby tam skonał. Wieczorem widziałem na scenie w „Lampce oliwnej“, jak córka umierającego ojca dusi. Dało mi to sposobność porównania dwóch talentów z dwóch epok literackich. Gdy tamto był obraz rodzajowy, tu jest ta sama rzecz już tragedją.

Świątki, zaklęte w obrazach, strzegły domu, dopokąd nie skalała go zbrodnia. A gdy opuściły przeklętą przez ojca rodzinę, wtedy stał się koniec temu światu. Od dotknięcia zbrodniarki pada trupem kochanek, ona sama ginie w płomieniach. A żagwią był ogień z lampki oliwnej, która przyświecała cnocie pokoleń. Kamień nie pozostał na kamieniu.

Myśl Narodowa, nr. 11, 1925.

STEFAN ŻEROMSKI

„RÓŻA“

Przez scenę Teatru im. Bogusławskiego zajrzała do naszych czasów niedawna, z przed 20 lat przeszłość. Zajrzała przerzucona z Rosji na teren Kongresówki „rewolucja“ z romantycznem obliczem jej polskich wyznawców. Niedawne to czasy, a jednak młode pokolenie wielu rzeczy dramatu Żeromskiego dziś już nie pojmuje, a zwłaszcza nastroju poetyckiego, który się od tego mętnego zdarzenia historycznego udzielał uczestnikowi i poecie.

Był to ostatni epizod walk porozbiorowych z zaborcą wschodnim: 1794 — 1830 — 1863 — 1905. Co trzydzieści kilka lat, w okresach, jakich było potrzeba, aby zatarła się w bezpośredniej pamięci klęska jedna, następowała nowa, coraz lekkomyślniej wywoływana. A im mniej realny i uświadomiony był czyn, tem romantyczniejszy stawał się pogłos jego w literaturze. Ta coraz mniej zdawała sobie sprawy z tego, że celem walki ma być zwycięstwo. Każde nowe pokolenie z coraz większą pogardą celów i środków imało za broń, jakby zadaniem jego było rywalizować z ojcami o minorowy ton lutni w pieśni martyrologicznej. Poezja klę-

ski i cierpienia poczęła stawać się zasadniczym motywem życia umysłowego inteligencji polskiej, coraz bardziej wrogim realnemu myśleniu o przyszłości narodu. Musiał wreszcie ten motyw przeradzać się w styl dekoracyjny, pokrywający zwątpienie i skrajny pesymizm. Ponieważ życie nie znosi pustki, więc miejsce po twórczym czynie polskim zajęły inne ideały: czynu klasowego, ludzkiego wogóle. Motyw polski znalazł się w dekoracji, w pretekście, dusze zaś, szukające życia, porywał prąd uboczny, usiłujący wytworzyć nowe łożysko dla „wiernej rzeki". Żeromski znalazł się w potoku, odprowadzonym na młyn socjalizmu, gdzie firmie tylko jedna literka dawała styl polski — P.P.S. — polska partja socjalistyczna. Z realnego celu niepodległości Polski zrobiono tam symbol ideowy wolności.

Stefan Żeromski, wielkiej miary artysta, był poetą tego rozdarcia duszy polskiej na sen i jawę. Unosiła go w młodości fala tradycji powstańczej w tej formie, jak mu ją przekazało dziedzictwo rodzinne; w pewnem miejscu spłynął ubocznie ciągle w tem mniemaniu, że niesie go wierna rzeka. Tak mu wmówiono, tak mu wmówiła wiara jego czasu w hasło: z żywymi trzeba naprzód iść. Stylizowanie pojęcia w sposób martyrologiczny, jako grobowca, któremu zresztą wolno oddawać cześć i miłość synowską, było bardzo na rękę tym, którzy chcieli przekonać, że nowe życie płynie obok i do tego samego celu prowadzi: do wolności wszystkich, a więc i do wyzwolenia narodu. Stąd połączenie dwóch sprzecznych kierunków w jednej duszy, połączenie, duszę rozdzierające. Ta okoliczność życia dała Żerom-

skiemu możność poznać duszę Czarowiców. Siłą woli artystycznej, acz sam obarczony duchem środowiska, wzniósł się na wyżyny możliwej przedmiotowości i dał nam w „Róży“ studjum psychologiczne zwyrodnienia duszy, oderwanej doktrynami od życia, karmiącej się symbolem literackim. Ponieważ w Polsce typ ten zdarzył się na wysokim poziomie uczuciowości patrjotycznej i dobrej wiary, więc i dramat wynikł głęboki. Musiał się skończyć samobójstwem wprowadzonej w błąd oszustwem politycznem jednostki.

Co się działo w duszy takiego Czarowica, bohatera dramatu? Widzieliśmy w sztuce Żeromskiego, co się działo w łonie socjalistycznej masy ludowej, wciągniętej do rewolucji hasłami chleba i nienawiści. Jak brutalnie wystąpiła tam sprzeczność dążeń z owym doczepionym stylem jakichś pozorów ideału narodowego. W scenie wiecu fabrycznego stanęły przeciw sobie dwa obozy, skłócone o to, czy robotnicy mają dążyć do oderwania terenów polskich od Rosji (P.P.S. niepodległościowcy, Piłsudski), czy też dążyć do tego, aby rzeczone tereny przy Rosji zostały, bo lepsze będą wtedy zarobki (proletarjat, program Róży Luxemburg). Wyjęto rewolwery, miała się polać krew o doktrynę, nie o Polskę. Równa odległość do zdrady, jak do Polski. Wtedy wpada na zwaśnionych Czarowic ze swoim ideałem syntetycznym, którym mu pozwolono się łudzić.

— Niech żyje Polska niepodległa! Przekazała wam to prawo wielka dusza Mickiewicza i wielka dusza Słowackiego!

Gdyby nie poeci, to prawo niepodległości byłoby Po-

łakom obce? — pytamy, słuchając. A robotnicy jednomyślnie odpowiadają Czarowicowi:

— Nie rozumiemy, o czem gadasz. Precz!

Musimy ich rozgrzeszyć, bo i Czarowic nie rozumie, co gada. Czarowic jest unicestwiony wewnętrznie sprzecznością. Ta walka śród robotników panuje w nim samym. Czarowic to już nie Kordjan (po 1830 r.), cierpiący na wahanie; ten Kordjan r. 1905 ma już myśl nieżywą, bezprzedmiotową, zneutralizowaną rzeczowo. Pali mu się w głowie styl jakiegoś czynu, po literacku. Miał zbawiać naród, ale się przekonywa, że on i naród to dwa byty, siebie nie przenikające. Nietylko z robotnikami ciemnymi, z nikim się nie rozumie, z rodzonym bratem.

Będzie walczył do końca, bo jest rasowy, dla miłości samej walki, dopóki nie zgorzeje we własnym ogniu. Taka już jego natura. Ale nie widzi, dla kogoby walczył, z czyjego mandatu, dla jakiego celu. Dla niepodległości własnej duszy będzie walczył. Już nie o walce masowej mówi, ale o „pojedynku". Szuka zresztą śmierci, bo życie jest bez treści.

Tak wyobcował się z życia realnego, że ono mniej konkretne było dla niego, niż poetycka koncepcja jakiegoś szańca „na wysokości wolnego polskiego ducha". Zwątpił i o partji swojej, i o narodzie. Poznał, że „nie jest i nie będzie nigdy złączony ani z temi zbiorowiskami ludzi, ani z żadną na tej ziemi jednostką". „Zawiódł się na sile wszelkich polskich prawd, na wartości prądów... Nie mógł dostrzec żadnego spoidła, któreby plemię polskie zjednoczyć mo-

gło. Jedyne, ostatnie i niewątpliwe, które jak ściany mogłoby ten naród w jedno zegnać i materjalnemi środkami zjednoczyć — państwo niepodległe — zostało odrzucane przez wszystkich rodaków".

Tak sobie Czarowic wyobrażał, zagnany w symbole walki i niepodległości daleko od prawdy życia. Jakżeby się zdziwił, gdyby dożył wojny i r. 1918, na widok Polski niepodległej! Skąd się ona wzięła, skoro nikt jej nie pragnął? Gdyby nie był szlachetny, ale z tego gatunku był, co jego towarzysze, którzy dożyli Polski, toby może nie dawał wiary faktom, albo starał się je pomniejszyć, albo znienawidził tych, którzy mu światopogląd popsuli. Znienawidziłby tych, którzy odłączyli Polskę od Rosji, lub tych, którzy się przyłączyli od Niemiec, bo robienie przeciwko Niemcom nie leżało w niczyich planach, jednem słowem przyjąłby niepodległość, a zwłaszcza zjednoczenie, kwaśno.

To jest uderzające, jak szczęśliwie udawało się Niemcom w całym cyklu stulecia walk, że polska wyobraźnia powstańcza nie zapłonęła na serjo nigdy ideą skierowania walki w ich stronę. Potrafili wytworzyć, jak na ziemi są działy wód, taki dział powietrza, że wszystek ogień na wschód się kierował. I to jest rys znamienny „Róży" także. Czarowic wśród tylu rozmyślań nie zbłądził w tamtą stronę.

Kulminacyjnym punktem dramatu Czarowica jest ta chwila, kiedy jasno zdał sobie sprawę, że jest bankrutem, że wszystko, co zrobi, będzie tylko improwizacją jego osobistą bez żadnego związku prometejskiego

z życiem, a więc chwila śmierci jego twórczości społecznej. Wszystko, co potem w sztuce się dzieje, jest tylko jaskrawą ilustracją tego faktu, nie pogłębiającą naszego wzruszenia. Jego czyn końcowy, czysto mechaniczny, polegający na zużytkowaniu czyjegoś wynalazku w celu spalenia armji rosyjskiej, zatrudnionej na manewrze, ten akt osobistej już zemsty bez podłoża psychicznego walki narodowej, a nawet śmierć fizyczna jego samego nie mogą budzić głębszego zainteresowania. Są to pomysły studenckie, ilustrujące zwyrodnienia myśli politycznej do kresu zaiste rekordowego.

„Róża“ jest dramatem historycznym, i w tem jej wartość. Wyjaśnia nam naturę psychologiczną tej strasznej kolizji, której byliśmy świadkami, między chorą wyobraźnią pewnych sfer a prawdą życia. Do tego stopnia dramat historyczny, że trzeba było dalszego rozwoju zdarzeń dziejowych, aby dramatyczność tej kolizji się uwydatniła w całej pełni. „Róża“ w dzień swego powstania (1908) była mniej zrozumiała, niż teraz, kiedy już życie pouczyło, o ile więcej było w rzeczywistości twórcze i poetyczniejsze od palącej się w głowie doktryny, która nie pozwalała ofiarom nawet dostrzec, co w środowisku się dzieje.

Sens dramatu Czarowica jest ten, że życiu twórczemu potrzebny jest żywy, nie wstydzący się instynktów, pełny człowiek, związany ze środowiskiem wspólną wolą istnienia. Czarowic był ofiarą kombinacji politycznej, która bezlitośnie zwyrodniałość romantyczną, zakiśniętą w pewnych odłamach inteligencji polskiej, postanowiła zużytkować do stylizowania socjalizmu, ma-

jącego sprzeczny z założeniem polskiej twórczości kierunek. Potrzebne to było nato, aby Polakowi odebrać resztę poczytalności dziejowej, iżby wkońcu sam siebie, jak Czarowic, nie mógł odnaleźć. „Róża“ jest dramatem myśli polskiej, zwyrodniałej w niewoli, dramatem niewolnika, któremu zamiast wyzwolenia uśmiecha się już zemsta tylko.

Żeromski myślą artystyczną przeniknął ten dramat i dał go nam poznać w całej jaskrawości. Dzieło jego jest dokumentem historycznym z pierwszej ręki. Jest też niepośledniem dziełem sztuki. Teatr im. Bogusławskiego umiejętnie ten niesceniczny, powieściowo traktowany w książce utwór do sceny przysposobił. Sposób wystawienia bez realistycznych dekoracyj trafnie pomyślano. Czarowica grał słynny aktor Adwentowicz, jego kochankę nie mniej rutynowana Irena Solska. Na odpowiedniej wyżynie stał cały zespół, uwydatniając piękno prozy.

„Róża“ pomimo wszystko nie będzie sztuką popularną — zbyt niedostępne dla ludzi zdrowych zagadnienie jest jej tematem. Nie powinno się zresztą zbyt długo wpatrywać w ten smutny zaułek duszy polskiej. Czarowic nie zginął cały, odrodził się po wojnie w Przełęckim, któremu także „uciekła przepióreczka w proso“.

Przełęcki będzie, jak Czarowic, szukał maszyny. Do walki potrzebna była piekielna, do pracy pozytywnej — anielska, ale zawsze maszyna. Będzie ją upatrywał w postaci szkoły. Ale nie potrafi powiedzieć, czem będzie zapładniał dusze ludzkie przy pomocy tej maszyny. Kiedy go uczeń zapyta: Co trzeba robić, jak ma

postępować człowiek prawy? — wtedy odpowie, jak Czarowic:

— Tego ja nie wiem, braciszkowie moi. Sami szukajcie drogi swojej.

Stracił bowiem wiedzę dobra i zła. Żyje dalej symbolami i hasłami i w Polsce niepodległej, która skądś się wzięła, a drżeć będzie ciągle z zimna pesymizmu w oczekiwaniu nieokreślonego przedwiośnia.

Myśl Narodowa, nr. 11, 1926.

S P I S R Z E C Z Y

GEBETHNER I WOLFF

WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — PARYŻ — POZNAŃ
WILNO — ZAKOPANE

Zł. gr.

Biegeleisen H. Lirnik mazowiecki, jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety . . . . . 2.—

Boy-Żeleński T. Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty . . 6.50

Bystroń J. St. Historja w pieśni ludu polskiego . . . 3.50

Chlebowski B. Rozwój kultury polskiej w treściwym zarysie przedstawiony (965—1914). Wyd. 2 . . . . . 2.10

Dębicki Z. Jan Kasprowicz — poeta bibljofil . . . . . 10.—

— Portrety Serja I . . . . 7.—

— Toż. Serja II . . . . 8.—

— Rozmowy o literaturze . 5.—

— Wł. St. Reymont — laureat Nobla . . . . . 1.—

Hoene-Wroński J. Metapolityka. Przełożył z francuskiego J. Jankowski. (Prace Inst. Mesjanicznego) . . . . . 5.—

— Propedeutyka mesjaniczna. Elementy filozofji absolutnej. Przekład z franc. P. Chomicza (Prace Inst. Mesjanicznego) . . . . . 2.—

Kallenbach J. Triumf filomatów 0 35

Kleiner J. Juljusz Słowacki. Dzieje twórczości.

— Tom IV. Poeta mistyk Cz. I i II. . . . . 25.—

— Toż. Wyd. luksusowe . 60.—

Kridl M. Krytyka i krytycy . 2.50

Niemojewski A. Dawność a Mickiewicz. Z 12 fotografjami i 25 rysunkami . . . 2.50

Pilat Roman. Historja literatury polskiej od czasów najdawniejszych do r. 1815. Wykłady uniwersyteckie. Opracowali Ludwik Bernacki i Stanisław Kossowski. Pod redakcją Ludwika Bernackiego. Tom I, cz. I i II. Historja literatury polskiej w wiekach średnich. Od przyjęcia chrześcijaństwa w Polsce do końca XV w. (965—1500) . . . . . 25.—

Pappaport E. Wacław Potocki jako satyryk 1.50

Szweykowski Z. „Lalka" Bolesława Prusa . . . . . 10.—

Ujejski J. O cenę absolutu. Rzecz o Hoene-Wrońskim . . 7.50

Wasilewski Z. Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku . . . 4.—

— Mickiewicz i Słowacki. Szkice literackie . . . . 3 —

— Wspomnienia o Janie Kasprowiczu i Stefanie Żeromskim . . . . . 4.—

— Współcześni. Charakterystyka pisarzy i dzieł . . 6.—

Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki. Pod redakcją Bron. Chlebowskiego, Ign. Chrzanowskiego, H. Gallego, G. Korbuta i St. Krzemińskiego. W dwunastu tomach wielkiej ósemki. Tom V, VI, VII, VIII i IX. Cena każdego tomu . . . . . 5.—

Witkowska-Reutt Z. Studja nad utworami dramatycznemi Korzeniowskiego. Cz. I i II 2.10

Wóycicki K. Walka na Parnasie. Materjały i opracowania do dziejów pozytywizmu polskiego. Cz. I . . . . 10.—

Z ziemi pagórków leśnych. Z ziemi łąk zielonych. Książka zbiorowa, poświęcona pamięci Adama Mickiewicza, w stuletnią rocznicę jego urodzin (1798—1898) . . 1.50

DRUKARNIA WŁ. ŁAZARSKIEGO W WARSZAWIE