

KORNEL MAKUSZYŃSKI

DUSZE Z PAPIERU

Lwów 1911

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓLKI

TOM I

Zbiór tych bezpretensjonalnych szkiców jest obrazem artystycznego dorobku teatru lwowskiego za przeciąg lat kilku; jest przypadkowym i dorywczym, gdyż przypadkowy i dorywczy jest repertuar polskich teatrów, chłonących łakomie i bez należytego wyboru wszelki import. Zbiór ten jest niekompletny; pominęliśmy w nim wiele scenicznych drobiazgów, usunęliśmy też fejletonowe sądy o dziełach scenicznych, które ze zbytnej widzieliśmy wszyscy bliskości, a nie chcąc ich krzywdzić, pozostawimy bezstronny sąd o nich niezwiązanej z nami niczem przyszłości, mającej do rozporządzenia rzecz niezmiernie cenną, bo perspektywę oddalenia. Odnoszenie się bezpośrednio do niektórych z omówionych w książce tej dzieł scenicznych, zetknięcie się z nimi twarzą w twarz, niespodzianie, było może często powodem zbytnych, lecz szczerych zachwyceń. Okroi je również rozważa dni późniejszych, regulująca płomienne entuzjazmy.

Zebraliśmy te ulotne szkice w całość, naśladować francuskie zwyczaje literackie, z tą tylko różnicą, że szkice, w książce tej zawarte, nie mają najmniejszych do niczego pretensyi. Mogą spełnić jeden tylko pożytek: komuś, co kiedyś będzie pisał historię, teatru polskiego, posłużą za przykład wyrazu chwili, jednego dnia — nie więcej. Schowane zaś w najciemniejszym kącie biblioteki, posłużą czytelnikowi, (jeśli się jaki znajdzie), jako niedokładny przewodnik po teatrze z lat ostatnich.

Uzupełnieniem tej skromnej książki będą serye następne, na ten sam temat.

We Lwowie, w grudniu 1910.

K. M

AL. FREDRO

Na wznowienie »Ślubów panieńskich«.

»Rozum mężczyzną, białogłową affekt tylko rządzi; oraz kocha, oraz nienawidzi; nie gdzie rozum, ale gdzie affekt, tam wszystko«.

Zadumał się Fredro nad wielce prawdziwą sentencją swego dziada, nad afektem białogłowskim i nad męskim rozumem, co »świat w possessyę wziął«, co wszystko na swą miarę przykroi, co nawet »z węża dryakiew« przyrządzi.

Zadumał się i z zadumy na światło wywiódł dusze najpiękniejsze, jakie kiedykolwiek chadzały po polskiej scenie.

Parami, modą poloneza:

Więc najpierw pani Dobrójska, szanowna wielce a czcigodna; loki jej się kołyszają jakby do taktu, a ona, końcami palców suknię ujawszy, modli się w duszy, by jej rumieniec na twarz leciwą wypłynął, bo Radost, co po redutach stare nogi włóczy, strzyże oczyma nieprzystojnie w stronę jej białych pończoszek.

Za nimi para prześliczna; jakby Pan Tadeusz z grobu wstał i Zosię wiódł!

Gucio i Aniela!

»Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny, pewnie to jego kochanka«.

On modniś, w pyszny frak opięty, wczoraj jeszcze »pod złotą papugą« harce szlacheckie wyprawiał, dziś się w jej niebieskie oczy na śmierć zapatrzył i rozmiłowanym głosem jej powiada:

»Wierz mi. są dusze dla siebie stworzone;

Niech je w przeciwną los potrafi stronę.

One wbrew losom, w tym lub tamtym świecie,

Znajdą, przyciągną i złącza się przecie.

Tak jak dwóch kwiatów obce sobie wonie,

Łączą się w górze, jedna w drugiej tonie«...

A ona prześliczną główkę pełną ma przerażających awantur, wszakże ma pod poduszką ukryte »Męża Kloryndy zjecie wiarołomne«; zrobiła grymas, jakby koło niej krokodyl był, nie

Gucio, bo ją przecież straszliwa przysięga wiąże, że nigdy niczyją żoną nie będzie. Lepsza śmierć albo klasztor, ale już w szóstym akcie, bo w piątym trzpiot Guccio z ust jej straszliwą przysięgę zcałuje, tak dokumentnie, że już poraż drugi przysięgać nie będzie.

W trzeciej parze, półdyablę szlacheckie, srogi kozak w powiewnej sukience, Klara, mówi tysiąc słów na minutę i ciągnie za sobą Albina, co »nieślugo cały w fontannę się zmieni«, albo w morzu własnych łez z rozpaczony się utopi. Cały w westchnienia się zmienił i we wzdychania; smutny jest, bo śmierć nad nim pewna zawisła; z rozpaczony, jeśli go odtrąci Klara, smok ognisty, z radości, jeśli mu miłość przysięgnie.

Taki korowód przedziwny osób; taki serdeczny śmiech; taki deszcz obfity słów, jak wtedy, gdy w słonecznym sadzie kwiecie z jabłoni leci chmurą; taki dobry dzień; prześliczna godzina zadumy i rozważań o sentencji Fredrowej: czy też prawdą jest, że »nie gdzie rozum, ale gdzie affekt, tam wszystko?... «

Oto się scena rozszerza, powoli..., powoli...

I po kilku chwilach, kiedy aktor przeczytał już głośno parę kart ze starej, dobrej książki, o tem, jakto dwie panny zacne przysięgły »na kobiety stałość niewzruszoną«... — nie ma już sceny i teatralnej sali, lecz stary polski dwór, co się dziś już w gruzy zwałił i w upadku legi. Na ścianach sylwetki babek; po kątach gra orkiestra zegarów, ale cicho, aby nie przeszkadzać rozkochanej parze, co list do siebie samej pisze, grając komedię jak na teatrum, najpiękniejszą scenę, jakiej drugiej nie było i nie będzie w komedii polskiej.

»Piszmy więc...«

On mówi, ona pisze.

Prześliczny list: o anielskim kochaniu, o tęsknocie pałacej, o romansie rozmiłowanych oczu, o nocy bezsennej, o straszliwych przysięgach, o westchnieniach (przynajmniej raz na pół godziny...) Tysiąc słów w jednym słowie, historia obszerna w jednym spojrzeniu.

Śluchamy pilnie. Pieścimy dotknięciem każde słowo, jak przezczysty, złoty klejnot, wyrobiony misternie. Może jest kto w sali, co jeszcze śpiewał o Pilonie pod jaworem, o psach nieczujnych, sprzyjających kochankom. Może kto przeżywał romanse figurek porcelanowych, wdzięczących się do siebie pod kloszami na etażerce.

Więc mnie zupełnie odbiega ochota sprawdzać, czy Klara bucik ma stylowy i zawiązany dobrze, a Anieli chciałoby się szepnąć, aby sobie nie zaprzętała rozkochanej głowy Tarnowskim, że ją z uznaniem »porządną panną« mianował, a Klarę... »także bardzo porządną«...

Dobry uśmiech wchodzi na wszystkie twarze, jest chwila, żeby się chciało powiedzieć o tem tym ludziom na scenie, że się ich niezmiernie miłuje, wszystką mocą dusz zmęczonych

bardzo, za każde słowo dobre, które nigdy nie było czem innym, niż być miało; za każdy ruch, który od serca szedł i świat się zdawał cisnąć do piersi; za każdy uśmiech, który uczonej nie był, lecz z ust wykwiatał albo z oczu.

I za taką chwilę, kiedy cię coś

*»...to w uszach łechce, to coś w oczach parzy,
to biegnie, biegnie, jakby dreszcz po twarzy,
to z twarzy w serce, to jak krople wrzące
z serca się w górę, w górę, w górę wznosi...«.*

za taką chwilę dziękujesz szeptem samemu sobie, żeś przyszedł na słuchanie słów dobrych.

I nikt się wzruszeń własnych nie wstydzi!

Więc w rozmyślaniu przychodzimy do przekonania, że jesteśmy ludzie dobrzy, tylko,.. wstydlivi, choć nam sentyment do twarzy. Ma przeto stary Fredro przywilej, że przed nim, przed osobą szanowną, nie śmiemy udawać kawiarnianych cyników i zwyrodniałych daltonistów uczucia i robimy się sentymentalni — jak ja, pisząc te słowa,

Ta moc zdzierania nam z twarzy naiwnie strojonych masek, to jest wielkość Fredry, która będzie potęgą za lat sto czy dwieście, kiedy maski do twarzy przyrosną, a zmurszeją sztambuchy, w których potrafimy jeszcze jako tako odczytać namaszczone, a serdeczne sentencje o prostocie ducha. Wtedy jako skarby bezcenne staną się te wiersze, w których kamieniem drogim będzie każdy rym niewybredny.

Niechaj błogosławią słowa te teatrowi polskiemu:

I. A. KISIELEWSKI

»Ostatnie spotkanie«. (Cześć druga dylogii).

»Są sami. Przy sobie... Tak bardzo razem, tak bardzo blisko.

Tak cicho.

Tak dziwnie słyszą: słyszą własne milczenie.

Tak dziwnie czują: czują muśnięcie aksamitnych tonów.

Tak dziwnie widzą: widzą pieśń promienną. Widzą: pieśń ku nim przyszła — pieśń jasna.

Dwa tony splecione, jak dwa powoje. Dwa dźwięki miękkie: »Jura« i »Jula«.

Pieśń promienna, pieśń biała...«

Znalazłem te słowa w starym, pożółkłym zeszycie krakowskiego »Życia«. W króciuchnym poemaciku Kisielewski z wielką miłością ukazywał swoich bohaterów, Jurę i Julę. ujętych w sieć, »splątanych jak dwa powoje«. Wyszli na scenę, on, nieco pozer, biały paw, lubujący się w swoim własnym dramacie, i ona, szalona Julka, w śmiertelnym przerażeniu, wysiłkiem chwytająca powietrze, jak ryba wyjęta z wody; oczy ma rozpalone gorączką, duszę rozpaloną do białości; wyciągnęła przed siebie ręce i w okropnym krzyku, w dwóch słowach ukazała swój straszny dramat: »Dajcie żyć!«

Po widowni poszedł szmer; ktoś zakrył ręką oczy, aby nie ujrzeć własnego widma z dni, które dawno minęły; ktoś się uśmiechnął bez czelnie ironicznie, a przecież smutno; ktoś wreszcie rzucił duszę swoją na kolana i szeptał: moja wina! moja ciężka wina!

Jerzy Boreński gadał dalej frazesy, miły, dobry i sympatyczny; gadał je ze świętą wiarą, z zapalem, którym tylko młodość szturmy przypuszcza, i nęcił szaloną Julkę, ukazując jej przez okno złote szczyty, słońce, szaleństwo, ekstazy i sztukę. Mówił z namaszczeniem, bo nie zauważył, że twórca jego a autor sztuki, uśmiecha się wesoło na uboczu i kpi w duszy, bo widział już wielu takich apostołów gołowąsych, widział już wielu Prometeuszów, którzy nie zdali wskutek swoich zajęć olimpijskich, nauczycielskiego egzaminu; żył z wielu takimi, co nosili mickiewiczowski krawat i bunt w duszy, co tworzy przedziwną harmonię i jest modne na krakowskich plantach. Więc i z Boreńskiego kpił, bo nie o Boreńskiego idzie. Idzie o »szaloną Julkę«, którą tymczasem sieć oplątywała coraz mocniej i mocniej, dławiła ją coraz bardziej, aż legła w końcu, jak powalony zwierz, dysząc ciężko. Zacięła usta i zamilkła na zawsze.

Ucichła »pieśń promienna« i »pieśń biała«; jeszcze jeden bunt został stłumiony w

zarodku na chwałę społeczeństwa, jeszcze jedna młodość osiwała w przeciągu jednej nocy; znalazł się jeszcze jeden przykład, że szaleństwa nie są dozwolone. »Tu leży Julia Apulina... nie! Julia Chomińska... Szaleństwa swego ocalić nie mogła«... Z historii tej śmiesznej walki powstał »wesoły dramat«, tak wesoły, że aż się płakać chce, że aż się chce kasać palce do krwi. Bo czyż nie sprawia ciżbie wesołego widoku człowiek, który ma dziwaczną manię, bowiem mu się zdaje, że mu skrzydła urosły, na przekór całemu medycznemu fakultetowi? Albo taki, po którym przebiegają dreszcze dziwacznych przeczuć? Taki, który patrzy na kałużę, rozlaną w dzień wiosenny na ulicy i widzi w niej rajskie obrazy? Albo taki, który sny opowiada, oczy mając otwarte, albo z okiennej szyby czyta poematy? Wesoły jest człowiek taki i niebezpieczny. Niebezpieczny, bo czuje w sobie siły nieznanne i burzyć chce wszystko naokół, aby uczynić miejsce rozbujającej swojej duszy, która pędzi przed siebie, na oślep z rozwianym włosiem i woła, krzyczy, całą pierśią i śpiewa pieśń wiosenną, jak Mowgli, który biegł przez puszcze i śpiewał. Śpiewa pochwałę życia, lecz nie tego, co jest, lecz tego, które się urodzi dopiero, które wyjdzie wraz z wiosną z pod lodów. Niech zniszczy wszystko i niech się życie nowe urodzi! Niech się urodzi swoboda i niech się urodzi miłość. Niech opadną zbutwiałe więzy, a w słońce niech wystrzeli siła, wielka, wspaniała, nieokiełznana siła, która świat ogarnie i w górę go uniesie, jak na archanielskich skrzydłach.

Zamilknij, szalona Julko! Teatr się z ciebie śmieje i jedyny twój przyjaciel, autor, śmieje się również. Bo kiedy był bardzo młody, roił wiosenny bieg przez życie i śpiew na cześć słońca.

Co teraz czyni? Píše fejleton o francuskiej farsie po pięć centów od wiersza, poza tem rozmyśla z Relskim z »Karykatur« o ulepszonym sposobie łątania butów kartonem z biletów wizytowych... Nie stracił tylko jednego: tego ironicznego uśmiechu, który jest panaceum na wszelkie choroby i na twoją tragedję również, szalona, biedna Julko!...

Odbyły się tedy egzekwie na pogrzebie słonecznych pragnień, wyłowionych »siecią« z dna burzliwej duszy; zachowano przy tem wszelkie ceremonie, które są zawsze straszliwie patetyczne; więc i na pogrzebie podniebnych ideałów było nieco patosu i pozy, wszelki pogrzeb bowiem nastraja teatralnie. Jerzy Boreński, »Jura« miał mowę, nieco sztuczną, lecz mu się to wybacza, bo mówił z serca, a że jest młody, mówił może nieco za wiele. Młodzi, szczególnie w typie Boreńskiego, literaci — upijają się słowami, jak absyntem.

A »szalona Julka« zacięła się w męce i w śmiertelnym milczeniu; kobieta potrafi cierpieć szlachetniej, niż mężczyzna. To też Julia cierpi tak bardzo, że kiedy autor podszedł ku niej w »ostatnim spotkaniu«, aby ją namówić na schadzke z Boreńskim, podszedł ku niej już bez uśmiechu, tego jadowitego uśmiechu, którego się życie tak bardzo boi.

Spowaźniał i zamyślił się. Zrobiło mu się żal, niezmiernie żal tego ptaka, który broczy

krwią i tłucze się o pręty klatki. Oto ten rajski ptak, co się chciał wzbić szerokim kręgiem pod gwiazdy. Schwytyany w sieć, padł z powrotem. Nie miał odwagi, aby się nie oglądnąć poza siebie i lecieć wprost w słońce, więc za to cierpi. Straszliwie cierpi. Jeszcze raz próbuje skrzydeł, chce wspomnieniem przywołać z powrotem sztukę latania:

— Nie mogę! na zawsze! na zawsze!

»Na twarzy bezsilna rozpacz, kąty ust drgają.. Pada z jękiem...«

Szalona Julka już nigdy nie będzie zdolną do szaleństw; nie płacze, bo zbyt hardą ma duszę; nie skarży się, bo tacy jak ona ludzie nigdy się nie skarżą. Znieruchomiała w męce. Była na swoim własnym pogrzebie i straszliwe to widmo zostało jej w oczach; widzi wciąż w oczach swoich trupa,

Ile razy stąpi, wlecze za sobą własną trumnę. Może być, że każdy z nas ma taką tragedię, lecz zawsze komuś coś zostanie — nadzieja, albo... rozpacz. A jej nie pozostało nic, bo pochowała wszystko swoje najdroższe i dlatego jej mała tragedia jest taką wielką, i dlatego tak bardzo wzrusza. Szalona Julka nie ma ani nadziei, ani nie rozpacza: skamieniała.

Czegóż więc jeszcze chcą od niej? Czemu ją budzą z tego tępego snu, który patrzy przez otwarte, szklane oczy w ciemność i pustkę, nie widzi nic, lecz wciąż patrzy, beznadziejnie, bez wyrazu? Lecz niema nic złośliwszego nad życie. Życie, jakby się u Dantego nauczyło dwóch tych wierszy z ustępu o Francesce z Rimini że »nic więcej nie boli, jak chwile szczęścia wspominać w niedoli« — wciąż przypomina tym, którzy pamiętać nie chcą. Człowiek, który w przytulku sypia nie znosi, aby mu przypominano czasy, kiedy w aksamitach chodził, a zbrodniarz wstydzi się swego dzieciństwa.

Życie jednak przypomina i patrzy z rozkoszą na nagły skurcz i na suche łyzy na twarzy nieszczęśliwego człowieka.

I oto na »szaloną Julkę« przyszła chwila tortury; za szaleństwa swoje zapłaci raz jeszcze; spojrzy wspomnieniom jeszcze raz w jasne, rozplomienione oczy; przeżyje »ostatnie spotkanie« młodzieńczych wizyi swoich i ideałów, chodzących wśród szelestu orlich piór i archanielskich; krwawą łuną migną jej raz jeszcze przed szklanymi oczyma te pożogi, które jej paliły duszę w chwilach uniesień; jeszcze raz wśród męczarni przypomni chwilę, kiedy podawała do niewinnego pocałunku swoje włosy i piersi, »bo mówią, że włosy i piersi dziewczęce przedziwną woń wydają...« Ikar, konający, po raz ostatni spojrzy w słońce.

Co potem będzie? Niech będzie co chce. Niech się świat zawali, albo niech sterczy dalej. Przyjdzie męka? Niech przyjdzie! Większej już nie będzie. Śmierć? O! Niech przybywa czempredzej. (Ludzi z »Wesołych dramatów« nigdy śmierć nie trwoży; śmierć jest im... do twarzy).

»Szalona Julka« spotkała się po raz ostatni z — »Jurą«, z Jerzym Boreńskim. (»Dwa tony splecione jak dwa powoje...«)

Na maskaradzie, w rozpasanym tinglu, na tle, na którego widok dreszcz bierze, albowiem życie jest to najbardziej pomysłowy reżyser; bo złośliwe życie, w dalszym ciągu, lubi ekstrawagancje, jak każdy zblazowany sybaryta; albowiem życie jest to indywiduum z gruntu fałszywe i zawsze urządza komedye.

Oto na tem tle haniebnem wykwitły dwie czerwone róże, czerwone ostatkiem krwi, bo »szalona Julka« już jej niema, a sławny teraz Boreński wypluwa z płuc resztki, wiadomą bowiem jest rzeczą, że wszelka sława składa się z pomnika i galopujących suchot.

Spotkali się po raz ostatni; kiedy się im w twarze spojrzy, wie się pewnie, że po raz ostatni; zresztą w rytmie ich słów jest pogrzebowa nuta, w ich szampańskim szaleństwie jest rezygnacya, jest śmierć, jest koniec. Ta scena, to cały dramat; reszta to tylko dodatek literacki, rzeźbione ramy do tragicznego obrazu. Ta scena jednakże jest wielka, stworzył ją wielki pisarz sceniczny, a pisał ją całą młodą duszą.

Mówi »szalona Julka«: — ...Nie wolno mówić o niczem. Nie pytać. Zapomnieć o wszystkim... Dzisiaj jest moje: »raz w życiu oszaleć«. Mój dzień. Jedyne w życiu. Potem... Raz na zawsze... Na całe życie...

...Przyszłam zobaczyć siebie. Widzieć to, co mojem było, a stało się tobą... spojrzeć na to, co tylko twojem jest, a przecież mną było niegdyś... mojem... i we mnie... mną... i tobą... Przecież i ja niegdyś byłam człowiekiem jak ty.—Przecież i ja«...

Ave Vita! morituri te salutant!

On umrze, bo ma suchoty, a ona umrze, bo już nie ma duszy i nie będą »odpoczywali w spokoju s bo ich przeklął czcigodny sędzia Rolewski, ich, i tych wszystkich »literatów, poetów, błaznów, aktorów, kłownów, emancypantki, malarzy«... jednym słowem wszystkich, którzy powinni skończyć na suchej gałęzi.

Koniec »wesołego dramatu«.

Stworzył go jeden potężny poryw i wielkie ukochanie tego wszystkiego, co ukochali bohaterzy tego dramatu.

Dlatego mniejsza o to, czy ta scena jest dobra, a tamta zła, czy prawdziwą jest ta figura, a nieprawdziwą tamta... wszak to jest oda do młodości, a nie dramat. Drga wprowadzie w tej muzyce nuta molowa, lecz to tylko patos szlachetny, bo młody poeta ma bardzo wiele wspólnego ze starym aktorem: obaj lubią śmiertelne pozy.

Młodzieńczy zaś ten entuzjazm Kisielewskiego jest nieraz porywający (szczególnie w »Sieci«, bo »Ostatnie spotkanie« nosi na sobie już zbyt wiele pracy, zmęczonej, zbyt starannej).

Entuzjazm dla jakichś potęg mistycznych, co mają rozerwać ciasnotę piersi, uwielbienie miłości, czystej, jak kwiaty. Sceniczne utwory Kisielewskiego mogą być uważane za dokumenty chwili, która entuzjazm ten urodziła. Kisielewski zapisał świetnie te stany nastrojowe, okresy przełomów, rodzenia się pragnień, budzenia się wiosny. chwili przyjmowanej radosnem westchnieniem.

Zbyt prędko dojrzała ta »młodość«, której wschód witał jeszcze Kisielewski przez okno w Paonie. Bogdaj, czy nie umarła, bo ideały jej, świetne i barwne, zostały sprzedane na publicznym przetargu. Zdaje się, że młodość ta umarła na suchoty, artystyczną modą. Zostały po niej wspomnienia i — dramaty, dramaty, tętniące żywą krwią, pełne dreszczów i szumów, pełne pragnień i hymnów, przepojone tęsknotą, pełne snów o potędze.

Więc się z takim wzruszeniem słucha tych słów kwitnących. Serca biją głośnie, bo któż nie próbował rwać więzów i któż wreszcie nie poszedł w ciężką służbę? Któż nie roił o wieńcach różanych na czole i o błyskach nad głową? Któż z nas nie roił o słonecznych lunach, o Pro—meteusze, przykuci do taczek! Ileż »szalonych Julek« siedziało wczoraj na galeryi — z wypiekami na twarzy i z tragedijką w biednej duszyczce?

Niech młodość nasza będzie z nami!

WŁODZIMIERZ PERZYŃSKI

»Aszantka«, komedia w 3 aktach.

Jeśli jeszcze cokolwiek warte skompromitowane mocno literackie prorocтва, bez wahania rzecz można, że Włodzimierz Perzyński wejdzie do literatury jako jeden z tych, którzy w niej rozpoczynają rozdziały i których nazwiska kilkakrotnie się podkreśla. Komedia polska znalazła opiekuna wśród najmłodszych, wzięta z pod opieki Kisielewskiego, który na stanowisku tem wytrwać nie mógł, własnymi się żywiąc echami, przezuwając myśli własne.

A Perzyńskiemu nie wróżymy na kredyt, ani nie sądzimy lekkomyślnie, podnoszeniem scenicznych fenomenów młodzieńczych do rzędu dzieł skończonych, jak to już miało miejsce niejednokrotnie, a kończyło się smutnie dla cudownych dzieci w literaturze, które albo ginęły na manię wielkości, albo kuły manierę z tego, co okrzyczano u nich za doskonałość, i dławili twórczość manierą.

Perzyński jest dziś już pewnym siebie, a pierwsza jego rzecz sceniczna, »Lekkomyślna siostra« jest stworzona z taką maestryą pisania, tak wytrawnie i tak spokojnie, że o cudownym fenomenie i fajerwerku twórczym niema mowy. Te jest urodzony talent komediowy, nie potężny! lecz wielki, nie głęboki, lecz trzeźwy, i przypuścić można, że twórczość Perzyńskiego nie byłaby zdolna do zgłębiania przepaści, na której dnie dramaty się czają, ani do nadmiernych orlich wzlotów — lecz tak chodzić po ziemi i wśród ludzi, jak on umie chodzić, nie potrafi dziś (prócz Zapolskiej) może żaden z dramatycznych pisarzy polskich. Perzyński zdaje się znać siłę swego talentu i zdaje się wie doskonale, w czym ta siła się ukrywa: więc ani na koturny nie wychodzi, ani nie dźwiga mieczów i sztyletów, lecz niezmiernie spokojnie, ze spokojem u młodego pisarza zadziwiającym, czynił wedle recepty z »Wesela«: »ja się patrzę i miarkuję«.

Ten spokój pochodzi z poznania drogi, która się talentowi jego ścieli, równa i prosta, bez zawrotów. A patrzeć umie Perzyński przedziwnie.

Patrzy na wszystko dokoła, nie pomijając najdrobniejszego szczegółu, nie dając przeminąć jednej chwili, bez dobytka z niej tego, co w niej było pięknego czy wstrętnego. A że wpatruje

się głęboko — lubuje się więcej w wydobywaniu tego, co na samem dnie leży, w mule błotnym, wśród wodorostów i co wyciąga pełnemi dłońmi, odgarnawszy wprzód ze skrzywionym, gorzkim uśmiechem wszystkie zorze i brylanty i opale, którymi powierzchnia wody gra od słońca i za którymi namuł ukryła.

Ta praktyka bezwzględna, to nurzanie się w błocie, ta brutalna chęć zdarcia przepysznej

zasłony z gnijącego ciała, wielu do Perzyńskiego zraza; a on wątpliwe piękno z dni naszego żywota zostawia na łup słodczy poezji lirycznej, a sam czyni, co czynił. Lecz nie robi tego dla sensacyi literackiej, nie pokazuje brudu dla brudu, nie handluje »cierpkimi owocami« wśród tych, którym się przejadły bakalie, nie brudzi umyślnie własnej duszy, aby ją potem myć w oczach publiczności z dramatycznym gestem i wśród gwizdania filozoficznych aforyzmów.

Perzyński czyni to wszystko ze szczerego serca.

To jest dusza jasna i bez pozy, mająca moc przejęcia się, aż do bólu, który u niego przebija w każdym skurczu twarzy, a temci ten ból większy, im więcej była twarz przedtem roześmiana.

I nie dlatego, że ma duszę skostniałą i cyniczną, odbywa wędrówkę w najgorszy brud, który się kryje, przyrósłszy do ścian w salonie Topolskich z »Lekkomyślną siostrą«, czy w »salonie« Aszantki, lecz, że ma duszę ogromnie czułą, wrażliwą, do płaczu skłonną, a ten ukrywa w skrzywieniu satyrycznym twarzy, co wygląda zdaleka na cyniczny uśmiech.

Stąd niepozumienie między nim a pewną częścią publiczności, której się rzeczy przez Perzyńskiego podane, wydają zbyt grube i wstrętne w dotknięciu, aby ich dotykać, tem mniej aby je analizować. Tego widz nie dostrzegł u francuskiego farsisty, który pławi się w brudzie z gracyą i umie sztukę swoją sprzedać, za nędzny natomiast jest, by potrafił być szczerym, za marny by mógł być brutalnym, jakim jest Perzyński w »Aszantce«. Brutalność w odkrywaniu tego, co wedle kodeksu przyzwoitości ma zapewnione prawo istnienia, lecz winno być zakryte, nie wzmoże popularności Perzyńskiego u tej właśnie części publiczności, dla której Maupassant jest pornografem. Ta zresztą udaje w takich wypadkach, że nie wie o co chodzi. Natomiast innych zdumiał wprost Perzyński odtworzeniem bez przesady mistrzowskim jednego dnia z niezmiernie bujnego życia, które usiłuje tworzyć a samobójstwem kończy, chore na zbytek sił i pędu.

»Aszantka« jest komedią brutalnej prawdy? przeniesionej na scenę bez przeprowadzenia jej przez teatralną garderobę, bez podmalowania jej szminką oczu ani twarzy. Nie dodano jej niczego ani też ujęto, a dlatego, że nie ujęto i nie złagodzone, wydaje się ona potworną tym, którzy jej w takiej grozie nigdy nie widzieli. Groza zaś ta i potworność jest ogromnie powszednią, jednostajną jak obracanie się zabloconego koła, wiecznie w jedną stronę, Perzyński niczego nie wymyślił i nie poetyzował; bystreimi bardzo oczyma umiał dostrzedz tę powszedniość, umiał wyczuć w każdym załomie duszy, gdzie ona się kryje, którędy chodzi, przez kogo wiedziona.

To jest mistrzowskie szpiegowanie życia, lecz nie wedle rutynowanej recepty, która pozwala dojść — tutaj a nie dalej, bo dalsze ciągi obrażyłyby moralność publiczną; Perzyński

zaczyna właśnie, życiu i konwencyjonalnej moralności na przekór, wędrówkę swą śladami życia od tego miejsca, na którym zawsze inni kończyli i wchodzi w takie mroki, w taką wstrętą wilgoć, w taką przerażającą atmosferę, że skóra cierpnie i przechodzi ją dreszcz obrzydzenia, kiedy wróciwszy opowiada Perzyński o tem co ujrzał, pokrywając bolesnym uśmiechem odrazę i potworność.

W ten sposób stworzył »Aszantkę«; po wysłuchaniu tej opowieści, tak prawdziwej, że wiara nasza wobec autora aż chwiać się zaczyna i obawia się, że ją przesadą karmi, do chwili jednak tylko, kiedy się w spazmatycznym łkaniu bohatera opowieści odkryje dowód haniebnej prawdy, bo wtedy już wierzymy autorowi, że istnieją Topolscy, istnieją baronowie Kręccy, Aszantki i jak się zowią te figury, które Perzyński na światło wywlókł.

Wierzymy, że to chleb powszedni, historyj Aszantki, jedna z tysięcznych, skreślona wierniej ku zbudowaniu wesołych, smutna bardzo dla smutnych.

Perzyński nie ma zamiarów moralizatorskich i bynajmniej twarzy jego ta mina nie przystoi. Nie zmyśla bajek z tragicznym podkładem, aby morał powiedzieć na końcu. Jego prawda działa sama, jak sala szpitalna, swoim widokiem. I to jest dowodem talentu Perzyńskiego, umiejętność dobywania prawdy i odwaga, w ukazywaniu jej w całej nagości. Brutalnie śmiałym był w »Lekkomyślnej siostrze«, choć dekoracya salonu ratowała pozory, w »Aszantce« nie krępował się niczem.

»Aszantka« napisana jest wybornie, akt drugi mógłby być mistrzowskim, gdyby zakończenie jego nie wygrubiało się, gdyby bohater »Aszantki« płakał w samotności; byłby bardziej wstrząsający, gdyby mu łez nie chciano ocierać. Niepotrzebnie się zjawia przyjaciel i mąci tę niezrównaną scenicznie chwilę wstrząśnień wewnętrznych, dobywających się w łkaniu.

Mógłby się nie pokazywać na scenie i klasyczny wujaszek z pierwszego aktu, gdyż mu już nieswojo wśród Aszantek i Kręcich; lecz to błąd schodzący do rzędu drobnostki wobec niezrównanej całości, drgającej i żywej.

»Szczęście Frania«, komedia w 3 aktach.

Z tą samą szczerą radością, z jaką witaliśmy »Aszantkę«, witamy każdą nową sztukę Perzyńskiego; ten pisarz doskonały nie zawiedzie nigdy oczekiwań. To nic, że dziś, piszą trzy uśmiechnięte jednoaktowe komedye, okazuje jakąś depresję, jutro znów błysnie tymi świetnym, wytwornym dowcipem, który ma zawsze na ustach, znów się uśmiechnie pogodnie a drwiąco tym uśmiechem, który jest bezcenny, bo go tak mało, tak przeraźliwie mało. Wszyscy są poważni, — trzeba, czy nie potrzeba, więc j kiedy Perzyński, przetopiwszy niegroźne a straszliwe młodzieńcze oburzenia wobec świata i ludzi, na znakomite wiersze, machnął ręką i zaczął się śmiać ze świata i z ludzi, — przyjęto go chętnie i z radością. Perzyński stał się pisarzem popularnym, ulubionym przez wszystkich bez wyjątku, przez tych nawet, których za poły tużurków powyciągał na scenę; uczynił to bowiem z miną tak niewinną, tak bez irytacji, z takim humorem rozbajającym i — z takim wielkim talentem, i z takim zapasem kultury, że mu pozwolić się musi na wszystko.

Szlachetny jego humor ma jednakże — do melancholii skłonność; to już jest tragedia ludzi bardzo dowcipnych, że gdzieś w zakątku serca żywią tę »nimfę, z Polski rodem...« Niech Bóg broni, aby Perzyński »śmiał się przez łzy«, jak byle pajac to dziś robi od czasów spopularyzowania opery Leoncavalla; ten pisarz wytworny nie znosi szablonowego bzdurstwa. Lecz na cichej, dobrej melancholii można go przychwycić, jak na gorącym uczynku, bo ją skrętnie ukrywa w roześmianym, żywym, skrzącym się dyalogu, chowa za kulisy i pod maski swoich aktorów.

Ale śmiejmy się!

Scena jest pełna śmiechu, rozigrana tym niefrasobliwym humorem człowieka, który tyle widział biedy, że go już i bieda o śmiech przyprawia, tyle widział przygnębień, że kpi nawet z rozpaczy, tyle widział szarzyzny ludzkiej, że się nawet pogodnemu dniowi życia w twarz haniebnie roześmieje. Śmiejmy się nawet z tego, że jakaś lekkomyślna siostra płacze, i z tego, że jakiś kochanek Aszantki w łeb sobie poszedł strzelić i z tego, że Franio, szczęśliwy Franio, znalazł po długim czekaniu szczęście tak wielkie, że się niem udławić można.

»Szczęście Frania« jest to bowiem bardzo wesołe szczęście. Bo najpierw Franio był człowiekiem nieszczęśliwym.

Figura niesłychanie pocieszna z sercem szczerozłotem, a wiadomo, że człowiek, który ma; serce złote, nie ma zasadniczo złota w innej, bardziej popularnej postaci.

Wychował się, bo taki zawsze niestety wychowa.

Pracował, bo taki zawsze pracuje, — no i kochał się, bo taki zawsze się kocha.

Franio kocha się tedy, serdecznie, całą duszą i całym poczciwym sercem, które przyzwyczajone jednakże do uległości swego pana, również jest uległe, zacisnęło zęby i milczy. Jaki pan, taki kram, a serce to jest kram, choć mocno zbyteczny. Franio wykombinował jednak w cichości poczciwego ducha, zamknąwszy pewne oczy, aby nie widzieć własnej bezczelnej odwagi, że przecież człowiek to człowiek i ma jakie takie prawa, choć się nazywa Franio, choć ojcu jego pan Lipowski podarował kiedyś paltot, choć się nim wysługują, choć nadużywają go haniebnie, choć jest dziewczę do wszystkiego, mimo poczucia swej wspaniałej, męskiej godności.

Brawo Franiu!

Franio postanowił się oświadczyć. Rzecz wygląda jakby nie z prawdziwego zdarzenia. A jednak jest prawdziwa. Zakochał się na śmierć w pannie Heli, córce swego pryncypała z kantoru, tego pana Lipowskiego, co to jego ojcu darował paltot Panna Hela zupełnie widocznie wyśmiewa Frania i uważa go za sprzęt; zapewne to Frania boli, zapewne dusza się w nim wije, ale Franio ma minę tak pocieszoną, że wiele sobie z tego robić nie należy. Zdobył się na odwagę, na nieprawdopodobny u niego czyn: na zielonym papierze — (o, słodka nadziejo!) — napisał list do pana Lipowskiego, w którym się oświadczył, wyraźnie, bez głupich poetyckich przenośni.,.

Zapewne się przeraził swego czynu, bo kazał list odnieść później, a sam poszedł wcześniej do szanownych państwa Lipowskich. A stanąwszy na placu boju, przeraził się jeszcze bardziej; więc prosi niewiastę służebną, bardzo zacną skądinąd panią Mroczyńską, aby, kiedy przyjdzie list w zielonej kopercie, nie oddawała go panu Lipowskiemu, lecz jemu.

W międzyczasie, półsłówkami powiedział pannie Heli, o co idzie, potraktowany zasię przez nią jak człowiek, który jeśli sam nie jest waryatem, to przynajmniej miał waryata w rodzime, już biegnie, aby list swój nieszczęsny przychwycić w drodze.

A oto w tej chwili stała się rzecz straszliwa! do pokoju wszedł pan Lipowski z zielonym listem w rękę, szlachetnie oburzony. Franio skurczył się w sobie nieprawdopodobnie, jak żbik!

Jetzt will ich willen! — *sagte der Strauss.* Zdaje się, że to był nagły atak obłąkania, kiedy pan Lipowski, oczom nie wierząc, pytał:

— Panie! czyś to pan pisał ten list?

— Ja! — ryknął Franio.

A w tem jednym słowie zahuczała wszystka rozpaczliwa, groźna odwaga dobrego, cichego a tak bardzo uciesznego Frania.

I oto chory na poczciwą dobroć Franio, jeden z tych ludzi, którymi życie zatyka

wszelkie szpary, z tych, którzy zawsze pracują na innych i za innych, i których nie szanuje nawet kucharka w domu, gdzie »bývają«, a cóż dopiero życie, indywiduum z wielkopańskimi pretensyami! — oto Franio, kochany chłopak — poszedł sobie do stu dyabłów. Gdzieś się tam włóczy, odarty i głodny; co komu po nim a jemu po kim, takich jak on jest sto i tysięcy.

Raz się zdobył na odwagę i wyrzucili za drzwi nieszczęsnego rycerza.

Nie można jednakże powiedzieć, aby go nie wspomniano i to nawet bardzo serdecznie.

Służąca państwa Lipowskich miała widocznie do niego pasyę, bo powiada do pani Lipowskiej:

— Z temi firankami to jest kłopot. Zeszłego lata to pan Franio wszystko pozdejnował i w godzinę było gotowe. Co też się z nim dzieje?

A z firankami dlatego jest kłopot, bo państwo Lipowscy wyjeżdżają na wieś. Panna Hela jest czegoś niezdrowa i wiecznie rozdrażniona. Po scenie bowiem kręcił się pan Otocky, bardzo miły malarz i dawał pannie Heli lekcye rysunków; panna Hela bardzo lubiła całować go w oczy, co jest ostatecznie rozrywką bardzo niewinną, ze względu na to, że oczy są zwierciadłem duszy; że zaś każdy malarz jest indywiduum wygodnem wielce, więc wołał, aby te niewinne zabawy odbywały się u niego w domu, przeciw czemu panna Hela zbytnio nie protestowała, a że dowiedzionem jest następnie, że gdzie się pojawi jaki malarz, tam się zaraz dzieje jakieś nieszczęście, więc panna Hela prowadzi w tej chwili taki dyskurs z kucharką:

— Panienska tak wygląda, jakby była chora, albo miała jakie zmartwienie.

— Mroczyńska! — pyta ni stąd ni zowąd panna Hela — czy Mroczyńska miała kiedy dzieci?

— Jak paniencie nie wstyd takie rzeczy mc wić; zestarzałam się i pierwszy raz słyszę, żeby mnie kto o takie rzeczy posądzał!

Bardzo słusznie.

Więc panna Hela jest smutna i ciągle zdenerwowana. Pan Otocky obiecuje wprawdzie, że się ożeni, ale najpierw musi uporządkować kies sprawy, to i owo; każdy malarz tak zresztą zawsze opowiada, a panna płacze. Aż djabli przynieśli — Frania. Pan Lipowski dowiedział się, że poczciwy Franio jest w nędzy i pisał po niego. Franio przyszedł wspaniały, ja księżę niezłomny; jest bardzo dumny i nosi wysoko, jednym słowem »ma minę na stan«.

— Niechże pan siada, — mówi panna Hela.

— Dziękuję! — odrzeczje Franio z godnością.

— Cóż pan porabia?

— Ja? Nic... Owszem... bawię się... (Franio jest chytry!)

— To pan miło czas spędza?

— Nie mogę się uskarżać... Piję trochę... (Franio renomuje, ale jest wspaniały!) — Wogóle chcę wyjechać... za granicę... Tu u nasi w kraju nudno! (Franio jest beczelnie arystokratyczny).

Ale Franio prócz tego jest straszny; oto wygadał się, ni mniej ni więcej, tylko z tem, że malarz Otocki, który pannę Hele o takie niezdolne przyprawił zdenerwowanie, jest żonaty. Och! Pannie Heli poczerwiano trochę w oczach...

Sądny dzień!...

Wszystko się wykryło, pan Otocki spokojnie uciekł, panna Hela krzyczy, że popełni samobójstwo, państwo Lipowscy radzą wśród łez.

A tylko jeden Franio, spokojny, cichy, złoty Franio czeka w drugim pokoju, aż go zawołają; czeka spokojnie, jak całe życie czekał i jak będzie czekał zawsze swojej kolei, pokorny i cichy, a przecież wiadomo, że pokora przebija niebiosa, jak to już dawno powiedziano i jak to się już podobno raz nawet zdarzyło. Więc Franio czeka...

— Cóż! — powiada pani Lipowska do pana Lipowskiego — Franio ostatecznie nie jest gorszy od innych... Wyrabia się przy nas.

Poco dłużej gadać! Zawołali Frania, długo mu klarowali rzecz całą, Franio coś tam krzyczał jak opętany, że »pomiać sobą nie pozwoli«, »że się nie ożeni za żadną cenę«, że to łajdactwo, krzyczał, jednym słowem, aby się samemu przed sobą wydać wspaniałym i odważnym i żeby się raz w życiu wykrzyzczyć do woli, ale kiedy ujrzał łzy w pocziwych oczach szanownego pana Lipowskiego, serce mu zmięło jak wosk — no i wziął pannę Hele, czystą, jak lilia, ale taka... z potomkiem.

— A widzi pan — rzecze mu kucharka bardzo zresztą mądra niewiasta — ja panu zawsze mówiłam, że na każdego przyjdzie chwila jego szczęścia, tylko trzeba czekać!

— Tak!... tak!...—rzekł Franio, chłopak niesłuchanie ucieszny i niesłuchanie smutny, przytłoczony nadmiarem swego szczęścia.

Historia bardzo wesoła i nieco smutna; gdyby ją kto inny zrobił, nie Perzyński, wtedy pozbawioną świetnych ironicznych błysków, wyglądałaby zgoła na wielce smutny melodramat; lecz w ręku Perzyńskiego jest znakomitym komediowym żartem, pełnym subtelnego humor ukrytego w każdej sytuacji, nawet w tych, które mają zgryzione, tragiczne miny.

Skromny i niewymagający, wyborny pisarz! nie ma żadnych od widza pretensjonalnych wymagań, sam nie pozuje i nie udaje, że pisze, wspaniałą komedię. Pisze dziwnie niewymuszenie, śmieje się jasno, smuci dobrotliwie, szarżuje w miarę, w miarę przekorny i w miarę złośliwy. A posiadając znakomitą wprawę sceniczną, chodzi po scenie

swobodnie i lekko; ani śladu w jego robocie scenicznej choćby najmniejszego wysiłku, silenia się na fajerwerkowy, a w gruncie rzeczy wymuszony dowcip, gdyż dowcip Perzyńskiego jest cenny z powodu swej przedziwnej prostoty i jasności. Jak znakomity francuski karykaturzysta, kilku tylko rysów potrzebuje na oddanie zamierzonego wyrazu; jest w tem pewna nonszalancja, ale taka, na którą może sobie pozwolić prawdziwy, siebie pewny talent; ta niefrasobliwość, omal, że sympatyczna, łobuzerska lekkomyślność w traktowaniu całej historii jest specjalnym wdziękiem rzeczy Perzyńskiego.

Bohaterów swoich traktuje ze swobodą, przyjacielską pobłażliwością, inpertynencye mówi im z haniebną słodyczą, rozbrajająco; wybiera ich zawsze z koła, które długo przedtem obserwował w ukryciu, więc ich zna na wylot. Nie wymknie mu się tedy żadnemi tłumaczeniami szanowna rodzina Lipowskich, nie zabłaguje niczem Otocky, nie wzruszy straszliwemi minami »szczęśliwy Franio«. Perzyński wybrał te figury z szerokiego tłumu, jak znawca, który z ogromnego składu rupieci wybierze tylko okazy. Okazy, trzeba przyznać, nadzwyczajne, bo na pierwszy rzut oka wydać się może, że to tandetna baluczyzna, kurzem przyprószona. Perzyński kurz stał i tak je świetnie wystroił, tak wybornie pomalował im gęby, że rozkosz patrzeć; niepozorny Franio, szary, smutny, niedołączny Franio, staje się bohaterem naprawdę; można się zeń śmiać do rozpuku, ale me należy mu wtedy patrzeć w oczy, bo ma oczy, tak dobre, jak oczy dziecka. I jeszcze z jednego ważnego powodu nie należy natrzęsać się z Frania: oto Perzyński ma dla nie widoczny, szczery sentyment. Mimo tego, przeszarżował niedołość Frania i tem właśnie na śmiech ludzki go wystawił. Należy tedy, szanując sentymenty ulubionego przez wszystkich pisarza, śmiać się w dziwny sposób śmiać się smutno.

Można się za to śmiać szczerze z wszystkich innych ludzi w »Szczęściu Frania«; są doskonale nam znani, widzieliśmy ich już w »Lekkomyślnej siostrze«, a figury z »Aszantki« również tego samego pochodzenia; Otocky np z »Szczęścia Frania« jest rodzonym bratem Olszewskiego z »Lekkomyślnej siostry«.

Zauważyć należy przy sposobności, że Perzyński nie tylko figury swoje przenosi pseudonimami; powtarza również wzajemny ich stosunek duchowy, już metodycznie: na bandy szubrawców jedna jasna dusza, mając służyć za skalę porównawczą dla widza, lekkomyślna siostra na tle łajdackiej rodziny Topolskich, więc kochanek Aszantki na tle zbieraniny szulerów, kokot i łotrów, szczęśliwy Franio na tle podławej rodziny Lipowskich.

Znakomite te okazy maluje z taką niesłychaną predylekcyą, tak świetnie wyciąga światło łajdactwa, najbardziej ukryte, że się nie zważa na to, czy się już te szanowne osobistości kiedyś widziało; zupełnie, jakby Perzyński chciał zademonstrować rozmaite odmiany ludzkiej obłądki na tych samych kapitalnych okazach.

Okazy te w »Szczęściu Frania« zostały przeświecone złośliwym, badawczym promieniem znakomicie; ta panienska, która rozpacza ze świetną miną przed lustrem, że jej nikt nie rozumie, jest kapitalna; ten obywatel szanowany, taki miły pan, że się nawet z czcigodną żoną swoją milcząco umawia, aby nawzajem... przed sobą mogli zachować pozory, jest wyborny.

Jednym słowem, nowa sztuka Perzyńskiego, chociaż niczego nowego nie przyniosła, w całej jednak pełni posiada wszystkie pisarskie zalety tego doskonałego pisarza.

JERZY ŻUŁAWSKI

»Za cenę lez«, komedia pomyłek w 3 aktach.

Tytuł jest tragiczny, bardzo nawet tragiczny i zapowiada coś, co ma w sobie ból lez; ale niech się uspokoi człowiek, który tragedyi się boi, sądząc z tytułu — aktor, choćby z armaty strzelił do siebie na scenie, nie umrze. Pozatem wielu twórców ma skłonność do przesady w stylu tragedianta i już w tytule łka, chociaż nie ma o co płakać w sztuce; to już jest taka autorska pasya i nie należy tego zbytnio brać do serca, gdyż idzie o gest tylko i o pozę, która się lepiej wydaje na koturnach, a te zresztą są w tym wypadku nieodzowne, bo któż w Polsce rozprawiał kiedy o sztuce, nie stanąwszy na koturnie i nie deklamując z patosem, dla nadania wagi słowom bez wagi?

Epidemiczna, a niewinna megalomania kapłanów sztuki sądzi przytem, że zawsze należy być kapłanem i kazać o świętej sztuce wielce sztucznie, aby ten, kto w życiu swem nie był w krakowskim Paonie, nie myślał, że mu wolno dokładnie wiedzieć o czemś, co otoczone przywilejem jest i kapłańską tajemnicą...

Mówi się tedy o sztuce zawsze górnio, a jednak zawsze naiwnie; kręci się dokoła tego potwora o anielskiej twarzy i powtarza banalności, coraz piękniejsze i coraz więcej ozdobne, coraz bardziej stylowe i zawsze puste; słowa jałowe, mające minę natchnioną. Potem się rodzą z tego nieporozumienia i pomyłki, dziwaczny chaos, bez kształtu i twarzy, chór, w którym można śpiewać fałszywie, bo któż zauważy fałsz jeden w tysiącu?

I wiecznie się powtarza to samo, tak bardzo się powtarza, że się tego już słuchać nie chce, bo się to wszystko już wie, bo wszystko to już było, gorzej! będzie jeszcze...

Wypłowiałymi oleodrukami stały się obrazy, w których Sztuka jest na planie pierwszym; a z pewnością najbardziej wypłowiała wszelka symbolistyka prometejska, kiedy Sztuka jest Prometejem umęczonym, a jakieś życie, czy sęp wyjada jej wątrobę. Gdyby medycyna nie знаła przeznaczenia tej szlachetnej części ciała, możnaby rzec śmiało, że wątroba w człowieku jest po to, aby jej można używać w prometejskim obrazie jako niezbędnego akcesoryum. Czy ten Prometeusz nazywa się po ojcu Kalina czy Relski, czy uwiązany jest jak u Kaweckiego do głupiej żony, czy jak u Kisielewskiego do kołyski — rzecz obojętna, Prometeusza będzie udawał zawsze, gdyż jest to rola dobra i przyzwoicie tragiczna.

Tylko, że ci Prometeusze w pelerynach krakowskiego stylu stali się już zjawiskiem ulicznym, na które nikt już z niemym podziwem nie patrzy; tylko, że ich kabotyńska męka

nikogo dziś już nie wzruszy, bo karykatura tej niebolesnej męki zbyt się stała wesoła i zabawna wobec powagi życia, które wszystkim być potrafi, tylko nie histryonem. Więc kiedy się jeszcze jeden taki samozwańczy Prometeusz zjawia na scenie, nie jest już zajmujący; traktuje go się trochę z politowaniem, a trochę tak, jak nudnawego gościa, który zajmuje nam gadaniem zbyt wiele czasu.

Zygmunt Orlicz, poeta z komedyi Żuławskiego, jest właśnie tem »jeszcze jednym« wydaniem prometejskiem. I jako żywo! — Żuławski, choć zna na wylot swego bohatera, choć wie dobrze, że jest to kabotyn pierwszego rzędu — ma przecież do niego słabość. Nazwie go w ostatnich słowach nawet »bydłciem«, ale ani jednym słowem w ciągu aktów trzech komedyi nie da tego poznać, że z niego drwi, że go traktować należy z ironią, jako dramatycznego pajaca; tak w nim tradycyjnie czci banalność...

Zygmunt Orlicz to jest kabotyn, ciężki na wet kabotyn; ma w sobie wszystkie cechy kabotyńca... »robiącego« w twórczości. Kiedy w pokoju gaśnie naftowa lampa, Orlicz robi z tego symbol; w tej chwili należałoby go trzasnąć w łeb ironią. Nic! Żuławski pozwala mu bredzić zupełnie poważnie.

»Są chwile — powiada Orlicz — że zdaje mi się, iż jestem czegoś pewien, a potem jestem pewien, że mi się zdaje tylko«...

Może się komuś zdawać z kolei, że jest w tem niesłychana głębia, lecz może być pewien, że mu się tylko zdaje. Bo Orlicz operuje jeśli może, paradoksem, jeśli nie może, to frazesem, nawet cytatem z hebrajskich przypowieści.

Trudno mu to jednakże ukryć, że jest komedyantem, sam się do tego przyznaje, mówiąc, że kiedy szminkę z twarzy chce zetrzeć, to i w tem giest komedyancki bywa. A w tem miejscu Żuławski to mówi tonem jakby bolesnego współczucia i jakby go od widza pragnął również dla swego bohatera. Współczucia? Należy się zaśmiać w twarz Zygmunta Orlicza i poradzić, aby przyjął tę posadę w muzeum, którą mu ofiarują i aby głupstw nie gadał, sądząc, że mu szczęście twórcze natchnienie spęta.

Czego chce właściwie Zygmunt Orlicz?

Miał szczęście w rękę i uciekł od niego, aby być sławnym; stał się sławnym i — wraca do szczęścia, bo mu znów ze sławą jest nijako.

I tak źle i tak niedobrze; gdybyż jeszcze sam dochodził do sądów o sobie i gdyby w nim samym tkwiły pobudki jego czynów... Lecz tak nie jest; porzucenie szczęścia poradził mu jeden przyjaciel, powrót do szczęścia poradził mu drugi przyjaciel. Sam Orlicz jest wprawdzie w zgodzie ze swemi postąpieniami, lecz tę właśnie zgodę na niezgodę należało u niego schłostać, jako rys kabotynizmu, co hamletyzuje, a nie wydymać go seryo do kształtów

tragicznych, które wrażenia nie mogą wywołać żadną miarą, dlatego właśnie, że tragizm ten jest aktorski, nieszczerzy, banalny, wmówiony i przedewszystkiem fałszywy. Bo gdzież jest prawda w motywie ucieczki Orlicza od osobistego szczęścia?

Radzi mu przyjaciel suchotnik: »po co się troskać śmiertelnymi rzeczami i — ludźmi śmiertelnymi?... Zerwij obowiązki i leć!... Próżno z tem walczyć. Zbrodnia to jest — i bezużyteczna, bo siebie się zabija, a nie zbuduje się nic, dla nikogo... A struny grać nie chcą, póki leży coś na nich, chociażby kwiat... a przecież muszą grać choćby za cenę łez«.

Na to Orlicz ma jedną odpowiedź: »Wyjeżdżam!«

Zygmunt Orlicz, choć podobno wielki poeta, postąpił w tem miejscu głupio.

Excusez le mot, Orlicz!...

W dowodzie swoim, że należy rzucić wszystko, aby tworzyć, powtarzał przyjaciel suchotnik rzeczy oklepiane; każda twórczość ma w sobie coś sybaryckiego, choćby dlatego, że ma podobno w sobie arystokratyczne pierwiastki, a sybarytyzm jest tuż obok, więc ogłosiła kiedyś dawno w regulaminie swoim, że nawet szczęście jest dla twórczości nieszczęściem. Tak to już zostało w tradycji i każdy żaczek poetycki szuka najpierw zmartwienia, ile razy chce spłodzić sonet, albo udaje, że go... ząb boli. Ci straszliwi pesymiści poszli nawet dalej; aby być porządnym poetą, należałoby wedle tej recepty mieć chociażby suchoty, które dlatego zapewne ma i przyjaciel Orlicza, z zawodu muzyk, z przekonania — suchotnik, dobra zresztą figura w Żuławskiego komedyi. Tragicznie to wygląda, interesująco i usuwa wszelkie przeszkody do tworzenia...

Hasło, że sztuka nie znosi współzawodnictwa w tej samej duszy i że oddanie się bez zastrzeżeń jest jej świętym przywilejem, zdrobniałe i przetłumaczone opacznie, służy tylko za motyw do scenicznej akcji, za nic więcej i z porywów Orlicza, z hymnów na cześć nieśmiertelnych dzieł i t. d. czyni tylko deklamację, pełną frazesów i pozy. Orlicz słucha suchotniczych podszeptów przyjaciela suchotnika, choć ma zdrowe płuca i zdaje się, że i duszę mógłby mieć zdrową, gdyby nie urządzał dla pesymistycznej pozy dramatów za cenę fałszywych łez i gdyby szczęście właśnie, przed którym ucieka, a nie zmanierowanego suchotnika, wziął sobie za suflera.

Lecz gdyby tak było, — nie byłoby dramatu.

Ot i cała rzecz. Więc przekleliśmy razem z Orliczem szczęście, jako kulę ołowianą, co się Dedalom u nóg zwiesza i lećmy, gdzie się sława świeci. Lotny poryw musi jednakże być udanym, bowiem zupełnie wyraźnie i dokładnie, już na początku drugiego aktu można wywróżyć Orliczowi wszystko, co do słowa; bo gdzieżby była tragedia duszy poetyckiej, która porzuciła szczęście, aby ku sławie lecieć, gdyby ta sława, raz jeden chociażby w literaturze,

okazała się prawdziwym słońcem? Nie było zdaje się, jeszcze takiego wypadku i dlatego właśnie Orliczowi ma się objawić jako złote słońce, kiedy się stu innym ukazywała zawsze jako niewiasta, będąca na utrzymaniu wydawcy i dyrektora teatru, pana od literatury czy od poezji?

Zresztą Orlicz jest polskim twórcą, a dla takiego sława zasadniczo czym innym być nie może i piosłun mu przypomnieć musi, wedle przykazania... Naturalnie!... Więc się już z góry wie, że Orliczowi sława stanie kością w gardle; uwierzyliśmy mu na słowo, że jego kabotyństwo potrafiło chwycić sławę za skrzydła, uwierzymy mu tem łatwiej, że taką sławę, o jakiej on mówi, doprawdy, że chwycić nie trudno. Orlicz jest sławny, a w tem miejscu ma się w nim dusza zgięta wyprostować, aby wrócić do dawnego położenia z pierwszego aktu, kiedy nie był sławny, tylko ubogo szczęśliwym, — co więc robi Orlicz? Zaczyna irytować się na sławę. Och!

Powiada gorzko poeta Orlicz:

»Zamiast sławy mam surogat jej najgorszy: rozgłos; zamiast wrogów: psiarnię, po piętach mnie kásająca; zamiast samotności: osamotnienie na wyżynach, a w dole ciżbę; zamiast swobody tworzenia: wydawcę i dyrektorów teatru«.

Zygmunt Orlicz jest widocznie neurastenik i sam nie wie, czego chce; jeżeli nie jest sławny, to widocznie nie miał tego talentu, o którym się w sztuce tyle mówi i widocznie poznano się na jego kabotynizmie; jeżeli nie ma wrogów, to widocznie dlatego, że nikt sobie nie zadaje trudu, aby go nienawidzić, gdyż jest na nienawiść za mały; jeżeli się skarży na osamotnienie, to czemu uciekł sam od ludzi; jeżeli chce mieć swobodę tworzenia, to przecież najprościej jest — pisać dla siebie, zapewniwszy sobie utrzymanie z proponowanej mu kiedyś pracy. I skąd ta gorycz okropna w bombastycznym okrzyku? Stąd, że kilka głupiuchnych panienek nim się zachwyca i prosi o wierszyk?

Panienki należy odesłać do stu dyabłów i nie gadać na ten temat frazesami. Tak, ale Orlicz musi powiedzieć ten frazes, bo trzeba w sztuce, aby powrócił do dawnej narzeczonej, od której uciekł, więc udaje rozpacz na temat bankructwa porywu z pierwszego aktu, a widz udaje, że temu wszystkiemu wierzy, nie dlatego bynajmniej, żeby szanował Orlicza, bo się w duchu natrząsa z tych »tragedyi«, lecz tylko dlatego, że sztukę pisał poeta tak poważny jak Żuławski i przed nim się tylko udaje — że się tym historyom nieprawdziwym wierzy.

Zygmunt Orlicz, wmówiwszy w siebie, że teraz dla różnaitości należy od sławy wrócić do szczęścia, powtarza się haniebnie i jak pierwiej uciekł od narzeczonej, która mu była uosobieniem szczęścia, tak teraz, ucieka od aktorki, która mu sławę jego fałszywą przypomina. Jest wobec tego mało pomysłowy w urozmaicaniu dramatycznej akcji i gdyby tak jeszcze miała się w dalszym ciągu komedyi sprawdzić zapowiedź aktorki, powiedziana pod adresem

Orlicza: »ty wrócisz!« — urządziłby Orlicz spektakl na modłę *da capo senza fine* — bo znów z kolei musiałby uciec od narzeczonej.

Jeżeli przeto komedia Żuławskiego musi być koniecznie nazwana w tytule »komedią pomyłek«, to dlatego tylko, że się w niej Orlicz wciąż myli, a za Orliczem autor. Pomylił się, wmawiając tonem seryo (więc seryo to przyjąć się musi), że mu szczęście zawadza w twórczości; poznawszy pomyłkę, myli się po raz drugi, sądząc, że mu szczebiotanie pensjonarek goryczą życie twórcze zaprawia. Potem się już po raz trzeci pomylił i ostatni, sądząc, że widz w to wszystko ze współczuciem uwierzy. Dla widza byłby ten Orlicz może zajmującym w jednym wypadku: gdyby go wolno było nie brać poważnie, gdyby go autor nie obwarował fałszywym nimbem poetyckości, lecz jako kabotyna pierwszej wody, jako typ haniebnie zdeprawowany, wydał na pastwę jadowitego śmiechu. Ale tragedye z tego robić?

Płakać nad nim?

Z czcią nabożną patrzeć, jak się biedny Orlicz targa i za cenę łez pisze?

Nie! to trudno!

I dopiero, kiedy jego narzeczonej przejrzała jego duszę kabotyńską i śmieje się boleśnie, mówiąc: »poeta chciał sobie trochę porozpaczać i uciekł odemnie!« — wtedy dopiero widz czuje, że miał przecież prawo pokpić sobie trochę z tego wielkiego poety, cóż kiedy kurtyna spada i niema już na to czasu; pozwolenie autorskie nadchodzi trochę zapóźno, a bez niego nikt nie chce autorowi robić przykrości i traktować jego bohatera jako figurę marną, kiedy go sam autor najwidoczniej forytuje.

A tyle jest w sztuce sposobności do urągań!

Tak się aż prosi przyzwoicie obelżywy okrzyk pod adresem Orlicza w chwili, kiedy sobie urząpózę *à la* Balestrieri, słuchając Chopina; kiedy, pisząc list ostatni do narzeczonej, mocuje się ze sobą, bo ujrzał aż bukiet kwiatów, jej ręką złożony; kiedy się sam chwali, albo kiedy na oczekaniu w rozmowie z aktorką temat chwyta jak sam Kalina, albo inny taki, bo już takich wielu było, co z siebie samych urządzali kome—dye, albo kiedy gawędzi z malarzem, prostaczkiem, bardzo wdzięcznie o »łapaniu słońca, kiedy się skrzy na wodzie i mgieł, z gór spływających...« i tym podobne cukierkowe rzeczy.

A przecież Zygmunt Orlicz jest — figurą zajmującą! Napisałem już o nim wczoraj, że jest narysowany nieprawdopodobnie śmiało; nie idzie mi w tem określeniu o wartość artystyczną tej postaci, bo jej nie ma, — śmiałość jej rysunku jest w czem innym: oto autor, czy chce czy nie chce, musi się zgodzić na to, że go widz będzie identyfikował z.. Zygmuntem Orliczem, gdyż analogia nasuwa się sama, czy też ją autor nasuwa świadomie, używszy dość znanego pisarskiego triku, który polega na tem, że w komedyi p. t. »Za cenę łez« mówi się o

komedyi p. t. »Za cenę łez«, komedję, która się gra na scenie, — pisze się na scenie. A kiedy się już autor zgodził na analogie ze swoim bohaterem — stał się szczery, tak bardzo, że aż niepotrzebnie szczery, z dziwną śmiałością szczery. Dodało to komedji Żuławskiego niewątpliwie bardzo wiele sensacyjności, jednakże nikt zaprzeczyć nie może, że artystyczna wartość sztuki na sensacyjnych rewelacjach zyskać nie może; głęboko przeżyte rzeczy są dla twórczości wartością bezcenną, ale nie ich najlżejszy surogat; sztuce odbiera to powagę twórczości.

Pozatem nowa komedya Żuławskiego ma wiele stron zajmujących; szkicowo traktowane figury pierwszego aktu grają razem jedną scenę doskonałą, jak również dwie figury z aktu trzeciego, naprawdę komedyowe. Doktor Bogusław mimo tego, że ma w sobie zbyt wiele z — Jon—tka, tego z »Halki« — jest odlany z jednej bryły. Najprawdziwszą jednakże jest narieczona Orlicza, Beata, postać doskonale postawiona; jej dramat jest prosty i wielki i jej dramat jest nieudany; nie Orlicz skupia na sobie uwagę, lecz Beata, dusza jasna i czysta, tak czysta, że aktorstwo poetyckie Orlicza było dla niej czemś niepojętem, czemś niesłychanem. Tem większy jest jej ból i tem straszniejszy zawód; charakter Beaty (jej jednej tylko), nie zamazał się we frazeologii i w deklamacyi; postać ta musi wywołać wrażenie swoją jednolitością i odrębnym kształtem.

Co się budowy komedji tyczy, wytknąć się musi nieproporcjonalność trzech aktów, z których pierwszy, najlepszy w sztuce, jest niemożliwie długi, tak samo jak akt drugi w stosunku do trzeciego, co dziwnie razi u takiego znakomitego znawcy sceny, jakim jest Żuławski, autor już sześciu przedtem dzieł teatralnych, którego rzecz każdą, napisaną dla teatru, wita się przychylnie, tytułem tej wziętości i szczerego uznania, jakie autor »Erosa i Psyche« ma u publiczności w całej Polsce.

*

(Słowa te wywołały odpowiedź autora sztuki; odpowiedź tę i jeszcze słów kilka ze strony piszącego te uwagi, znajdzie — kto zbyt wiele ma czasu w jednym z numerów »Gazety Lwowskiej« za październik 1909).

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI

»Odwieczna baśń«, poemat dramatyczny w 3 aktach.

»Uderzcie w wielki dzwon, tron do objęcia, tron«, jeden z najwspanialszych tronów, jakie posiadają królestwa tej ziemi, z jaspisu i kości słoniowej, oparty na czterech łbach lwów asyryjskich.

Abdykował władca dusz tęskniących — sam bez tęsknoty; Wielki Mag, znający tajemnicę otwierania skarbców sezamowych, z których pełnemi dłońmi brał i rzucał tysiąc tęcz w ludzkie oczy i w uliczne błoto, rubiny krwawe i żółte ametysty, perły różowe i opale, trawione ogniem wieczystym.

Abdykował geniusz, który w wędrówce po ogrodach cyprysowych, gdzie białe pawie tylko ciszę mącą, przypomniał sentencję salomonową o marności ziemi i zamyślił się głęboko nad królestwem, które nie jest z tego świata; abdykował Stanisław Przybyszewski.

A za nim wyszedł ze swej świątyni tonącej w mroku, z którego mózgi niedojrzałe wywodziły procesy dyabelskie, ze świątyni, którą pobożni czynili synagogą szatana, mniej pobożni świątynią świątyń — rozkrzyżował ręce u wejścia i świadom swojej dziwnej potęgi, wygłosił:

»Jestem dumny z tego, że temu ośmieszonemu i banalnemu uczuciu, raz po raz łzami oblanemu, to znowu zęby do rozpacznych zgrzytów pobudzającemu uczuciu, które się w sztuce pod nazwą miłości rozpanoszyło, dał metafizyczny podkład«...

»Dumny jestem z tego, że poza uściskiem dłoni kochanków, w miłosnym splocie ich spojrzeń, szukał praiłów bytu, starał się spojrzeć w to marę tenebrarum, w którym nieuchwytnie dla naszych zm}rsłów wrażenia, w odbiciu cały jego obszar wypełniają, jednym słowem, że dla oderwanego jakiegoś faktu miłosnego szukał jego syntetycznego znaczenia we wszechbycie«...

To zaś co uczynił do chwili obecnej, co zgrozą napawało ludzi statecznych, a do szału doprowadzało embrya poetyckie, co było najwyższą prawdą jednych, obłąkaniem dla drugich, zamknął w zdaniu, które schodzący z tronu władca rzuca tłumowi w oczy, nie patrząc, jakie wrażenie ono wyrze:

»Wiem tylko, że z prawdziwie świętą powagą starał się odsłonić chociażby rąbek tej strasznej tajemnicy, w którą spowita jest istota wszechbytu! «

Tem zakończył rozdział z księgi swego życia, odwrócił karty, wybrał tę, która mu się zdała najczystsza, biała i dziewicza i rozpoczął rozdział drugi pozdrowieniem królewskim

czytelnika słowami jednego z najwspanialszych hymnów« swoich: »W królewskiej chwale mej miłości rozparła się ma dusza i śpiewa«.

Wielki Mag zmienił tron; dostojnie i z powagą, nie obejrzawszy się na jaspisy i marmury i brzozy, zszedł po przepysznych kobiercach, które głuzyły wszystkie kroki, które w kwieciu swoim kryły grające tęczami węże i wszedł na nowy tron, w skale wykuty.

I z jego wysokości rozpoczął śpiewać hymn do nocy wiosennej, nocy przeczystych natchnień i tęsknot pozaświatowych, zdumionemu zaś tłumowi, który widział lwy asyryjskie łazzące się jemu u stóp tronu, mówi, czemu rzucił królestwo, gdzie panem był niepodzielnym i moźnym, niepodległym nikomu i niczemu, tworzącym z samego siebie, rzeczy, które potężne być muszą, gdyż brakło dla nich kolei i musiały się staczać lawiną, burząc to, co silnie wrosło.

W tym nowym hymnie, śpiewanym »w królewskiej chwale miłości«, opowiada ten dziwny poeta, o nowym dniu narodzin, co przyszedł z zorzą poranną i z tą, którą umiłował:

»Jesteś mi radosną nowiną białego dnia, co duszę mą rozbudził, aby potężniała i rosła, aż hen, gdzie oczy moje sięgnąć nie mogą. — Jesteś mi światłem rodzącem, gwiazdą zarania i kwitnącym przepychem nowej wiosny mego życia, jej dniem i jej nocą, spełnieniem jej pragnień, dokonaniem jej tęsknot: Jedyna powiernico mej duszy, głośny oddźwięku nieuchwytnych drgnień między jej snem a jawą — zwycięskie Excelsior jej, ku wyżom rwących się uniesień, cudotwórczy Hyzopie, co duszę mą obmył i w nowej sile i czystości dał się jej odrodzić«.

Asperges me hysopo — et super nivem devalvabor. Tak Przybyszewski dotąd się nie modlił, a nie dzień pokuty usposobił go do śpiewania psalmów; wszak nie popełnił winy, nie zmazał chyba swej księgi tem, że jak sam napisał, a cośmy już powtórzyli, że »z prawdziwie świętą powagą starał się odsłonić chociażby rąbek tej strasznej tajemnicy, w którą spowita jest istota wszechbytu«.

I doprawdy, na ascetyzm by wyglądał psalm pokutny po dziele świętem i twórczem, a duszy, żyjącej w dziele swoim, niepotrzebne odrodzenie, które jest mazaniem win. Wiec możny król nie dlatego opuścił tron z jaspisów i kości słoniowej, aby zrzucić z siebie purpurowe błamy i pójść głosić ewangelię swego życia, nieznaną, nierozumianą, spaczoną, tłumaczoną naiwnie lub podstępnie, ewangelię, pisaną »ze świętą powagą« szukającą początku tego, co najpiękniejsze jest i najpotworniejsze zarazem — nie dlatego, że zakon arcykapłański każe strzedz boskości, której się jest arcykapłanem, jeśli się wierzy w nią tak potężnie, że się pozwalało »z pobłażliwą pogardą« obrzucać błotem tron z jaspisów i kości słoniowej, na lwach złocistych oparty...

Oto stało się, że wyjący na cześć bóstwa tłum ochrypl, zaś patrzący z podziwem na korony ametystami sadzone, na purpury i bisiory królewskie, złotem słonecznym tkane — oswoili się z przepyszny widokiem, choć ametysty zalewają światłem oczy, choć się krwawi purpura najserdeczniejszą krwią swoją. A królowi, który się pod ich ciężarem uginał, zdało się, że purpura zblakła, że oślepiły dyamentowe oczy, jarzące się w jego koronie. Opuścił więc tron, o którego stopnie czołem bili i wstępuje na inny. Panowanie dopiero rozpoczął. Powiedział pierwsze słowo dopiero, na pierwszy dźwięk pyszne i nieporównane, zabrał bowiem z dawnego królestwa niewyczerpany swój skarbiec, z którego tłumowi dyamenty w oczy ciskał.

»...A teraz śmieje się ma dusza szczęściem nie z tego świata, — niebo z ziemią związałem, — między wszystkim, co żyje na ziemi, a wszystkim, co płonie na niebie, zadzierzgnąłem złote struny...«

Jeśli to nie poza pyszna i królewska, wyśniona w chwili, kiedy o świątynię przestało uderzać szumne morze, pnące się do okien kolorowych z grzmotem zachwyty lub bijące w nie krzykiem oburzenia; jeśli to nie błyskawica, która we własnym omdleje świetle i oczy, płomienne blaskiem, chmurą zasnuje, i jeśli to nie ucieczka króla, któremu królestwo stało się nudy pełne i który, myśli własne goniąc, rozpoczyna pracę dziwną: przelewanie tęczy z kruży w kruż i mniema, że to nowy żywot tęczy, — pobłogosławimy z poetą chwilę, którą zwie chwilą odrodzenia, i zorze, które są dla niego świtem dni nowych powitamy hymnem, chociaż piękne były dni minione. Dni bowiem, które przyjdą, mogą być piękniejsze...

I może dlatego w tem wiosennym przeczuciu, drgającym pragnieniem najwyższego piękna, zwrócił się Przybyszewski w inną stronę świata, skąd widok na łąki arkadyjskie, w której łatwiej o kolorowe fata morgana, udające raj, gdzie łatwiej o wizye archanielskie, których spragniona jest dusza poety, zmęczona, gdyż »w znojnym trudzie szukał drogi do świętego Chramu«.

Może go jednak z własnego królestwa wygnał przesyt, który kona z nadmiaru dreszczów, znieczulony na dreszcze, a ta wędrówka w inne ziemie jest może wyprawą — już nie po złote runo lecz po to tylko, co nie jest nowe, lecz inne. Woń jednak, choćby najsubtelniejsza kwiatu, zerwanego na arkadyjskiej łące, nie upoi duszy, która po drodze swej znalazła już wszystko, i to także, co — do zawrotu upaja.

Dość, że mistrz słowa, wielki piewca miłości pragnącej, olbrzymiej, nieokiełznanej, zwrócił się na swej drodze i ma iść tam

»...gdzie piękność najwyższa wszechbytu króluje, gdzie łono błękitnych mórz niebu południa się oddaje, gdzie szczyty gór, w żarnem słońcu skąpane, obłoki pocałunkiem pieszczą...«

a za nim powlokła się jak kometa wspaniałość jego pieśni.

Pierwszym hymnem z tej wędrówki ma być »Odwieczna baśń«.

»Odwieczna baśń« jest poematem... słonecznym. Nie mogę znaleźć innego nazwania dla tego ognistego pęku promieni, które przez kolorowe witraże okien wdarły się do ponurej świątyni Przybyszewskiego, pełnej pogrzebowej ciszy, zasnutej dymami kadzideł na cześć bóstwa, którego boskość w pysznej nagości.

Jedna powódź światła, szalona kaskada padająca w załomy duszy, która przeżywała tragedye w mroku, w dzwoniącej ciszy, jakgdyby się obawiała szpiegów anielskich, wysłanych, aby usuwać kamienie z kamienistej drogi.

Orgia blasku, chaos promieni, z którego, mocą twórczej ręki, ma się urodzić dusza słoneczna, nie mająca sobie równej. A w tym tumanie słonecznym, w którym się tęcze skłębiły, w którym słońce ciska w oczy pył złocisty, w którym się płomienie pożerają wzajemnie, jak gryzące się lwy płowe walczące o władztwo w pustyni słonecznej, w tym tumanie bajecznym odbywa się walka archanielska, walka dwu potęg, równie ogromnych, równie niezniszczalnych, równie płomiennych.

Słoneczny król, pijany słońcem władca swej duszy, którego królowanie nie ma początku i końca, apostoł wielkiej tęsknoty, rzekł duszy, która jest miłością najczystsza:

»W wiekuistości nowego Bytu zatęskniła moja dusza za tem, co Dziś zowią i zapragnęła wraz z tobą zapanować w tem Dziś. Nasze dusze królują w chwale ognia pierwotnego, z którego się wszystkie inne wyłoniły — ale tamte odbiegły w ciemnie, gdzie blask swój straciły, gdzie tarzają się w błocie, zapomniały o swej piękności — a my je z powrotem do ich ojczyzny sprowadzić mamy — w ogniu naszych oczyścić i stopić... To p r z e z n a c z e n i e n a s z e g o D z i ś «.

Więc chrystusowa sprawa i odkupicielska.

Dusza wybrana, której imię jest Jeden, która ma w sobie początek i koniec, tęsknotę i jej wypełnienie, wolę i jej wykonanie, błędzenia i zawroty, która żyje wieczyste, (wieczyste bowiem jest Dobro) przystanęła na chwilę, mocą poety, mogącego stwarzać, przybrała ciało i rozpoczyna dzieło odkupienia, namowy do powrotu na słońce. A pomostem, który złączy dwa brzegi, mostem tęczowym, rzuconym nad przepaścią, którego jeden zrąb na słońcu, a na ziemi drugi, ma być — miłość, małżonka królewskiej duszy, urodzona z doskonałości.

A zanim ten apostoł słoneczny wrósł w ziemię jak drzewo i zanim korzeniami »objął serce ziemi« miał małżonkę, którą pojął z woli tłumu i dla tłumu i był królem złym, mając u boku swej duszy fałsz i obłudę. Odrodził się w nieskończonej miłości, kiedy zmarła a on z miłością najczystsza .śluby zawarł. I dusze te: jego i małżonki nowej są duszą jedną, słoneczną,

promienną na ziemi pełnej mroku. Wykopawszy »przepaść w ciągłości jedni«, królestwo chce założyć na ziemi, ukoronować miłość i królową ją uczynić, aby panowała ziemi.

Chce potężną mocą dłoni zerwać płat nieba i niebo ziemi odsłonić; chce ośleplić i światła nieznające oczy, światłem napoić.

Chce, naśladowując rycerzy świętych, słońce rozpalić w tarczy i mocą słoneczną porazić fałsz i obłudę i podłość i nizkość i wszystko, co jest ziemi, nieprawego płodu słońca.

Chce synów ziemi, płazy nieodrodne i ślepe, niewolne i marne, uczynić dziećmi słońca.

Przychodzi z uśmiechem chrystusowym, z chrystusowem słowem na ustach, ręce gotując do błogosławieństwa.

Błogosławieni nie znający słońca, albowiem słońce ujrzą.

A druga połowa jego boskiej duszy, czuje trwogę, pelzającą jej ku piersi i nie chce królestwa na ziemi, lecz powrotu na brzeg drugi przez most z tęczy i blasku.

Kto Chrystusem chce być, musi mieć wizję krzyża, i kto Chrystusem chce być, nie może walczyć mieczem; niegodna Boga broń i nędzna, nie używa bowiem miecza, kto słońce w oczach nosi, a ręce ma miłościwe. Lecz mrok tak przyrósł do skorupy ziemi, jak przyrasta mech do skały, i mrok ten jest nieprzebity. Słońce nie zejdzie już na ziemię, bo blask jego oślepienie w mroku. Wiec świetlista dusza królewska, wiodąca miłość przy sobie pod osłoną jednego płaszcza królewskiego, stanęła niemocna wobec wroga, urodzonego z prochu ziemi, który ją objął całą, usta do jej serca przywarł i ssie najserdeczniejszą krew.

»Jam jest fałszem, obłudą, nieprawością, podstępem, szalbierstwem, oszustwem«... mówi szary tłum ziemski przez usta swego szatana, który słonecznego boga kusi, jak kusił Chrystusa:

»Chcesz im dać prawdę? Oni kłamstwem żyją! Miłość im niesiesz? Ich potęgą nienawiść! Światłem ich darzysz? Oni w świetle giną! Ich żywiołem ciemność! Zgaś, królu, twoje słońce, zgaś je — pogrąż się wraz z nimi w brudnych odmętach, a wtedy panowanie twe końca mieć nie będzie... — zawrzyj sojusz ze mną...«

Wiec się rozpoczyna walka światła i ciemności, dobra i zła o panowanie nad duszami, które są bez tęsknoty, walka słońca i ziemi, nowiny dobrej z kłamstwem odwiecznym, walka, co się od wieków toczy, od początków żywota i słońca i ziemi, tak dawna, że się odwieczną baśnią stała.

A że tłum, dla którego słońce jest ogromem niepojętym, a źrenica promienia nie pomieści, nie zrozumie, że się walka toczy o władztwo dusz wieczyste, o odkupienie ziemi, wygnanej z krainy słonecznej, o byt rajski i archanielstwo — toczy król walkę z tłumem o znany tłumowi znak widomy, najwyższe i najświętsze dla tłumy godło, o koronę, która ma

ukoronować świętą miłość, matkę rzeczy słonecznych. I w tej walce król wziął miecz w dłonie uświęcone, miecz, broń słabych i nędznych i tą bronią zwyciężył, zwycięstwem małym i ludzkim. Śnił ten apostoł przedziwny o »panowaniu wspólności dusz czystych, śnił o biesiadach w najwyższym upojeniu ducha«, a ze snów tych zostało mu panowanie mieczem, krwawa biesiada wojny i pożogi.

Przeto »na śmierć smutny« król, którego dusza Dobrem jest, a Miłości została poślubiona, zapytał sam siebie:

»...azali warto walczyć o królestwo, któremu obca jest miłość i biesiada ducha, azali warto zdobić czoło oznaką, dobrą i godziwą dla niewolników i katów?...«

I rzuciwszy tłumowi pod nogi królewski dyadem, odszedł tam, gdzie łono błękitnych mórz niebu południa się oddaje, gdzie go wołała małżonka jego, przezysta miłość, gdzie niema dostępu Kanclerz z czaszką, zdjętą z chrystusowego obrazu Saszy Szneidra, rzecznik tłumy, który podłością się karmi i podłością oddecha, beznadziejnie ohydny.

Tron po tym królu do objęcia. Smutna ironia i bolesne błazeństwo ogłosiły bezkrólewie.

Przedziwny król, który walkę toczył, Prometeusz, palący sobie piersi ogniem, niesionym w zanadrzu, Chrystus, który chciał dokonać odkupienia, wiedząc, że straszny jest los odkupicieli, że odwieczną baśnią jest walka, w której zostanie ukrzyżowane dobro, aby zmartwychwstać mogło zwycięsko — król ten zmienił tron, przeniósłszy się na słoneczną oazę.

Zamajaczyła mi gnąca się pod ciężarem hermelinów i bisiorów królewskich dusza poety, śpiewająca hymn na początku poematu, dusza, co się »rozparła w królewskiej chwale miłości i śpiewa«, odszedłszy od tłumy w zacisze słoneczne, że

»zaprawdę ten jest największym mocarzem, któremu obce jest panowanie« —
dusza poety, który głosił, że wiosnę nową rozpoczął i hymn nowy o świętej miłości,
»która jest wszystkim i w której jest wszystko«.

I jeśli własną duszę uświęcał poeta w walce, którą Król wie w »Odwiecznej baśni« — to zaprawdę nie był tylko pysznym gestem poetyckim hymn, wygłoszony przed nią, w przedmowie do poematu, albowiem walka jest wielka, a płaszcz królewski nietylko udrapowany umiejętnie.

Jeśli tak jest, jeśli »Odwieczna baśń« jest ogromnem rozwinięciem jednej zwrotki hymnu o odrodzeniu przez świętą miłość duszy poety — nie jest jeszcze królewskość tej duszy i królewskość zwycięstwa nad tłumem, samouwielbieniem w symbolu. Ta królewskość była gotowa, gotowy był sztafaż i gotowe były dekoracje, baśń bowiem o walce dobrego i złego jest odwieczna, odwieczne są postacie symboliczne, więc ich poeta nie stwarzał, tak samo jak nie

stworzył historyi scenicznej; albowiem sprawa małżeństwa króla z poddaną i straszliwe stąd niesnaski, to sprawy powszednie w historyi świata, gotowe i do użycia.

Wyśmieje je ten sam Ważeń, który płakał już wielekroć i nad Learem i na matejkowskim obrazie i w bronowickiej chałupie.

Przybyszewski napisał poemat.

Napisał go tak, jak tego nikt inny nie zdoła. Oświecił go słońcem i utopił w blasku, w którym rosną jego symbole.

STANISŁAW BRZozowski

»Milczenie«, sztuka w 1 akcie.

Jest rzeczą niemożliwą, aby przejść obok bohatera »Milczenia« i nie zatrzymać się na widok twarzy skostniałej w bezmiernym milczeniu; ale jest rzeczą trudną wyczytać z hieroglifów na czole wyrytych dzieje dokładne tragedii, która była, która jest i która będzie.

»Milczenie« jest pamiętnikiem ludzi samotnych, pisany słowami nie ze zwykłego słownika, który ma wad wiele i nadmiar ich; słowa takiego pamiętnika mają znaczenie nieraz inne zupełnie, niżli słowa ludzi, którzy je pieszczą w ustach, nie wypiastowa wszy w duszy; mają w sobie moc, która powstała ze skupienia słów wielu, więc mowa ludzi samotnych potężna jest, lecz niezrozumiała dla tych, co nie byli nigdy samotni. Dlatego »Milczenie« wygląda ze sceny jak ciężki rozdział z filozoficznego traktatu, pełny terminów, nieznanymi laikowi, powiedzeń, do których musi się przygotować, aby mózg odczytywać tragedie z czoł ludzi zadumanych i milczących. Łatwiej jest mówić milczeniem, niż milczenie rozumieć. A tem trudniejsze jest ono do zrozumienia, że to nie pantomina, przedstawiająca zdradę małżeńską albo radość z szczęścia domowego, lecz opowieść tragiczna, nie mogąca użyć aktorskich grymasów maski, jednego wzdłuż, jednego wszerz twarzy, stosownie do okoliczności.

Niema tragedia, której nie opowie ten, co ją przeżył, nie odczuje ten, co jej nie przeżył, obca dla wszystkich, bo rozgrywająca się na wyżu niedosięgłym. I dlatego tragedie tego rodzaju nie wydają się nam tragiczne, gdyż się zbyt daleko dzieją od teatru, przechodzą bez wrażenia, bo są bezkrwawe, nie wywołują zgrozy, bo boimy się tylko tej śmierci, która głośno krzyczy, a nie wzbudza w nas litości śmierć w milczeniu, nie wołająca o ratunek.

Wielkością tych, którzy konają w milczeniu, jest ich milczenie, dowodem tej wielkości zaś to, że nikt się nie wzruszył ich śmiercią na ludzki sposób. I takie tragedie są najpotężniejsze, które nie wywołują wrzasku ani łez. To są tragedie duszy ludzkiej — nietylko połowy człowieka.

Taką tragedią niezrozumiałą, nie dającą się tłómaczyć »własnymi słowami«, rozgrywającą się w milczeniu jest tragedia bohatera »Milczenia«. I dlatego przeszli ludzie obok niej ze wzruszeniem ramion, zatrzymawszy się na jedną chwilę na jej widok, nie mogąc pojąć walki, o to, czego niema, walki nie z kimś i o coś, lecz z samym sobą o marzenie, we własnym powstałym odbiciu.

Wstrząśnie ona tą duszą tylko, która zna tragedye nocy bezsennych w wędrówce i szukaniu, a tych jest mało wśród miliona. Więc dlatego tragedye takie opowiedziane, są pamiętnikiem mglistym tych, którzy je w sobie tworzyli.

Bezmierny ogrom ich wewnętrznej treści nie starczy nawet na marną fabułę sceniczną, bo się ulepić nie da, bezkrwawa niezmierna walka nie starczy na żywot dla jednego gestu aktorskiego. Z takich tragedyi jest tragedia w »Milczeniu«.

Oto dusza ludzka szuka prawdy. Już nie ma zakrytego posągu w Saïs, który był zawsze gotowy i udawał prawdę, która trwoży. Mniejsza o to, w jakim ciele jest ta dusza; szablon dekoracyjny chce, aby była w ciele uczonego profesora, którego autor nazwał Dowgirdem.

W niezmiernie zmuǳnym, szpiegowskim poszukiwaniu wyszedł człowiek ten nad niziny, w których śpi snem wiecznym tysiąc prawd w sarkofagach uniwersyteckich. Wysoko, na szczycie wieży zapalił lampę, płonąca jak lampa wieczna przed ołtarzem, na którym się odbywa największa tajemnica. Blask tej lampy wieścił tym, co na nizinach zostali, że wybrany z tysięcy apostoł ich szuka prawdy, której oni wszyscy szukać nie mogą, gdyż na szukanie jej trzeba poświęcić życie. Patrzącym z dołu wydaje się blask ten brzaskiem, mają nadzieję szczęśliwą, iż człowiek, który prawdy szuka znaleźć ją dla nich musi. Z podłoża tej nadziei rosło ich szczęście jak kwiat.

A tymczasem mędrzec w poszukiwaniu prawdy, w milczeniu swej izby, gdzie ze ściany Spinoza tylko patrzył, doszedł nad brzeg przepaści: »a jeżeli ze zniszczeniem światło zagaśnie? Jeśli nastanie mrok czarny, wieczny mrok, pełen trwożliwych poszeptów?..«

Dusza mędrca rozdziwiła się. Druga jej połowa rozpoczęła walkę z pierwszą, z tą, która szukała prawdy w krwawym trudzie myśli, w mozole i nieskończonym zadumaniu. Mędrzec spostrzegł, że światło, które objawieniem prawdy ma być — jest niem, ale dla tych, co zdala patrzą, on je dojrzał zbliżka, i przekonał się, że to tylko złuda prawdy, że to co mu się prawdą zdało, i co spisał w ludzkim słowie, »to przedwcześnie zeschnięte liście. Niech je rozwieje wiatr. Niemasz w tem życia«.

Mędrzec zapalając światło na wieży, nie małe szczęście ludziom przyrzekał, lecz wielką prawdę, więc nie zejdzie do nich ze swoim słowem, które oni za prawdę uważają, choć złuda szczęściem ich jest, a kłamstwo światła światłem.

Druga połowa jego duszy, urodzona z niej nad brzegiem przepaści, zowie się Kryszna, imieniem tajemniczym, z indyjskich ksiąg mądrości. Urodzona jest w chwili zwątpienia, kiedy mędrzec o prawdzie zwątpił i począł w sobie ogromną tragedye w walce z tą drugą połową własnej duszy, która mu się szaloną wydaje, bo jemu przeczy, ona która jest z niego, urodzona z jego odbicia.

Ci, którzy na zawroty cierpią, »niech zejść z wieży, trzymając się poręczy, i niechaj się wpatrują w światło na wieży i cieszą się, że płonie«, niech zejść w niziny, albowiem »niziny rodzą wiarę i beztroskę«, a oni, którzy wiedzą, że złudą jest światło, co się na dole prawdą wydaje, oni którzy wiedzą, że niema nic, »będą siedzieć i milczeć i milczeć i patrzeć w swoje smutne oczy«, »a ci na dole niechaj światłem żyją...«

Druga połowa duszy mędrca doszła do przerażającej odpowiedzi na pytanie wąpiące: »prócz zmienionej własnej twarzy, prócz zmienionego szeptu własnej duszy, nie widział ani słyszał żaden człowiek nic«. — »Lecz coś innego przecież istnieje?« — pyta mędrzec duszy. — »Dlaczego? « — odpowiada mu przepaścistym pytaniem dusza. I znowu brzeg przepaści i niemoc i zwątpienie, i gorycz; dusza ludzka szukająca prawdy wiekuistej wybucha rozpaczliwym śmiechem sama nad sobą, nad męczeństwem nocy bezsennych, nad mozołem i krwawym trudem myśli.

Więc niszczy wszystko co stworzyła, co jest złudą prawdy; niszczy w milczeniu, na chwilę tylko przestanie i spojrzy jeszcze raz w popioły, w których tli »dusza i wiara wielu lat« z błyskiem nadziei, aż się zupełnie przemoże, wszystko poświęci, nie chcąc zrozumieć wyrzutu kobiety, która z nim szukała światła, że niema prawa niszczyć jej mozołu, bo »dowodem mocy jest to właśnie, że ona śmie sama sobie nadawać prawa«.

Nie będzie już krwawił myśli, tylko zapadnie w milczenie niezgłębione i będzie oczekiwał objawienia. Prawda przychodzi sama z milczenia i niemej tęsknoty. A gdy chwila dojrzeje, »gdy godzina ma wybić, jednym słowem, jednym ruchem można wywołać dziwne rzeczy«.

Dla tych, co na nizinach zostali i chcieli budować szczęście na prawdzie — zgasło w tejże chwili światło na wieży, złuda prawdy. Odtąd tam zapanuje milczenie, runie w ciemności urodzone ze złudy małe ich szczęście i czekać będą na objawienie prawdy. Mędrzec prawdę im przyrzekł nie szczęście, jak już powiedziano, rzucić muszą więc szczęście na ołtarz prawdy. I czekają, I będą czekali w milczeniu. »Prawdziwe piękno nie znosi mowy, ale ludzie nie umieją być pięknymi do końca«.

Oto jest opowieść o tragedii apostoła prawdy, samej tragedii opowiedzieć nie można, bo jej niema i odbywa się tam, dokąd tylko twórca tej duszy zajrzeć może.

Na scenie nie walczy ze sobą dwóch ludzi, to walczy jedna dusza sama ze sobą, rozszczepiona w symbolu jak światło w pryzmacie. Chwila załamania się jest chwilą wybuchu tragedii w najtajniejszej głębi. Początek tragedii był przedtem, zanim widz przyszedł, zanim wyszła na scenę rozdwojona dusza mędrca, mieszkającego w samotnej wieży nad nizinami. Przed oczyma widza jej rozwiązanie tylko się rozgrywa, więc początek chwili musi sobie widz

stworzyć mocą taką, jaką w duszy ma. Jeśli początku dojrzeć nie umie, nie tylko nie zrozumie przyczyn tragedii, lecz go ona znudzi, gdyż każdy ma prawdę swoją i światło swoje na jakiejś swojej wieży i jest tych wież milion. Znudzi go tembardziej, że symbole Brzozowskiego chodzą w ciałach na obraz i podobieństwo ciał wielu, w obramowaniu szablonowej dekoracji, które służyły za tło płytkim tragediom płytkich dusz.

W oczach widza jest to pospolitością tworzenia; za mało mu jest w »Milczeniu« słów i gestów, chociaż mu powie mędrzec z »Milczenia«, że piękno nie znosi mowy, tylko ludzie nie umieją być pięknymi do końca.

Z tego punktu widzenia brak jest w sztuce Brzozowskiego tego, co się scenicznością nazywa i co sprawia, że sztuka niema scenicznych »kwalifikacyj« zupełnie, będąc poematem milczenia.

GABRYELA ZAPOLSKA

»Moralność pani Dulskiej«, tragifarsa kołtuńska w 3 aktach.

Ze wszech miar godną, ale — stryczka »familię« Dulskich, należy zaprezentować, jak Kasprowicz zaprezentował równie szanowną rodzinę Topolskich u Perzyńskiego: »Szubrawcy, jeszcze nie z kryminału«. I nigdy z nim w styczność nie wejdą; owszem! gdzieś, kiedyś jakiś Dulski dostanie może rzymski order za żywot cnotliwy, bo familia Dulskich ma niezrównaną metodę: można robić świństwa, byle o nich nikt nie wiedział; można kraść, byle nie złapano; można żyć w błocie, byle żaden reporter tego nie dojrzał.

Moralność familii Dulskich ma swój przybytek: czynszową kamienicę przy jednej z pryncypalnych ulic; z punktu widzenia trzeciego piętra tej kamienicy, wszystko jest uczciwe, co się dzieje na podwórku kamienicy, byle tego nikt nie wyniósł na bruk przed kamienicą.

Cenzorem moralności własnej i cudzej jest pani Dulska. Nalana fizygnomia, pierze we włosach, a przed wielką uroczystością papiloty ze starej gazety, wykrzywione buciki, obłocona spódnica. Głos piskliwy, albo bardzo krzykliwy, jeśli idzie o cudze świństwo, albo bardzo cichy, jeśli idzie o własne. Oczy chytre i niespokojne. Władza w domu absolutna, Królestwo pani Dulskiej typowe: ponure mieszkanie z salonem. Zjedzone przez mole pluszowe meble. Na ścianach cztery »landschafty«, po dwa naprzeciwko; na podpartym deszczułąką stole włóczkowe roboty, na komodzie fotografie w ramkach z muszelek. Lampa 7. abazurem z bibułki, chiński wachlarz na piecu, ekran *empire*, kupiony okazjnie. Solidny dom, zamieszkały przez ludzką menażeryę w najlepszym gatunku.

Pan Dulski zahukane indywiduum, którego nic nie obchodzi, prócz trapiącej go uporczywie choroby ze zbytniego siedzenia. Czcigodny Eneasze familii spełnił swą rolę w życiu: spłodził troje Dulskich, Pozatem nic go nie obchodzi, zresztą nikt go o zdanie nie pyta, Zje go jakaś ciężka choroba, jak mole stary fotel, nie stanie się nic nadzwyczajnego; pani Dulska lekarza z pewnością nie sprowadzi, bo domowe środki są lepsze. Potem przerobi starą suknię na żałobną i z pewnością zaklnie brzydko, że małżonek nie przeniósł się do wieczności po pierwszym, aby można jeszcze było wziąć pensję.

Pan Dulski jest to jakiś radca, albo coś takiego; młoda kiedyś dusza zeszcła w nim na nic, mózg zamarł, stępały zmysły. Takiego już nawet na szubrawstwo nie stać, chytrłości tyle ma tylko, ile jej potrzeba na to, aby ukraść cygaro. Byłby smutny, gdyby nie był śmieszny, a jest śmieszny, bo jest zjawiskiem ulicznym, częstym, nieuleczalnym. Menażerya, której Dulski jest okazem znamienitym, wyginie z braku powietrza i z powodu nieodżywiania się. Jeszcze

jedno pokolenie, jeszcze dwa, potem z wilgoci brudnej kamienicy wyrośnie jakiś nowy gatunek grzyba. Kołtuństwo jest chore na długowieczność.

Co wybuja z takiego pnia ? Jakieś dzikie pędy, jakieś niekształtne dusze, ułomne, potworne, garbate, wstrętne. Urodzone w cuchnącej atmosferze nie znoszą światła i czystego powietrza. Toczone gangreną, będą podtrzymywały tę atmosferę szanownych swych ojców, spłodzone na ich obraz i podobieństwo. Urodzone w brudnej kamienicy, pomrą w tejsamej brudnej kamienicy, z której nie wybiegła żadna jasna myśl, żadne pragnienie, gdzie się żadna nie urodziła tęsknota, ani tym podobne ekstrawagancja utracyuszów i ludzi lekkomyślnych. To się nazywa kołtuństwo.

Familia Dulskich ma swój katechizm i nie wzruszone zasady, uświęcone latami, udokumentowane korzyścią widoczną z rozumnego ich stosowania, W sposobie zaś tego stosowania taki jest szalony spryt, taki psi węch, takie niebywale zdolności rachunkowe, że się podziw uczuwa; umiejętność fabrykowania tłumaczeń dla swoich postępów przechodzi wiarę. Jakieś nowe z mrocznych kątów wypełzły na scenę dusze, nieznane widzowi, bo znane zbyt dobrze, spotykane co dnia, potrącane łokciem bez zwracania na nie uwagi; jakieś śmieszne karty, których tragedia nawet jest farsą, takie ucieszne czynią ruchy i skoki, gdy się ich ogniem parzy, albo gdy się im końcem kija zburzy mrowisko, budowane mozolnie, spajane błotem, znoszonem zewsząd.

Karykatury ludzkie, takie znane i takie nieznane. Znane, bo je znamy ze śmiesznej strony, zabłocone i oberwane u dołu, ze strusiami piórami u góry, z głupawym a chytrym uśmiechem na twarzy; znane z bruku i z przed kratek konfesjonału i z niedzielnej wycieczki tramwajem za miasto. Znamy tysiąc dowcipów na ich temat i fars tysiąc z ich kołtuńskiego żywota, Nie znamy głębi sceny i wnętrza obskurnego domu, gdzie się przepyszne grają tragedijki; więc nie możemy sobie złożyć sami tego obrazu, na którym ci ludzie z wnętrza czynszowej kamienicy, ustawieni są w tragicznych pozach i nie możemy powstrzymać głośnego śmiechu jeśli go nam kto ukaże. Patrzymy bez współczucia, zaciekawieni, radując się.

I jeszcze z jednego powodu, widz, który patrzy na taką stęchłą tragedijkę, uczuwa zbożną radość; bawi go wściekłość tych ludzi, którym złośliwie wyjęto jedną ścianę domu i zwołano publiczność, aby nie straciła rzadkiego spektaklu. I to jest największa tragedia tych ludzi, zabawna tragedia, że ich schwytano na gorącym uczynku, ich, którzy tak skrzętnie zasłaniają okna, tak niezrównanie uchodzą ludzkim oczom, tak żyć umieją w świętej ze światem zgodzie.

Potworna zaiste złośliwość! Spoila ona farsę tej całej menażeryi z jej marną tragedya i urodziła tragifarsę familii Dulskich, »tragifarsę kołtuńską«.

Gdyby dzieje tych marnych prawie ludzi opisywać ze zmarszczonym czołem i miną pastora, byłby gotowy jeszcze jeden melodramat, jeszcze jedno uwiedzione popychadło, jeszcze jedna »nieszczęsna Halka«, Jontka zaś zastąpiłaby praczka z jakiejś zakazanej lwowskiej uliczki. I niktby słuchać nie chciał takich historii, które można oglądać codziennie z ganku kamienicy u sąsiadów, w porannych godzinach wybierania pierza z rozczochranych włosów, kiedy rodziny rozmaitych Dulskich są jeszcze razem i żrą się na wyschłym łonie matki czcigodnego rodu, naszczekując głośno i jadowicie. Więc była konieczną taka, aż niechrześcijańska złośliwość Zapolskiej, gryząca aż do krwi wśród szerokiego śmiechu, wywlekająca wszystkie brudy rodziny Dulskich gdzieś aż z pierwszego pokolenia, i zwoływanie publiczności na »skandal na froncie«, jak powiada pani Dulska. Była konieczna »tragifarsa«.

Spektakl jest wyborny, więcej niż wyborny. Pani Dulska rozpoczyna dzień pracowitego żywota głośno, piskliwie; wywleka z niezupełnie czystej pościeli latorośle rodu i nieużytek: męża, pana Dulskiego. Tak było wczoraj, tak jest dziś, będzie jutro i za lat dziesięć, aż pani Dulska zaklnie poraż ostatni. Nic się w tym domu zmienić nie może. Nikt nie zdejmie chińskiego wachlarza z pieca, nikt nie będzie inny. Tu jest wszystko »zasiedziałe«, tu razem z kurzem osiadło kołtuństwo na ścianach, na jedzonych przez mole meblach, na brudnych szybach,

Na taką scenę wypełza w człapiących pantoflach pani Dulska, matka rodu, która dziedziczy po przodkach kamienicę i złodziejski spryt i razem z pierzem z siwiejących, »rzewnych« warkoczyków jakby wyjmowała przykazania rodu Dulskich:

»Na to mamy cztery ściany i sufit, aby brudy swoje prać w domu i aby nikt o nich nie wiedział. Rozwłóczyć je po świetle, to ani moralne ani uczciwe. Ja zawsze tak żyłam, aby nikt nie mógł powiedzieć, że byłam powodem skandalu«.

Potem kilka kapitalnych zdjęć. Pani Dulskiej robią zarzut, że wynajmuje kokocie mieszkanie. »Ale ja tych pieniędzy nie używam — powiada pani Dulska — płacę niemi podatki! «

Lokatorka się truła. Pani Dulska tłumaczy jej wedle zasad odwiecznych:

— Zażyła pani zapalek! Taka ordynarna trucizna. Ludzie się śmieli... Gdyby pani przynajmniej była umarła... no! Ale tak...

Pod sąd wedle takiego złodziejskiego kodeksu przychodzi tragedia rodu.

Młody pan Dulski chce być tem niemoralnem jabłkiem, które udaje, że pada daleko od jabłoni. Kołtuństwo przeżarło go na wskroś, wsiąknęło we wszystkie pory jego ciała, jest niem dziedzicznie obciążony; odbywa się w nim ferment, bo brud, zanim go całego strawi, musi

strawić młodą duszę, pełną żywych soków. Każdy chwast jest bujny, młody Dulski ma tysiąc zdolności. Widzi doskonale otoczenie, czuje wstrętą woń i zgniliznę i — robi tragedijkę. Zgorzkniały, pełen żółci, jadowity, niezdrowy, zniszczony pluje na kołtuństwo, które ocieka ze ścian rodzicielskiego domu, jak wilgoć, nienawidzi wszystkich i wszystkiego, a z oczu przez trzy akty wyziera mu kołtuństwo, które jak szarość u Wyspiańskiego » włazi w uszy, włazi w oczy«, sypie się piaskiem w usta, dławi za gardło, no i zadusi; pani Dulska może leż spokojnie w grobie, »zdala od samobójców«; Dulski junior uderzy się w czoło, przestanie się »bawić w głupstwa«, a na dowód powrotu do rozsądku i tradycji rodu podwyższy czynsze w kamienicy drugiego dnia po śmierci pani Dulskiej, na uczczenie jej pamięci, na której nie ciąży żaden »szkandal na froncie«.

Młody Dulski zabawił się w Janusza i uwiódł służącą. Nic innego nie robił stary za wczesnych dni swego żywota. Matka rodu doskonale o tem wie, ale to przecież nie jest żadna tragedia, owszem korzyść z tego jest taka, że syn... z domem się zwiąże, po nocach włóczyć się nie będzie i sił nie będzie marnował.

Nie w tem więc tragedia, tylko w tem, że grozi »szkandal« i »publika«; na to nie może pozwolić znana i uznana moralność pani Dulskiej.

W tem miejscu urządza syn historję z niesfornem jabłkiem, które przysłowiu chce czynić na złość i w tem miejscu moralność Dulskiej odprawia sądy. Dziewczyna chce pieniędzy, więc się odbywa licytacja cnoty. Tysiąc koron za cnotę prostej dziewczki ze wsi? To się pani Dulskiej nie może pomieścić w głowie, zaczynają wirować w niej szybkim ruchem święte zasady i oto z czcigodnych ust dobywa krzyku, którym Dulscy rozwiązują wszelkie filozoficzne problemy kołtuńskiego żywota: »Jezus Maryja, szlak mnie trafi!«.

Młody Dulski załatwił się ze swoją tragedją »wolnej myśli« i »wolnej duszy«, tak, aby mógł przez resztę żywota spoglądać z podniesionem czołem na landszafty, popstrzone przez muchy, na chiński wachlarz na piecu, na abażur z bibułki i wszystko, co jest wiecznego w wilgotnej kamienicy Dulskich. Już z tego bagna nie wylezie, ani on, ani jego syn, ani syn jego syna.

Kiedyś, w trzeciem pokoleniu, jakiś Dulski się ucywilizuje i nie będzie robił świństw ordynarnych, tylko eleganckie, wedle recepty Topolskich Perzyńskiego. Na razie będzie tysiąc »tragedyi« na tylnych schodach kamienicy, któredy chodzą ładne służące i tysiąc tragifars, jeśli kto to wszystko wywlecze »na front«.

Nikt ich nie weźmie do serca, nikt się nie wzruszy, nikt ani okiem nie mrugnie, choćby pani Dulska miała naprawdę niefałszowane łzy w oczach, choćby ją kopnął własny syn. Dlaczego? Dlaczego widz ani na chwilę nie uczuje najmniejszej litości dla tych ludzi? Czulo się

ogromną litość dla siwego mieszczanina Gorkiego, gdy jak bawół ryczał i wołał policyi na własne dzieci; lecz ten mieszczanin był za głupi i nie mógł rozumieć, że jego mieszczaństwo dzieci mu dławi. To nie była jego wina. A na widok tego kołtuństwa, które Zapolska wywlokła, uczuło się cały jego rafinowany fałsz, całą obłudę, wszystek wstręt, który tkwi w niem za zgodą właścicieli. I wie się doskonale, że żadne z tych kołtuńskich latorośli litości nie odczuje, bo po chwili bólu, który jest ze wściekłości, będzie takie same jak było i innem być n i e c h c e .

Więc się tragedję pomija, przechodzi się do porządku nawet nad temi figurami z kołtuńskiego domu, które mają w sobie zabłąkane niewiadome skąd porywy taniej szlachetności, ale z blednicą i suchotami, aby bujaniu kołtuństwa nic nie stało na przeszkodzie, — i zostawia się pyszną farsę najlepszej sorty, niezmiernie ucieszną i złośliwą historyę, wędrówkę po galeryi niezrównanych typów i mistrzowskich postaci, którym brak było dotąd tak świetnie poinformowanego cicerone, jakim się okazała Zapolska.

Sztuka Zapolskiej jest bezsprzecznie najlepszym podręcznikiem psychologii pospolitego »kołtuństwa«, jaki się dotąd ukazał, najlepszym zarazem jej utworem scenicznym. Wszystko, co Zapolska zdobywała przez lata, jest w tej sztuce; postacie takie są żywe, że po zejściu ze sceny mogłyby wejść do pierwszej lepszej czynszowej kamienicy, skąd wyszły; doskonały dyalog, bijące tętno, a prawdy na scenie — doprawdy, może aż wiele.

«Panna Maliczewska», sztuka w trzech aktach.

Panna Maliczewska jest to niewiasta jedna z tych, która najpierw ma złociste marzenia i niema żadnej gaży, potem dostaje piętnaście koron miesięcznej gaży i ma marzenia na mniejszą skalę, wreszcie ma pieniądze, suchoty i już żadnych niema marzeń.

Któż nie zna panny Maliczewskiej? Gra zwykle Anioła nad trupem Małgorzaty w »Fauście«, albo jest »damą dworu« w »Rigolecie«; posiada parę brylantowych kolczyków za piętnaście centów, czytuje »Tajemnice Lwowa« i ma koniecznie bilet wizytowy z napisem: »artystka opery«. Posiada zaś przy tem wszystkim fałszywy głos i ogromnie dobre serce. Jest do końca życia niesłychanie naiwna i cały świat uważa za teatr; śmieje się byle z czego i płacze z lada—jakiego powodu; w pewnej chwili życia ma kochanka, dlatego, że winna jest w jakimś sklepie trzy korony za halkę. Potem ma drugiego kochanka, bo ten jej powiedział, że ją naprawdę kocha, a niczego stworzenie takie nieszczęśliwe tak nie pragnie, jak miłości.

Potem już jej wszystko jedno.

Panna Maliczewska śpiewa w operowym chórze i ma dwa wielkie marzenia: aby ją ktoś naprawdę kochał i aby jej dali »rolę«. Pragnęła tego przez całe życie i będzie pragnęła aż do śmierci.

Niech sobie marzy...

Czyż jest co bardziej śmiesznego nad takie biedne indywiduum, które przez całe życie się łudzi? To też nikt nie brał nigdy panny Maliczewskiej na seryo; owszem, litość ludzka jest haniebnie bezgraniczna i nikt biednej dziewczynie oczu nie otworzy. Po co kto ma brać pierwszy na siebie apostołską rolę?

Biedna jest panna Maliczewska; biedna, chociaż się wciąż śmieje jak dziecko, które nie wie, że lada chwila runie w przepaść; a tyle jest takich panien Maliczewskich, że się przestało na nie zwracać uwagę i zaczęły wszystkich nudzić ich melodramaty; tragedye ich stały się tragifarsami, gdyż są to dla życia figury mało znaczące. Jakżeż może wzruszyć kogo tragedia panny Maliczewskiej, która ma piętnaście koron gaży i nie śpiewała dotąd ani jednej partyi? Biedna jest panna Maliczewska...

Jak najpierwszy szewc warszawski odrestaurowała buciki pomalowaną atramentem tekturą i raduje się wszystkim. Nie obchodzi jej nic na świecie, prócz teatru: więc nie może zrozumieć, dlaczego opasły adwokat, taki z rysunku Steinlana, rzuca się na nią jak zwierz.

Obroniła się rozpaczliwym krzykiem i... postąpiła jak dziecko; już w drugim akcie jest jego metresą. Wytłómaczyła sobie zapewne, że to tylko tymczasowo, bo już za wiele jest winna

w sklepiku naprzeciwko, zresztą gruby mecenas zna się z dyrektorem teatru; czas będzie zresztą na to, aby zadość się stało marzeniom, czas zawsze jeszcze na »prawdziwą miłość«, taką, o której śpiewają w operze i o której piszą w powieści. Wszyscy myślą, że oni oszukują pannę Maliczewską, a to ona niesłuchanie sprytnie oszukuje innych, bo schowała sobie na dnie dziecięcej duszy prawdziwe, wiośniane marzenia. O, panna Maliczewską ma spryt prima—donny... Niech się cały teatr z niej śmieje, a ona będzie się śmiała na końcu.

Nadchodzi wreszcie ten koniec.

Teraz objawi biedne dziecko cały swój tryumf, teraz pokaże wszystkim, że całe jej życie dotychczasowe, to była tylko straszliwie sprytna komedia z konieczności, teraz pokaże, że potrafi zapłacić prawdziwą miłością za prawdziwą miłość. Już jej kochanek nie będzie, wychodząc od niej, patrzył na schody trwożliwie, żeby kogo na nich nie spotkać. Oto jej tryumf...

— Więc ty potrafisz mnie kochać, ale nie.., tak, tylko prawdziwie, prawdziwie!?

— Naturalnie! — rzecze nowy kochanek.

— I pójdziesz ze mną w biały dzień, pod rękę?

— Naturalnie! — rzecze kochanek.

Za chwilę wychodzi ten mąż szlachetny, aby poczynić zakupy do uczyty powitalnej. Zwraca się tedy przezornie do panny Maliczewskiej i powiada:

— Ale wyjrzyjno, moja droga, na schody, czy tam przypadkiem kogo nie ma?

Panna Maliczewską chciała po jego wyjściu serdecznie się rozplakać, ale, Boże drogi, czy płacz wskrzesza niemądre marzenia? »Oto jest historia Manon Lescaut...« Co będzie z panną Maliczewską? Nic nowego. Wróci kochanek, przyniesie puszkę sardynek i butelkę taniego wina, potem znów przyjdzie egzekutor, potem trzeci kochanek z trzecią puszką sardynek, a panna Maliczewska będzie się śmiała jak zawsze, ale ponieważ, jako chórzystka, jest mocno niemuzyczna, więc będzie się śmiała trochę fałszywie, bo na jakąś smutną nutę i trochę nieprzyjemnie, co jej zapewne zaszkodzi w miłosnej karierze, bo ludzie nie lubią, aby się ktoś za ich własne pieniądze śmiał nienaturalnie, jak przez łyż.

Na tę nutę śmiał się jednak cały teatr; nienaturalnie i nieszczerze. Panna Maliczewska bowiem jest rozpaczliwie śmieszna; zachciało się jej prawdziwej miłości, a to jest rola, o jakiej ona tylko marzy, ale jej nigdy nie dostanie, bo się takim biedactwem nie daje roli szekspirowskiej Julii; na to trzeba wyrafinowanej aktorki, a nie naiwnej, szczerzej, dobrej dziewczyny, która się przytem wyraża mocno trywialnie i klnie, jak dragon.

Życie bowiem jest to indywiduum, które lubi paradoksy i role rozdziela niesprawiedliwie, jak jaki dyrektor teatru.

Panna Maliczewska zawsze była śmieszna, jako »dama dworu«, jako »Anioł«, czy jako »królewski paź« w przepoconych trykotach i z niemądrym uśmiechem na twarzy. Zapolska ujrzała ją gdzieś w kulisie i gwałtem wyciągnęła na scenę; opowiedziała o niej wszystko to, »o czym się nie mówi«, i ukazała z niej wszystko to, czego się nie widzi z amfiteatru, I nagle panna Maliczewska zawsze uśmiechnięta, zawsze roztrzępana i zawsze szczęśliwa, okazała się dziewczęciem niesłychanie biednym, istotą, schwytaną w sieć, popychadłem, wysługującym się wszystkim; okazało się, że »dama dworu królowej Nawarry« nie jadła przez dwa dni obiadu, że »Anioł« z ostatniego aktu »Fausta« ma przestronne dziury w bucikach, dlatego nigdy nie klęka na scenie tyłem do publiczności, że »paź Lohengrina« ma wszystkie meble zajęte przez egzekutora, że Spinoza ze sztuki Gutzkowa jest dzieckiem naiwnym i niemądrym, które każdy wykorzystać potrafi i rzuci potem, obrawszy ze wszystkiego. Na pociechę zjawi się u niej jakaś mecenasowa, członek towarzystwa ochrony nieszczęsnych ludzkich zwierząt i rzeknie:

— Moje dziecko, ja panią przestrzegam przed tem życiem. My zresztą wedle statutu wkraczamy seryo w życie tych osób, które już wybitnie okazały znamiona upadku.

Tragedya jest tak codzienna, że się jej już słuchać nie chce; Zapolska jednak jest mistrzynią w wydobywaniu na światło dzienne tych wszystkich cichych tragedyi, o których się już nawet nie mówi. Nikt tak jak ona nie umie wydobyć z fałszywego uśmiechu prawdziwej jego treści: łyzy, łyzy, ukrytej nieraz głęboko, w zatrzęsieniu fałszywego szychu i aktorskiej brawury. W naturalistycznej metodzie Zapolskiej jest jedna wielka zaleta, odwaga, nie krępująca się literackim konwenansem; odwaga ta pomogła jej do wyciągnięcia na oczy ludzkie łajdactwo dulszczyzny, i ta sama odwaga wywiodła na scenę istotę, jedną z najbardziej pokrzywdzonych. Nie krępując się niczem, nie zwracając bynajmniej uwagi na to, czy to kogo znudzi, czy zajmie, ujęła się autorka »Skiza« za »panną Maliczewską«, za »metresą«, która nią została dlatego, bo jej nikt nie pouczył o prawdzie, że życie to nie teatr. Poruszona do głębi niesłychaną, niezasłużoną krzywdą dziewczęcą, podjęła się jej obrony serdecznie i szczerze; w zapale, zapomniała częstokroć o wymaganiach artystycznych, nie pamięta jednak o pięknej formie ktoś, kto nie udaje uczucia, lecz mu się dał unieść, jak fali.

Ukazała nieszczęsną »metresę« w całym jej biednym życiu, takim, jakie ono jest w istocie, niewyretuszowanym i nie podmalowanym wedle surowych wymagań artystycznych. Dlatego też, może kto zbyt pod tym względem skrupulatny, może mieć pretensje do znakomitej autorki, jednakże społeczny ton sztuki, wielka szlachetność celów jej, serdeczne przejęcie się smutnym tematem, uświęci środki artystyczne. Zresztą autorkę »Skiza« i »Dulskiej« stać zawsze na formę skończoną, jeśli o to idzie.

Na komediach Zapolskiej można zrobić ciekawe spostrzeżenie: wspaniała ta pisarka — za wiele widzi. Niemcy, na widok rozhukanych koni Chełmońskiego mówili: »Za wiele ruchu!«, o komediach Zapolskiej rzeczby można: za wiele obserwacji. Niema drobiazgu, którego by Zapolska nie dojrzała, niema najdrobniejszego rysu, którego by nie wysłedziła; pani Dulska, najsprytniejsza ze sprytnych, nie potrafiła ukryć ani drobiazgu; z życia panny Maliczewskiej nie przeszła ani jedna chwila niepostrzeżona; przez myśl by się nikomu nie przewinęło, czy gruby kochanek panny Maliczewskiej będzie pamiętał o inhalatorze, kiedy w tragicznej chwili opuszcza kochankę, a przecież mąż ten zacny jest z tych, co o inhalatorze nie zapomną; praczka ze sztuki Zapolskiej musi upomnieć się o zapłatę za zbitą szybę, po okropnej scenie, wśród której ją zbito. Te, z niesłychaną wprawą zaobserwowane drobiazgi, zastępują u Zapolskiej uwagi, które inni autorzy czynią na marginesie sztuki dla aktorów; z pomocą tych drobiazgów, przez ukazywanie tych charakterystycznych, niesłychanie wesołych epizodów, rozwesela Zapolska swoje audytoryum, zanim mu każe ucichnąć na widok wielkiego, ludzkiego nieszczęścia.

Za pomocą tych drobiazgów wywodzi Zapolska skończony typ ludzki z kilku niepozornych słów. Jest to ulubiona forma autorki »Dulskiej«, forma trudna, którą ona tylko doprowadziła do wirtuozostwa. Nie czynią tego autorzy, którzy uważają sztukę sceniczną za skondensowane życie, nie za jego ilustrację, po największej zaś części unikają tego szerokiego sposobu ukazywania życia ze sceny, ze względu na olbrzymie trudności tego rodzaju pisania, które pokonać potrafi wielki talent obserwacyjny, taki, jaki posiada Zapolska, w naturalistycznym rodzaju pisarskim, w powieści czy utworze scenicznym niedościgniona. Można być nieprzyjacielem tej, dziś mocno niepopularnej w sztuce metody, lecz to się Zapolskiej przyznać musi.

STEFAN KRZYWOSZEWSKI

»Aktorki«, komedia w 4 aktach.

Przezacny, a bardzo smutny pan Konstanty Nieciuszko poucza jakieś niemowlę dziennikarskie:

— Pan jest młody i niepotrzebnie pan chce od razu na pazury... Po co? Przecież to wszystko jedno... Uważaj pan, abyś mógł zjeść obiad...

A obok siedzący krytyk teatralny, powiada z niesłychaną dumą do aktorki:

— Trzeba być zawsze subtelnym, proszę pani, trzeba być zawsze wykwintnym i trzeba mieć smak. Oskar Wilde godzinami myślał nad tem, jakiego koloru kwiat włożyć w butonierkę. Nawet w jedzeniu trzeba być niesłychanie wykwintnym...

— Oto jest pański salceson... — rzecze mu służący, posłany po ten najwykwintniejszy z przysmaków. Aż się zarumienił wytworny krytyk.

Po scenie włączą się wypłowiałe dusze, stargane i bezsilne; zjedzone przez rdzę, która stoczyła jakieś porywy i jakieś zamiary; ludzie zrezygnowani, kiepską pozą ratujący kredyt moralny. Ten Nieciuszko to okaz najlepszy, ogromnie smutny, biedny i przez swoją biedę zrezygnowaną i gorzko uśmiechniętą, ogromnie sympatyczny. Kiedyś pisał wiersze, dziś pisze »ciepłe nekrologi«. Śmieje się ze wszystkiego, a z siebie najgłośniej, ten wesoły melancholik, który prześlęczał życie nad redakcyjnym biurkiem i przechodził całe życie jak koń w kieracie. Wieczorem za kulisy łązi. tak, jak kto inny do szynku, tak wciąż w kółko. Kocha się w aktorce, jeśli jest jeszcze zdolny do udawania, że się kocha; wszystko mu jest jedno, kim ona jest, że trochę zalatuje kawiarnianym bufetem, a trochę tinglem. Nieciuszko się »kocha«, bo cóż innego będzie robił wieczorami? Może być, że pozatem, w wolnych chwilach, pan Konstanty Nieciuszko zdobywa się na zazdrość i zazdrości Liskiemu: »Ma szczęście ten człowiek! On wierzy w to, co mówi«.

I jeszcze jednego może mu zazdrości: miłości prawdziwej. To jest tylko moje przypuszczenie niewinne, którebym rad odwołał, jeśliby miało dotknąć tego zacnego, cichego, biednego człowieka.

Liski, to jest działacz społeczny i kocha również aktorkę, panią Annę, która jest jak kwiat na teatralnem, zgniłym bagnisku. Pani Anna żyje cała tą miłością, którą płonie i którą oddecha. Oddaje Liskiemu wszystko, co w niej jest najcenniejszego, naprawdę piękna w tem oddaniu i naprawdę kobieta, dobra i wyniosła. A wielki działacz aż drży na myśl, że tajemnica jego stosunku z »aktorką« może się przedostać na światło dzienne. Ten wielki działacz boi się

opinii, która może z tego uczynić mu zarzut. Więc się ukrywa, tchórzliwie i nie po męsku, tem samem już ukrywaniem obrażając ukochaną kobietę, Kiedy go zaś ciężko zraniono w jej właśnie domu, każe się czempredzej zanieść do domu swej siostry; nikt nie śmie wiedzieć, że krwawa przygoda spotkała go u »aktorki«. Więc aktorka, drżąc na myśl, co się dzieje z uwielbionym przez nią człowiekiem, odtrącana od jego drzwi — przychodzi wreszcie.

— Niech pani opuści mój dom — powiada siostra Liskiego.

— Nie zrobię tego. Kocham brata pani... Niech mi pani uwierzy, że go kocham tak, jak tylko człowiek kochać potrafi!...

— Ilu pani już przedtem to powtarzała? — syknęła straszliwa cnota siostry.

— A kto temu winien? Czy ja? Czy to pani zasługa jest, że pani nie ma plamy na swej przeszłości? Nie! bo panią strzeżono, a na mnie polowano, polowano z nagonką i na wabika...

— Nierządnicą!

— Aaa! — jęknęło coś strasznie w duszy nieszczęsnej aktorki, która zdobyła się na odwagę i chciała być człowiekiem.

Wszedł wielki działacz i nie stanął w jej obronie. Stchórzył sromotnie. Więc biedna pani Anna wybiegła z tego straszliwego domu; poszła się leczyć z miłości. I wyleczyła się, bo kiedy Liski przyszedł do jej garderoby, aby zaproponować małżeństwo, pani Anna ze smutnym uśmiechem podziękowała mu za łaskawą grzeczność i odmówiła.

A w tym samym czasie wypłowiwały pan Nieciuszko przychwycił młodego aktora, wymykającego się z garderoby donny, przynależnej, jako żywo, jemu, panu Konstantemu Nieciuszce, tytułem używalności; i oto w tym zblakłym człowieku wybuchła pasja najgorszego gatunku, taka, co już nie robi dyskusji, tylko odrazu bije. Bowiem zacny ten człowiek nie bawił się w hipokryzye i mało dbał o to, czy kto wie, czy kto nie wie, że on się z aktorkami zadaje. Ale ponieważ jest straceniec, cała ta awantura nie wyprowadziła go z jego... nierównej równowagi, bo najspokojniej w świecie powiada do swojej donny:

— Będę czekał po przedstawieniu pod filarami.,.

— Tam, gdzie zawsze.,. — rzecze znów najspokojniej ona.

Bowiem pan Konstanty Nieciuszko niczego innego już w życiu swoim, po karawaniarsku wesołem, robić nie potrafi... Jest u melancholii pod pantoflem, a ile razy się gdzieś zaawanturuje, goniąc za pięknymi wspomnieniami, tyle razy wraca z trwogą do tej jędzy, pewien gwałtowniejszego, niż zazwyczaj napadu. Dlatego pan Nieciuszko stara się być spokojny, przeraźliwie spokojny, haniebnie spokojny.

Tę postać ośmielam się postawić na pierwszym miejscu w komedyi Krzywoszewskiego; to jest postać najsubtelniejsza i najwidoczniej przez autora umiłowana.

Krzywoszewski, znający doskonale nieprzebraną galeryę tego rodzaju typów, wybrał pana Nieciuszkę z pomiędzy tysiąca, przyjrzał mu się z serdecznym smutkiem i z serdecznym smutkiem odtworzył duszę tego człowieka, skurczoną, zwiędłą i bladą, bo z niej bibuła dziennikarska wysssała wszystką krew, jak najjadowitsza pijawka; zmiętą i bezsilną, bo wszystkie siły poszły na marne podczas obracania tych młyńskich kamieni, które trą żniwo dnia i wysypują plewy; zbladłą, bo szarzyzna starła z niej wszystkie barwy, które w niej grały kiedyś za dni młodości, kiedy się jeszcze pan Nieciuszko nie zapachem kulis upijał, lecz poezją. I doprawdy, że najpiękniejszą w komedyi Krzywoszewskiego jest malutka scena, kiedy żaczek szkolny, czyta wiersze, własne wiersze pana Nieciuszki — jemu samemu. A zacny pan Nieciuszko słucha, słucha, oczy zaszyły mu czemś, co na łyzy wygląda i sennie i smutno mówi ciąg dalszy,

— Zna pan autora? — pyta żaczek.

— Umarł! — rzekł z mocą pan Nieciuszko i szybko twarz odwrócił.

Niech Bóg czuwa nad tobą, poczciwy panie Nieciuszko, bo życie plugawo z tobą się obeszło...

A tak samo obeszło się z »aktorką«, panią Anną, bohaterką komedyi. Postać ta, to żywy protest przeciwko niemożliwemu, wkorzenionemu od dawna przekonaniu opinii, że teatr jest Babylonom, że »aktorka« jest synonimem czegoś, »o czym się nie mówi«. Autor jest bezstronny. W komedyi swojej pokazał wielkie nawet skrzywienia ideału, indywidua kobiece wypaczone w atmosferze zdenerwowania, pozorów, blichtru, gorączki, kłamstwa, fikcyi, histeryi i nędzy, lecz wybornem narysowaniem tchnącej prawdą postaci innego znów typu »aktorki« zaprotestował szczerze i z siłą przeciwko generalizowaniu ze strony kołtuńskiej, świętoszkowatej, podlej, cnotliwej opinii. Wskazał wyraźnie źródło legendy: »Na mnie polowano!« — powiada »aktorka«, smagana przez cnotliwą niewiastę.

I oto ta »aktorka«, zbezczeszczona potworną obelgą, zyskuje całą sympatyę widza; widz wierzy jej prawdziwej miłości, odczuwa szczerą jej porywu, aprobuje jej postępowanie. Tego tylko chciał autor w pierwszym rzędzie i to z pewnością osiągnął, zdoławszy silnie, z całą głębią przekonania, szczerze i śmiało wykazać fałszywość pruderyi, choćby nieświadomie działającej, choćby tylko powtarzającej oklepane a obelżywe bzdurstwa za panią matką tradycją, nie z własnej inicjatywy.

Szczerą przekonania autora i wyraźne ukazanie jego stanowiska w stosunku do sprawy, która jest osią komedyi, jest największą tej komedyi zaletą. Wywalczył u widza szacunek dla swej bohaterki, »aktorki« przez ukazanie drobiazgowie jej postępowania, przez szczegółowe rozwinięcie duchowego jej procesu w walce o przyznanie jej praw ludzkich. Najwymowniejszą

chwilą tego działania jest silna, doskonale zrobiona scena starcia skostniałej cnoty, która nie przeżyła wielu trudów, aby cnotą pozostać, a »aktorstwem« bohaterki komedyi, które walczyło długo i krwawo, aby mogło zachować w sobie duszę, prawdziwą, nieudaną, silną i piękną, zdolną nietylko do poświęceń, lecz i do wspaniałej dumy, w chwili, kiedy jej łaskę chcą uczynić.

Walka »aktorki« o przyznanie jej praw, zaprzeczonych nierozumnie, odbywa się na tle barwnem i żywym; Krzywoszewski zbyt dobrym jest znawcy tych dwóch środowisk: redakcyi i teatru, aby mógł chybić, malując tło, z tych dwóch zszyte światów. Nie przesadzał i nie karykaturował, przeciwnie, zacierał na tych planetach plany ciemne ile możności, śmiał się z małych tragedyi, wesoło opowiadał o małych w tych światkach dramatach.

Chyba, że się natknął na taką figurę, jak Nieciuszek... Wtedy jego wesołość ma melancholii grymas... Z poza słów dyalogu przeziera, jak przez szpary, litość, dobra i serdeczna litość.

Z tym samym cichym szacunkiem odnosi się do bohaterki swej komedyi; być może, że nadużywa ona patosu w tem, co mówi, szczególnie w chwili, kiedy błaga o pozostawienie w jej domu śmiertelnie rannego kochanka, lecz obronić się przed tym zarzutem autor może tem, że ta wspaniała »aktorka« jest, mimo wszystko, aktorką i że choć ból jej jest ogromny i prawdziwy, forma jego objawienia musi być teatralna — z nałogu.

ADOLF N. NOWACZYŃSKI

»Staroście ukarany« (Kajetan Węgierski), tragikomedia z czasów Stanisława Augusta, w 4 aktach.

Nowaczyński uczynił sympatycznym bohaterem swej tragikomedy — poetę! Ten anormalny u Nowaczyńskiego wypadek jest stad, że ów poeta, na którego złał Nowaczynski całą swoją miłość, leży w grobie od bardzo wielu lat. Miłość Nowaczyńskiego ku żyjącym poetom czuć nietyle zapachem chrześcijaństwa, ile zapachem arszeniku lub siarki; więc śmierci jedynie zawdzięcza kancelista departamentu sprawiedliwości i rymopis, Tomasz Kajetan Węgierski, że promień łaski nań padł i że został powołany jako persona główna na teatrum, kędy sam Książę wojewoda wileński w gronie dam, których troska o fryzurę większą była niż o cnotę, — nie wiedząc dobrze, co z sobą na tem teatrum czynić, przypatruje się wśród facecyi uciesznych, jako Imć Węgierski z Imć Nowaczyńskim fajerwerki tęczowe a parzące puszczają nad warszawskie dachy. A czynią to tak długo, aż się to nawet Starościcowi przydługiem wyda i zachce mu się na odmianę nieco ze smętnej tragedyi, i wszystkich, facecye strojących, językiem przepędzi, znów z Księciem Wojewodą na czele.

A do tej tragedyi, która nikomu na ciele ani duszy krzywdy nie czyni, tylko Starościcowi gotuje wieży *in fundo* rok i sześć niedziel w ostatnim resorcie — w ten sposób przyszło:

Kancelista w departamencie sprawiedliwości, świetnym rymem piszący, nie ma nadziei, że zostanie kiedy tego departamentu prezydentem. Naraził sobie wszystkich. Za »pięciu Elżbietkami« ujęło się dziesięciu możnych, bo »kawaler de Maison—Nevue, generał Mokronowski, hetman Sosnowski, i Rzewuski, grand—maitre, wreszcie sam król Staś, a wreszcie z konieczności i ich małżonkowie...« Oto piękny Staroście wszedł w warszawskie mrowisko i uczynił zamieszanie, zbudził ku sobie nienawiść niezmierną. Dofour, drukarz i muzyk Stefani przynoszą mu w dzień imienin trochę świeżych kwiatów, a madame Sylwia Szolc nieco zwiędłe lilie cnoty. Gorzki jest szlachetny rymopis; samotny się czuje w mrowisku, w którym króluje Stanisław August i pisuje listy do litewskich szlachciców, w każdym rewers dłużny przesyłając. Złość porywa Starościca, kiedy o Minasowiczu słucha, »rytmozdierczy kaprawym«, i »starym Epifanie«; gniew go chwyta na słowo o mózgach szlacheckich.

Dla społeczności ma tworzyć? — »Nie dla niej, ale przeciw niej! Przeciw niej całą mocną tężyzną młodości! Przeciw tej dyktaturze głupoty niekształconej niczem, przeciw temu

gustom do ukwaszonych ogórków, do herbów, do pijackich orgii, do święconej a brudnej wody...«

Dookoła Starościca rozpełza się Warszawa, wymalowana jak stara kokota, wstrętna, żyjąca zgnilem życiem, suchotnicza, skazana na powolną śmierć, świecące próchno, na którym zasiadł król Staś i wiedzie z cudną faworytą dyskurs o Crebillonie młodszym; jakiś Włoch ją maluje, jakiś poeta w mozole panegiryk pisze. Kiedy się dyskurs o sztuce miłości wyczerpał i król zmarszczył czoło, wołają czempredzej Marka Reverdilla, królewskiego bibliotekarza; każą mu wieść do ołtarza Klerwolkę, a potem wołają znów kogoś i żenią go z inną; królowi ubywa miłosnego inwentarza, komuś przybywa żona i szambelańskie klucze. Właśnie madame Zuzanna Dahlke ma je do ofiarowania komuś, kto za łaskę sobie poczyta zjedanie resztek z królewskiego stołu. W imieniu króla przyszedł je ofiarować Węgierskiemu — Floryan Drewniewski, sekretarz Rady Nieustającej, »szpetna kreatura ludzka z kobusowatym nosem«, i Wilczewski, »osławione w tych latach factotum Stanisława Poniatowskiego, człeczyna mizerna, a od natury głuchoniemotą naznaczona«. Krewni jego uczynili napad zbójcki na ziemię ojca Starościca, a on przyszedł jemu ofiarować panią Dahlke »piękne zjawisko, z którego mało raportu, bo nadto okrzyczane«. Węgierskiemu bladeść wyszła na twarz, kiedy o zbójckim napadzie słuch go doszedł, a teraz kiedy mu Wilczewski z miną chytrą panią Dahlke pokazał, klucze szambelańskie i zaproszenie na obiady czwartkowe, uderzyła w niego wszystka nienawiść, jaka w nim była, do tej całej pudrowanej czeredy, wiszącej u królewskich gronostajów, między którymi Friese był i Boskanys, Bacciarelli i pani Grabowska i Szydłowska i Wilczewscy, i zapamiętawszy się, chwycił za gardło »niemy symbol dworskiej kabały«, Wilczewskiego.

Węgierski chce pisać memoryał do króla i Nieustającej Rady. Jak Wolter w obronie Calasa chce miażdżyć straszną swoją bronią, piórem. Nadszedł potężny bankier Poniatowskich, Piotr Tepper de Fergusson. Radzi protekcji szukać w opresyi, w którą Staroście wpadł i jego rodzice. Staroście przeto w gościnę się udał do Gołkowa, do pałacu Tepperów.

Dziwne zebranie. Wielki salon: na środku stoi lubieżna grupa Monoldiego, »Leda z łąbędziem«, a pod Ledą... księżę Wojewoda Panie kochanku z factotum swoim, uciesznym wielce Żmudzinem z jakichś Burbiszek czy Mysichkiszek; a dalej madame Dahlke »świetnej rasy brunetka, z piątrową koafiurą«, Niemcewicz podczaszyc, Szydłowski, Sterani; Scholzowa, rozmiłowana w Starościcu do utraty pamięci i cnoty, miecznikowa Borzęcka, Łubieńska. Radziwiłł opowiada facecye, jako mu żony uciekały, panie nieco o romansach Voisenona. Zapowiadają, że poeta przybędzie. Jakby przykra woń się rozlała wśród woniejącego perfumami towarzystwa. Och! »Jakiś sobie kancelarzysta, czy kopista, który dla herostratowej

renomy malicyjnym sztychem wszystkich nas oczernia...«, człowiek, co »z satyrą i na damy się ciska«, »co galantomii się zaparł, że i mężatki i panienki kąsa,..«

Wszedł piękny, wspaniały Staroście, Latają w powietrzu cudne komplementy, zginają się kolana w ukłonach, jak w tańcu na wersalskich salach. Od czasu do czasu głosem niedźwiedzim ryknie Imć Rymko Mikuć albo się zaśmieje grzmotem księżę Wojewoda, za brzuch się chwyciwszy. A Staroście komplementy prawi, jakby kwiaty rzucał pod stopy Zuzannom, Idaliom i Sylwiom. Im się wszystkim oczy stają mętne i mgłą zachodzą, a on w środku między nimi, jak w prześlicznym wieńcu, bujny, żywy, rozkoszny i piękny.

Kamerdyner hotentocką francuzczyzną obwieścił:

— *Madame la comtesse est servie!* — i wszyscy poszli; został Staroście i dworski narybek, wściekły za »estymowanie paskwillanta«. Krótka chwila, potem Staroście rzucił w twarz rękawiczkę szambelanowi Piotrowskiemu:

— *A vos ordres monsieur... Merci!*

Duel w przygotowaniu na koronę dzieła.

Staroście pojechał się bić. Kobiety wszystkie rozkochane, czekają w niepokoju; zaczynają się podjazdy i przekonywania:

— Czy zastanowiłaś się, co znaczy kochać poetę ? charakter tak zmienny! *impressionable!* kapryśny...

Odpowiedź tragiczna:

— Ogień namiętności nie znosi chłodu zastanowień...

Przedmiot namiętności wraca zdrów, cały i zaczyna mówić ogromnie wiele, »z młodzieńczym ferworem«, z zajadłością Nowaczyńskiego, z pozą rewolucjonisty z kabaretu.

— ...Aż zgroza pomyśleć, jak wiele złego, jak wszystko złe pochodzi z hołdowania zużytem formom życia! Reform nam trzeba... reform we wszystkim i u wszystkich! Zwalenia tego, co jest od fundamentów i fabryki czegoś nowego! młodszej Polski nam potrzeba, młodszej! młodej!

A następnie długa oracya o chęciach i rzeczywistości, o duszy czynnej, o otrząśnięciu warszawskiego kurzu z nóg i o sybaryckiej ucieczce do Francji. Więc mu nie w porę namiętne błyski w oczach pani miecznikowej Borzęckiej, które Sylwia Szolc gasi aforyzmem, że »mężczyźni są kreaturami nikczemnymi«; i wieścią, że za nazwanie rządu przez Węgierskiego »kupą Huronów«, grozi mu nieszczęście.

Nieszczęście przychodzi, a kiedy wszyscy o niem mówią, Staroście — śpi. Nie chce protekcji niczyjej. Plunął na mariaż z szambelańskimi kluczami; madame Dahlke nie znajdzie drugiego króla, ale książąt jest więcej niż królów. Madame Idalia Borzęcka

skwitowała z miłości poety, który miewa miłości i kaprysy. Za Radziwiłłem Staroście drzwiami trzasnął, z Tepperem mówić nie chciał, kiedy go Tepper chciał ocalić. Żandarmi otoczyli dom a Węgierski Węgierskim został i raduje się, że postawiony przed trybunałem powie, co myśli o »sprawiedliwości administrowania.

»A na upór satiryczny niema medycyny«.

Poszedł tedy Tomasz Kajetan Węgierski do wieży *in fundo* na rok i niedziel sześć w ostatnim resorcie, aby był — starość ukarany. Poszedł z miną wielce wesołą, aby była — tragikomedyą.

Z pysznej galeryi osób, które na czwartkowych obiadach królewskich zjadały prócz potraw, także i siebie, wyostrzywszy zęby na Bielawskim — nie mógł Nowaczyński wybrać lepiej, jak bohaterem swego utworu czyniąc Kajetana Węgierskiego, Musiało go znęcić to jadowite wolterzątko, cyniczny i wyuzdany poeta, złośliwy i niemiłosierny, nie oglądający się na środki, byle dojść choćby do jednej czwartej drogi Voltaire'a. Bujny umysł, prześliczna figura, której wszystko będzie do twarzy, — nawet rewolucyjne okrzyki w stronę zgniłego społeczeństwa, nawet poza katońska, która u Węgierskiego ze »Starościca« wygląda jak odprasowana koronka żabotu, zmięta w zbyt kordyalnym uścisku dziewczeczki, podającej »Pod blachą« fałszywego węgryzyna. Postać ta musiała Nowaczyńskiego pociągnąć całą swą naturą, całym swym żywotem, nad którym Lucyan Siemieński z żalem zapłakał.

Tak się ta postać mieni w muzeum zabytków stanisławowskich czasów, jak fałszywy drogi kamień i rwie poetyckie oczy, którym wszystko jedno, czy kamień fałszywy czy prawdziwy. A zresztą, by długo nie szukać powodów miłości Nowaczyńskiego ku Węgierskiemu, powiedzmy sobie — *similis simiti gaudet*. Rzeczy proste. Jeśli już Nowaczyński wszedł w stanisławowskie czasy, po Kozłowskim poznawszy, że się świetnie w nich żyje dzisiejszemu poecie, bo odłogiem leżą, — któż jeśli nie cyniczny, złośliwy, świetnym dowcipem błyszczący Węgierski, nadawał się do tego, by mógł mówić ze sceny sposobem Nowaczyńskiego, doskonałym językiem a jadowitym dowcipem; któż mógł lepiej wyglądać na tle malowań Byczkowskiego i mebli w stylu Chippendala, w pozie Katona w pysznym fraku, ujadając na społeczeństwo, chodzące jeszcze w kontuszach, jak nie Tomasz Kajetan Węgierski; komuż mógł trafniej powierzyć Nowaczyński mandat urągania w jego imieniu »dostojnej ciżbie«, jakby mu mało »ciżby«, wśród której żyje i trzeba mu było jeszcze ciżby stanisławowskiej? Chyba nie — księciu biskupowi warmińskiemu...

I dlatego, gdyby się Nowaczyński w Wedekinda zabawił, a miał posturę nie chudego poety, lecz pięknego aktora, nie zdziwiłby się nikt, gdyby wyszedł na scenę i zaczął:

»...Prawdziwie nie znoszą nawet porównania liazony cielesne, tylko na rozżarzeniu umysłów fundowane z miłością, w której umysł i dusza i gust wszelki są zaangażowane...«

By do katońskiej pozy przygotować Kajetana Węgierskiego, musiał Nowaczyński przepomnieć coś niecoś ze sprawek stanisławowskiego poety, aby mu kto z widzów nie wymawiał, że dziwnie to jakoś było z tą katońską oracyą o społeczności, kiedy Węgierski przecież szambelanem został i na utrapienie głupich i nadętych został dopuszczony na pokoje królewskie. Oto Nowaczyńskiemu zajaśniał Węgierski całym blaskiem, bo go przecież nie mierzył miarą surowa historyków ani prokuratorem nie zamyślał być dla tego cynicznego poety, ani go za... niewinną »Katarynejdę« odsądzać od czci i wiary. Dla Nowaczyńskiego Węgierski musiał być takim, jakim jest w »Starościcu«, bo jakkolwiek by był, przecieży go Nowaczyński ułaskawił t do godności poetycką licencyą podniósł choćby za same tylko — »Cztery Elżbietki«. Punkt widzenia, kąt widzenia.

Albowiem inaczej nieco osądzono stanisławowskiego poetę, niż go z miłością namalował Nowaczyński. Nie chce surowy Siemieński w żaden sposób przyjąć za dobrą monetę katońskiego wyrazu w bałamutnych oczach Starościca. »Zawód jego od razu zwichniony«, mówi o pocie Kajetanie. »...Serce co jeszcze nic nie doświadczyło, co nie miało czasu zetrzeć się ze światem, ani się nim nasycić, ...od razu przeczy, bluźni, wyszydza lub filozofuje, lub znowu niby chcąc wszczepić swoją naukę, wpada w suchy morał, w deklamacyę i ogólniki...«

Z tą marką byłby Starościc Węgierski nie tylko że niemiły jako bohater komedyi, lecz jako komedyant, Katona udający, nie zająłby nikogo. Musiał go przeto Nowaczyński podpierać na wszelkie sposoby, aby poeta nie padł w opinii widza, i aby go osobą swoją zajął, ten nieekonomicznie szafujący talentem, omal że nie genialny Staroście.

I w istocie miłość autora »Starościca« ku Węgierskiemu udziela się w zmniejszonej krytycznej dozie widzowi, którego usposabia dobrze atmosfera przez scenę wiejąca, dobra, miła atmosfera, z której wenę do krotochwilnych anegdot czerpał książę wojewoda Panie Kochanku. Tak się dzieje, że każda z osób tragikomedyi przydana jest jakby na służbę Węgierskiemu; zdawałoby się, że ci ludzie ufraczeni, z koafiurami jak rusztowania, sami siebie oczerniają, aby tylko Węgierski przez kontrast zajaśniał i by można pudrem stanisławowskich zauszników pozacierać na twarzy Starościca prawdziwe jej rysy, kiedy Staroście gromy zechce rzucać na wszystkich, którzy byli i są i na wszystko, co było i jest. Wszystko się w tragikomedyi czyni, aby Staroście w oczach piękniał; świetne słowo Nowaczyńskiego wywabia ze skutkiem plamy z fraka Starościca, których dojrzał Siemieński czy kto inny i o których całe pisali studia.

Węgierski wygląda w tragikomedii Nowaczyńskiego na takiego człowieka, który wszystkie promienie z otoczenia w siebie wchłonął, a potem łaskawie udaje słońce i — promieniuje, światłem z twarzy i z oczu i ze stów darząc tych, od których światło wziął. Lecz na dobro umiłowanego przez siebie poety, na udokumentowanie często lekkomyślnych jego słów, na nadanie wagi jego wystąpieniom, robionym z wolteryjską miną i z reformatorską pozą — musiał Nowaczyński nielitościwie, zjadliwie i gwałtownie potępić otoczenie, wśród którego Węgierski ma być świecznikiem. Więc też zgromadził dookoła niego tylko zło, zło, którego negocować nie można, które było, lecz nie samo jedno, bo wisiało tylko jak uschła gałąź na zdrowym pniu. W takim otoczeniu zakutych szlacheckich łbów, królików, metres królewskich i niekrólewskich, głupców sfrancuziałych, szambelanów przez żony, w atmosferze ohydy i błota, duszącej zdrowe płuca, musi poeta Węgierski robić wrażenie, jakby naprawdę oddychać nie mógł i za gardło się chwytał i za piersi. Na widok jego otoczenia, które spłynęło z królewskiego zamku jak brud, wykrzykniki Węgierskiego zdają się mieć siłę i szczerść w sobie, nawet wtedy, kiedy mu, upozowanemu wspaniale, z poza ramienia wygląda chytrze i złośliwie uśmiechnięta twarz bajecznego suflera, Nowaczyńskiego, który się raduje w zbożnej duszy, że mógł na wymyślać »ciżbie dostojnej«, mniejsza o to, czy chodzi w perukach białych, czy ma we włosach pierze.

Takim sposobem staje się Kajetan Węgierski z pożyczonym od Nowaczyńskiego poglądem na sprawy tego świata, osiłą tragikomedii i osobą jedyną, wobec której giną po kątach nawet tak korpulentne figury, jak księżę Radziwiłł, zawezwany przez Nowaczyńskiego na salony, w których Węgierski króluje, aby atmosferę — miłą czynił. Tak zaś bardzo Nowaczyński uwagę zwraca wciąż na umiłowanego swego Starościca, pozując go i strojąc, ucząc go przepysznych komplementów, albo słów zjadliwych, że od czasu do czasu przestaje się w zupełności troszczyć o resztę swego dzieła, tak, że całe prześliczne grono, z Radziwiłłem na czele, samopas chodzi i leni się, nic nie czyniąc na dobro komedii, której bieg przystaje na chwilę, aż Staroście świetną tyradę wypowiedziawszy do kogoś, kogo nie widzi i przeciw komuś, kogo niema, wraca do roli bohatera utworu i czempredzej, gorączkowo akcyę naprzód posuwa, aby mógł być ukarany. Chodzą obaj, on i Nowaczyński pod rękę po scenie, nie czyniąc sobie wiele nietylko ze wszystkich, ale i ze siebie. Bawią się świetnym stylem, pysznym językiem, mieszaniem żywych, tęczowych barw na teatralnej palecie, i kąpią się w marzeniach, aż im przypomni rzeczywistość sapiący z nadmiaru tłustości Księżę Wojewoda.

W otoczeniu swoim jest przeto zajmujący rozpustny poeta, na tle tego niezmiernie barwnego roją motyli stanisławowskich; w dyskursie z Radziwiłłem, o którego korpulentną figurę oparł się chudy Staroście, w towarzystwie tych figur, które po scenie chodzą, świetnie

przez Nowaczyńskiego malowane, na tle jednej strony epoki, doskonałemi nakreślonej barwami, wśród kilku chwil gorączkowych czasów, oddanych doskonale.

Razem wzięwszy, chwali się bardzo Nowaczyńskiemu odbycie wędrówki wśród ludzi stanisławowskiej epoki, choć »Starościc ukarany« jest tylko zbiorem świetnych szkiców z tej wędrówki; łatwiej bowiem jest Nowaczyńskiemu opisywać ludzi i wypadki i poruszać niemi wedle fantazyi bujnej i barwnej, niż kazać im żyć tą wszystką pełnią życia, którą żyli. Na spełnienie takiego żmudnego zadania, na wymierzanie całości, na budowanie kształtów osób, na wznoszenie rusztowania pod sceniczną budowę — jest autor »Małpiego zwierciadła« zbyt... nerwowym essaistą, fejletonistą zbyt barwnym, indywidualnością tego rodzaju, która ręczyć za siebie nie może, że w ciągu roboty, tej »solidnej«, po dziesięćkroć razy nie odbiegnie od tematu dla wtrącenia uwagi, dla złośliwego »głosu na stronie«, dla wykpienia swoich własnych bohaterów. Mistrzowskiem będzie migawkowe zdjęcie przez niego robione, lecz jego dramat czy tragikomedia będzie złożeniem całego szeregu takich zdjęć, niezmiernie barwnem, lecz mozaikowem; w przeciwieństwie do solidnej budowy gmachu praca Nowaczyńskiego odbywa się z nerwowym niepokojem wielkiego talentu, patrzącego cyzelatury złotych drobnostek, nie patrzącego dróg ni końca. A następnie ten poetycki, nieekonomiczny, niesprawiedliwy przez kaprys rozdział uczucia twórcy do swego tworu, obdarzanie miłością jednych na szkodę drugich, niemożność spokojnego i bezstronnego patrzenia z boku na swych bohaterów. Nie! Nowaczyński będzie chodził jak Pallas za swoim Achillesem, musi się wmieszać w tłum na scenie i z nim żyć. Ciekawy rozdział psychologii twórczej, w niezgodzie będący z formułami pisarskiego kodeksu, objaw dla widza, który tego dostrzeże, ogromnie sympatyczny.

W całej pełni wyszło to na jaw w »Starościcu ukaranym«, a błąd pisarski może uczynić wiele dobrego bohaterowi tragikomedyi przez rzucanie na niego tylko świateł barwnych reflektorów; może stawanie autora przy boku Węgierskiego pomoże tym, którzy chcą sprostować nieco sądy zbyt surowe o Zoilu warszawskim i oczyścić go o ile można z kalumnii, które na jego rachunek zapisano, a które może nie wszystkie jemu przynależą. Ulżył obciążonej pamięci Węgierskiego Estreicher, może mu ulży więcej jeszcze błyskotliwa, barwna tragikomedia Nowaczyńskiego, który za duszę pokrewną wojnę wiedzie.

TADEUSZ RITTNER

»Głupi Jakób«, komedia w 3 aktach.

Nietylko na wiarę dużych sukcesów wiedeńskich autor miał z góry zapewnioną u wszystkich sympatyę — Rittner posiada ją bowiem u nas od dawna, od kiedy w autorze »Sąsiadki« i »W małym domku« rozpoznano pisarza w najlepszym stylu, talent pierwszorzędny, mający przytem do rozporządzenia wielką kulturę. Zdobija on każdy z wytwornym smakiem napisany fejleton Rittnera, jednego z nielicznych, a naprawdę świetnych fejletonistów, uprawiających francuskie pod tym względem przepyszne tradycje; błyska z każdej, choćby najśłabszej sceny, w którejkolwiek z jego sztuk. Choćby mu często zabrakło siły w przeprowadzeniu zamierzonego zadania, nie zbraknie mu nigdy tego, co daje rasowa kultura pisarska; artystycznego samopoczucia, wyznaczającego poziom odpowiedni, utrzymującego w szlachetnym stylu, przestrzegającego czystości formy.

Są to rzeczy, których się nie nabywa po literackich grajzlerniach i których małpować nie można, poznaje się bowiem zbyt łatwo lokaja, przebranego w kostyum wielkopanski. Kostyummy takie wypożyczają się zazwyczaj w rekwizytorniach teatrów francuskich, gdzie, jak wiadomo, są najlepsi krawcy i gdzie pisarski spryt i dobrze zaprasowane spodnie, udają z powodzeniem artystyczną kulturę.

Rittner posiada ją, niefałszowaną, w całej pełni i ona jest marką ochronną wszystkich jego sztuk, wszystkich jego nowel i mnóstwa fejletonowych cacek. Z niej, w linii prostej, wywodzi się pełen szlachetnej godności jego spokój w tworzeniu. Nie zawsze bowiem rozczochranie jest talentem, a rozhukanie genialnością, a takie pomyłki często się zdarzają na polskim teatrze. Nic zresztą łatwiejszego nad fałszowanie entuzjazyzmów i »pasyi«.

Rittner pisze z nadzwyczajnym spokojem; mówi powoli, lecz pięknie, nie opuszcza go nigdy pamięć o zachowaniu form szlachetnych, bo prostych; stąd, przy czytaniu rzeczy Rittnera, czuje się dla nich nietylko szczerą przyjaźń, lecz równocześnie szacunek, w każdym wypadku, czy nas ujęły, czy nie; uczci się w nich dorobek duchowy, niesfałszowany niczem, artykuł nie podrobiony, rzecz nie napraszająca się łask publicznych przez koncesje na rzecz szerokich gustów.

Na to nie pozwala Rittnerowi poczucie dobrej pisarskiej rasy. Często się zdarza, że mógłby sobie bardzo łatwym, często drobnym ustępstwem na rzecz teatralnego efektu, kupić coś realniejszego, niż *succes d'estime*, bo teatralną popularność, a tego autor »Małego domku«

nigdy nie uczynił. Pisze, jak powinien, tworzy, jak mu każe jego wybredny smak artystyczny, spełnia zadanie swoje z godnością.

Z taką pisarską godnością stworzył »Głupiego Jakóba«; w tej sztuce Rittnera, która mu przyniosła rozgłos, jest to wszystko, co jego twórczość cechuje, co właściwiej mówiąc, jego twórczość zdobi.

Jest to sztuka w całej pełni wzorowa, w repertuarze scenicznym Rittnera rzecz najbardziej skończona, dla jego metody pisarskiej typowa. W całej pełni okazano w niej, jak autor, trzymając się wybornych poleceń dobrego swego smaku, użył w szlachetnej mierze wszelakich komediowych ingrediencji, jak równo i pewnie, idąc drogą szczerego artyzmu, szedł do nakreślonego w dramatycznej swej koncepcji celu nie zboczywszy ani w stronę kulis, gdzie leżą stosy zakurzonych łatwych efektów, »niezawodnych środków na porost...« sympatii u publiczności, ani nie kokietując jej francuską modą, zalecającą na zyskanie poklasku śmiech jakiegokolwiek gatunku, byle śmiech, albo... łzy, też jakiegokolwiek gatunku, byle rozczulające.

I tą naiwną nieporadnością w szukaniu sztucznej sympatii u publiczności, zyskał — niebywałą sympatię. Szczerłość w postępowaniu z widzem, ujęła widza dla autora w zupełności.

Tego samego przyjęcia doznała i sztuka Rittnera; jest w niej życie niesfałszowane i nieprzykrojone do użytku tych, co nie mogą patrzeć na wrzody; może ono wskutek tego zrobić wrażenie przesadzonej rewelacji, takie się w tem kawałeczku życia kłębią i przewalają rzeczy niewidziane i niesłyszane, A te historye dzieją się przecież i grają się w jakimś dworze szambelańskim; potworność zaś ich stąd pochodzi, żeśmy je ujrzeli odrazu, w scenicznym zgęszczeniu, nie przerywane antraktami, trwającymi miesiące, nie przesypane smutkiem, melancholią i niemym bólem. Ci ludzie na scenie musieli nam powiedzieć wszystko odrazu, jednym tchem i wskutek tego opowieść ta oddech nam zaparła.

Jest to opowieść smutna i szara.

Młyn ludzki turkoce i przewala zgryzoty ludzkie i na proch ściera ziarno.

Jest to sztuka smutna, sztuka, która przygnębia. Ktoś się tam wprawdzie śmieje, jakieś dymisjonowane indywiduum, ale się śmieje tylko z jadowitej złości; bo to są wszystko ludzie zli, żrący się nawzajem, zatruwający się wzajemnie, ludzie, którzy nie znoszą pogody, słońca, ciszy i uczciwych oczu. Nic tak nie męczy ludzi takich, jak widok człowieka, który śpi spokojnie i nie zna zgryzot; więc użyją wszystkich sposobów, aby zatruć to, co jeszcze niezatrute, zalać łzami oczy, które się śmiały. Niech wszyscy płaczą, kiedy my płaczymy... Ktoś się po scenie błękał szczęśliwy, ale niedługo; zalała go ludzka zgryzota i nauczyła

cierpienia. Uczyla go zaś cierpieć z taką lubością, jak tylko człowiek uczyć potrafi. Na scenie jest coraz ciemniej i coraz bardziej duszno; zgryzota ludzka, jak mętna, żółta woda powodzi zalewać poczęła wszystko, aż dosięgła wszystkich serc i wszystkie zalała swym brudem. Potem znów nastanie cisza, ale taka rozpaczliwa cisza, bez echa i bez nadziei, oślepla i nudna, zrozpaczona, zgryźliwa. podła cisza, jak w domu Wujaszka Wani, Czechowa. W tym domu już się nikt nie zaśmieje, ani nikt do drugiego nie przemówi spokojnie, bez goryczy. Każde słowo odtąd gryźć będzie. Ci ludzie będą się odtąd oskarżać o każdy przemycony uśmiejch i szpiegować się będą wzajemnie.

Wszystkiemu temu winien jest »głupi Jakób«. Cham ten nie wiedział, że na to są kompromisy, aby ludzie mogli udawać szczęśliwych; i że na to jest kłamstwo, aby żyć można. Chciał »prawdy«, jakby spadł z księżycy; odarto tedy, wielce słusznie, nałogowego maniaka ze wszystkiego, co miał, w formie odszkodowania za bezcelne mrzonki i napędzono do stu dyabłów, bo dla idiotów niema miejsca wśród mądrych. I wszyscy zaczęli wyć za nim: »Głupi! głupi!«

Wiec poszedł płakać gdzieś za kulisą, bo taki nawet jeszcze płakać umie, na wstyd rodzajowi ludzkiemu.

»Głupi Jakób«, gdyby nie był głupi, byłby miał wszystko. Był rządcą u bogatego, starego szambelana; bez pamięci kochała się w nim prześliczna dziewczyna. W oczach, które nie posmakowały jeszcze łez, gorzała mu radość; cieszył się wiosną, zapracowywał się na śmierć, obnosił swoje rumiane zdrowie, dyszał całą piersią, mówił głosem, w którym krzyczała bujna, rozkiełznana młodość.

Szambelan zaczął wierzyć, że to jego własny syn; przynajmniej domowy lekarz jego twierdził tak uporczywie. Stary samotnik, wielki pan, zgryźliwy i despotyczny, postanowił go adoptować, chcąc naprawić grzech młodości. Na krok ten czyha prześliczna Hanka, furmańska córka, wychowana starannie i kształcona. Oblicza ona z plebejską chytrnością: kocha Jakóba, Jakób będzie wielkim panem. W niej rozpętano wszystkie kobiece pożądania, więc jedno ma tylko pragnienie: zostania wielką panią. Jest to indywiduum niesłychanie sprytne, które spryt swój wyniosło z bagna; niema dla niej środków godziwych i niegodziwych, niema dróg krętych ani prostych, wszystkie są dobre. Zdemoralizowała ją imitacja półkultury, zatrula ją obca atmosfera; jedno odniosła z wykształcenia: chytrność. Jest kochanką Jakóba; kiedy zaś ujrzała, że stary szambelan, który się przeraził samotności, chce ją przynajmniej przywiązać do siebie, czyniąc z niej metresę — wpada w znany szał oburzenia, znany jako jeden z najlepszych kokieteryjnych środków. Aż stary pawian pluje wreszcie na wszystkie skrupuły i obiecuje jej ślub. Ale Hanka kocha Jakóba tą barbarzyńską miłością, której nic w niej wykorzenić nie

potrafiło; na dnie jej duszy tkwi dziewczka wiejska, kochająca zapamiętałe, do obłędu. Czyni więc wszystko, aby Jakób został wielkim panem.

— Na co mi to? — powiada Jakób — przecież mam ciebie.

— Głupiś! — powiada Hanka — mnie bez tego mieć nie będziesz.

Więc machnął ręką i czeka. Zranili go w pojedynku, w którym szło o cześć Hanki. Doktor doniósł szambelanowi, że Jakób bił się w obronie czci szambelana. Szambelan odżył.

— To naprawdę musi być mój syn, chłop się nie bawi w pojedynki. Moja krew, szlachecka krew...

Dyabli nadali matkę Jakóba; głupi Jakób postanawia się dowiedzieć o swoim genealogicznym drzewie.

— Niech mi matka powie, kto był moim ojcem?

— Głupiś! — powiada matrona — zachciało mu się szukać ojców.

— Ale ja muszę wiedzieć!

— Ten, co płaci, ten jest ojcem. Za ciebie płacił szambelan. No, a prawdziwym ojcem jest doktor... Ale dla ciebie ojcem jest szambelan,..

Jakóbowi zdawało się, że zwaryował. Poszedł do szambelana i powiada:

— Niech się panu nie zdaje, że pan jest moim ojcem. To doktor...

W szambelana piorun uderzył; wszystkie piękne marzenia w proch się rozwiały; wściekły jest, że mu zabrano uciechę.

— Ja cię też od samego początku nie mogłem znosić... Cham jesteś... A to twoje ordynarne zdrowie,.. Jesteś cham!,,.

Czyż nie »głupi« Jakób? Tak tanio mógł sobie sprawić szczęście. A on chciał prawdy...

Cham! W istocie posiada — »ordynarne zdrowie«. Teraz nie może zrozumieć, czego od niego chcą... Hanka plunęła mu w twarz i poszła do sypialni szambelana. Jest wielką panią; ma wspaniałe toalety i wszystkim rządzi. Niestychnym swoim sprytem, chytrąścią dzikiego zwierza doprowadziła do awantury między szambelanem a jego rodziną. Sama chce zostać na pogorzelsku i rządzić chce sama; jakaś straszna złość ja karmi, w chytrych oczach pali jej się rozpacz. Rozpacz za jej dziką miłością.

»Głupi Jakób« dopełnia miary głupstwa i chce odejść w świat. W Hance zawyła wszystka krew; wrota za odchodzącym Jakóbem, woła w śmiertelnym przestachu, że naprawdę odejdzie. Zapomniała o całej swojej chytrąści, która budowała intrygę z niestychną perfidią, gdyż w decydującej chwili musiała z niej wyjrzeć zdrowa samica.

Schwycił ich szambelan i zakończył komedye; przekonał się, jak stoją sprawy, ale boi się skandalu i swojej samotności; stary zblazowany despota udaje wspaniałomyślność:

pożegnał się z Jakóblem, a sam zaczyna życie ze swoją zgryzotą. Rozpoczął swoje szczęście — partyą. domina.

— Ty jesteś moim szczęściem! — kłamie sam sobie i swojemu strachowi.

— Siedem — trzy! — krzyczy Hanka, której już nie potrzeba chytryści.

Co się stanie z »głupim Jakóblem«? Wiadome rzeczy. Ponieważ jest za głupi, aby być szubrawcem, zginie gdzieś pod płótem. Albo się powiesi na swojej szlachetności...

Taką jest opowieść o siedmiu mądrych i o jednym głupim; minął już czas bajek o głupim Maciusiu, którego szczęściem była głupota. Więc się na głupiego Jakóba patrzeć należy z pobłażliwą litością. Płakać nad tem wszystkim? Och! Melodramaty są największym głupstwem. Należy patrzeć spokojnie, jakby Anatole France patrzył i śmiać się tym jadowitym śmiechem, który jest jedną z największych sztuk. Śmiać się zimno — i nieszczerze, pocieszając się tem, że jeszcze przecież nie jest tak źle, jakby się zdawało. »Jest to zbyt poważne, aby o tem mówić poważnie...« — rzekłby Oskar Wilde.

Przeto się śmiejemy razem z autorem, który do śmiechu zachęca; śmiejemy się ironicznie. Wesoly bowiem jest widok ludzkiej czeredy, zrącej się wzajemnie, a jeszcze weselszy widok apostoła, co poszedł między wilki...

Tę czeredę ludzką zgromadził Rittner z niesłychanym znawstwem; menażerya jego godna jest premii na wystawie bydła; nieporównaną jest »panna Hania« ze swoją tresurą, nieporównany stary szambelan ze swą rodziną, dymisyonowanym oficerem i siostrą, haniebnie jadowitą, chorą na żółć i wątrobę; doktor łajdak i »pani Katarzyna«, matka Jakóba, filozof z za »szynkfasu«. Wszystkie te figury narysowane są z precyzją.

Snuje się między nimi dramat szarzyzny i podłości, raz więcej, raz mniej zajmujący, dramat codzienny, szary i beznadziejny, aż wybuchnie gwałtownie w chwili, kiedy na moment jeden ludzie staną naprzeciw siebie bez masek i w twarz sobie spojrzą. Życie załatwia dramaty takie ciszej i oględniej, ale życie nie jest autorem dramatycznym, pozatem jest to indywiduum skryte i w czterech ścianach chowa swoje matactwa; wydobyte na światło wydają się dlatego tak bardzo przejasnione i jakby przesadzone ogromnie.

Sprawy z »Głupiego Jakóba« są tak wyjątkowe, że przez to samo podobne budzić mogą podejrzenie; gdy się im jednak przyjrzeć z blizką i z rozwagą, nabierają kształtów, które nie są fantazją.

Muszą być gdzieś tacy ludzie i gdzieś się odbywają takie tragedye. Życie jest do wszystkiego zdolne. Jest to zdanie banalne i dlatego — z pewnością prawdziwe.

Zapewne, że ci ludzie mówią mniej, kiedy są sami ze sobą i kiedy ich nikt nie słucha; autor postanowił jednakże rozpatrzyć sprawę wyjątkową wyjątkowo skrupulatnie i wolność

obrony dał im równą wolności oskarżenia. To też tego zawikłanego procesu psychologicznego słuchamy z zajęciem. I jesteśmy smutni...

TADEUSZ JAROSZYŃSKI

»Sąsiadka«, komedia w 3 aktach.

Dopiero po wystawieniu na scenie warszawskiej »Podczłowieka« zaczęliśmy cenić zajmującego pisarza i nowelistę, autora »Chimery« i »Miasta« również jako komedyopisarza. Jaroszyński, człowiek z wielką kulturą, znalazł wreszcie to wzniesienie nad poziomem, skąd spogląda spokojnym uśmiechem na chaosik, gotujący się w kotle naszych dni. Spostrzeżenia swoje notuje ciekawie, zajmująco, wesoło; często w drobniotkowej nowelce zaśmieje się tak wesoło, z taką wyborną, pogodną ironią, że nowelka jest arcydziełem.

Taki uśmiech »przez pół drwiąco, przez pół seryo« jest etykietą »Sąsiadki«, wesołej historii o »prawie« smutnych sprawach, które nieraz mają na fizyognomii grymas shawowski, a nieraz stroją miny zgoła pospolite, zważywszy, że stroić je bardzo łatwo.

Ale uciszmy się, bowiem »sąsiadka« zawodzi tryle pięknym altowym głosem; była panna, obecnie śpiewaczka, Irma Silvani sieje zgorzenie w całej kamienicy, sterczącej naprzeciwko jej okien; niewiasta ta bowiem czyni wystawę ze swych wdzięków, ociekających podobno tłuszczem. A byłby tego nie zauważył pan Stefan, z zawodu architekt (nareszcie i architekt jest bohaterem dla tem większej sensacyi), gdyby mu własna żona nie wskazała drogi. Architekt ten jest to człowiek wielce spokojny, doglądający budowy kościołów, a nie oglądający budowy panny Silvani; ze znanych mi bohaterskich architektów ani Solness nie był człowiekiem cnotliwym, ani spółka budowlana »Fasolt i Fafner«, twórcy Walhalli, którzy dybali srodze na dziewiczą Freję. Ale dyabli nadali, że żona tego sympatycznego architekta, obszedłszy srogi zakaz, wywieszony na każdej nowej budowli, że » obcym na budowę wstęp surowo wzbroniony«, wetknęła palce między drzwi. Napisała do własnego męża list, proszący go o schadzkę i podpisała — Irmę Silvani, aby się dowiedzieć, co mąż robi z listem, pokaże go czy nie pokaże żonie? Mąż przeczytał list i naturalnie, schował go szybko do kieszeni, czem naraził na szwank dobrą sławę wszystkich architektów i zrobił zawód może jednemu, a może aż dwom podlotkom wśród publiczności, które były przekonane, że porządny mąż powinien taki list oddać żonie. Ale dobry budowniczy zrozumiał, że gdyby tak był zrobił, nie mógłby komedii wyprowadzić pod dach i skończyć budowy, — historia skończyłaby się zaraz w drugiej scenie i nie byłoby co robić dalej. Ale pyta o radę przyjaciela. Ten przyjaciel to jest kapitalna figura, znakomita figura, która się Jaroszyńskiemu udała nadzwyczajnie. Zowie się pan Eustachy i pochodzi z Paryża; jest to niebieski ptak z kategorii najbardziej niebieskich, takich, których się już nawet bulwar paryski wstydzi. Jaroszyński, świetnie znający życie

paryskie, przywiódł go za kołnierz wprost z bulwaru St. Michel, kędy pan Eustachy codziennie pomnaża chwale imienia polskiego, wieszając zapewne psy na ukochanej ojczyźnie i kędy pija whisky z wodą sodową na rachunek jakiegoś niedoświadczonego młodzieńca, co właśnie przyjechał do Paryża i wpadł pod opiekuńcze skrzydła straszliwego anioła, pana Eustachego.

Pan Eustachy jest jednakże orłem wśród niebieskich ptasząt; nie pożyczka zapewne nigdy niżej ludwika, nie popolituje się z byle kim, nie jada byle gdzie, chociaż nieraz sypia byle gdzie; robi operacje zawsze na wielką skalę i zawsze z godnością; jest z zawołania rojalistą, bo nie znosi republikańskiej hołoty; pozatem jest człowiekiem bez przesądów, nie uznaje tylko tradycyi, na którą pluje z odległości kilku wieków. Jaroszyński zna świetnie ten typ, którym się specjalnie Paryż dławi; z lubością prowadzi po scenie ten rzadki okaz kanalii, pozwalając mu gadać, co mu się żywnie podoba. Pan Eustachy prezentuje się tedy wszechstronnie. Doprawdy, że kanalia ta jest... sympatyczna; czuje się dla tego wesołego wisielca sympatyę, jaką się ma np. dla »łodzieja gentelmana« Arsena Lupin. Po co takiego brać tragicznie? Bardzo słusznie... Na wszelkie kazanie plunie pan Eustachy z tą samą godnością, jak plunie na rodaka, który niema marnych tysiąca franków. Zresztą pan Eustachy ma swój styl, bo i wisielec przecie ma swój styl.

Pan Eustachy jest stylowy w swoim oburzeniu, kiedy mu każą pić wódkę z tego samego kieliszka, z którego przedtem już ktoś pił.

— Ach, te wasze szlacheckie tradycye... okropne rzeczy!

Stylowy jest, kiedy zapyłany o radę w sprawie panny Silvani, przekonuje niedołągę przyjaciela, że powinien korzystać ze sposobności, bo zdrada żony będzie w jednostajności szczęśliwego pożycia, czemś jak pieprz i sól w mdłej potrawie. Więc się w architekcie obudził lew, który wsadził w butonierkę czerwony gwoździć i poszedł na miłosną schadzke. Żona zasię uderzyła w srogi lament, jakby to zresztą każda zrobiła na jej miejscu. Kiedy zaś odniesiono jej mężowi zapomniany u panny Silvani mankiet, rozdarło jej się serce i pojechała sobie do mamy, po wybornej scenie, która znakomicie udawała, że jest groźnie tragiczna.

A architekt się zachwiał w posadach, jak źle zbudowana kamienica, bowiem jest srodze zdenerwowany. »Przyjaciel« Eustachy nawet przywodzi go do ostatniej pasyi, możnaby rzec szewskiej pasyi«, gdyby bohater nie był zdeklarowanym architektem; lecz przyjaciel ten to jednak bezczelne indywiduum; kiedy się biedny architekt aż tarza w swej wesołej rozpacz, pan Eustachy, przybrany w jego tużurek, powiada: — Mój kochany, czemu ty tak tyjesz, twój tużurek jest na mnie za szeroki. Idę się przebrać w twój smoking...

Rozpacz targa architektem, jak wściekły pies; kocha się w pannie Irmie bez pamięci; niewidzący dotąd świata, cichy i potulny, wpadł w tę miłość, jak w studnię. Oszałał,

przekonany, że panna Inna oszalała także. To też z wielkim podziwem słucha, jak »przyjaciel« Eustachy opowiada, że panna Irma Silvani przeprowadza się do »pałacu«.

— Do jakiego pałacu?

— Do tego, który jej podarował bankier.

— Głupiś! Ten pałac zwróciła bankierowi z miłości do mnie.

— A z miłości do mnie przyjęła go z powrotem — rzecze spokojnie pan Eustachy. — Żenię się z panną Irmą Silvani... Architekt ryknął jak lew. — Mój drogi — powiada na to pan Eustachy — trzeba rzecz osądzić trzeźwo. Kto ty jesteś? Architekt! Uważasz? Architekt? Co masz? Pięć, sześć tysięcy rubli dochodu... A ja mam przynajmniej pozycję społeczną.

Potem uwiązał wszystkie swoje pakunki... do guzika od kamizelki i poszedł się ożenić z była panną Irmą Silvani, pożyczwszy na koszty weselne tysiąc rubli — od teścia architekta. Kochany pan Eustachy!

To, że żona romantycznego architekta wróciła na łono rodzinne, że biedak wytrzeźwiał i teraz pewnie buduje kościół, to się samo przez się rozumie.

Historia jest wesoła, w niektórych zaś ustępach bardzo wesoła przez udawanie, że jest bardzo smutną. W wybornem udawaniu strasznego tragizmu, w świetnej, groteskowej parodii rozpaczy Jaroszyński jest znakomity. Okazał, że umie to czynić subtelnie i ironię stroić potrafi na najczystsze tony.

Kiedy nieszczęsny architekt opowiada o swojej »śmiertelnej, ha! demonicznej miłości« wcale okropnym głosem i ryknie wreszcie z rozpaczy już nie jak jeden architekt, ale jakieś całe... konsorcjum budowlane — jest doskonały. Straszliwy dramat małżeński, na starą zrobiony modłę, bez tej groteskowości wcale nieciekawym, ma wyborną minę wskutek tego pysznego oświetlenia. Chcemy ten zamiar autora, zmierzający do wesołego, shawowskiego eksperymentu, uważać za jego zamiar przewodni przy pisaniu »Sąsiadki«, bo wtedy można autorowi »Podczłowieka« wybaczyć mdłość fabuły, historię sfałszowanego listu i historię — z mankietem. Wobec tego jednak, że sobie Jaroszyński z fabuły uczynił tylko kanwę do snucia na niej wesołych rzeczy i tło do pokazania na niem dwóch przepysznych figur, nie mamy mu nic w tym względzie do zarzucenia. Oskar Wilde, aby wygłosić kilka wybornych powiedzeń, robił często fabułę tak banalną, że można od tych banalności dostać zawrotu głowy, słuchając np. historii »Jak można zostać Ernestem?« (»Birbant«).

Poza wspomnianą, wyborną groteskowością sytuacji tragicomicznych, namalował Jaroszyński dwie niezrównane figury; jedna to pan Eustachy, który ma już na scenie polskiej dalekiego kuzyna, doskonałą postać w tym stylu w przeróbce scenicznej z powieści Zapolskiej 'Zaszumi las«, tylko, że pan Eustachy jest to wytworny markiz wśród różnych kanalii z

paryskiego bagna, a tamten to tylko zwyczajny ptak niebieski, któremu się nawet całego franka nie pożycza, bo należy do kategorii niższej w hierarchii paryskich »łazików«. Drugim świetnym okazem w sztuce Jaroszyńskiego jest »pan Dyonizy« szlagon z takiego dworku, którym handlował w każdej niemal swojej sztuce Przybylski; u Jaroszyńskiego jest to figura żywsza i piękniejsza. Pocziwe to szlagonisko, z duszą pocziwą i złotą, jak... pszenica, szczypiące pokojówkę w łokieć »więcej z przyzwyczajenia, niż z potrzeby«, doskonale jest przedewszystkiem w scenach, w których pan Dyonizy jest sam na sam z panem Eustachym, pożyczającym i z przyzwyczajenia i z potrzeby. Sceny te są mistrzowskie.

MACIEJ SZUKIEWICZ

»Maryna«. sztuka w 4 aktach.

Sztuka Szukiewicza otrzymała nagrodę na dramatycznym konkursie galicyjskiego Wydziału krajowego.

W zwyczaj weszło, bardzo niewesoły, uważać utwór każdy, który miał jakkolwiek styczność z konkursem dramatycznym Wydziału krajowego, za coś takiego, co warte tylko wzruszenia ramion. Laureatowi konkursu dramatycznego podaje się rękę ze współczuciem, jak człowiekowi, który popełnił grubą niedorzeczność i może nawet jest chory. Nieszczęście chciało prawie zawsze, że sztuki ostemplowane przez sąd konkursowy ginęły na niedokrewność lub rozmiękczenie mózgu i urodził się z tego przesąd jak o tramwaju znaczonej trzynastką; sztukę konkursową uważa publiczność z góry za pogrzeb polskiego autora, który dostawszy kilkaset koron zamysła właśnie na ich kredyt długowieczność i niewyczerpaną twórczość.

Znal widocznie Szukiewicz tę krajową fatalność, bo wystawiając sztukę, starał się zatrzeć wszelkie ślady, jakie na niej mogły zostać z ostatniego konkursu, po którym siedmdziesięciu kilku autorów jękiem nappełniło ziemię polską. Zręcznie tedy dał jej inny tytuł, czyniąc ze sztuki nazwanej »Na wymowie« — »Marynę«. Mógł to być autorski figiel, oczekujący tego, że któryś z sędziów, którzy sztukę odrzucili, powie, ujrzawszy ją później na premierze; »szkoda że Szukiewicz tej sztuki na konkurs nie posiał! Rzecz ta powinna być nagrodzona«.

Jeśli autor z obawy przed »siłą fatalną« konkursowego sądu tytuł sztuki zmienił, w takim razie niedobrze uczynił, bo znając pisarską wartość swoją, mógł kpić z uprzedzeń. Tytuł nowy, ogniskujący uwagę widza na jednej postaci sztuki, informuje mylnie; Maryna nie jest bohaterką sztuki i brzemienia jej nie dźwiga.

Autor »Maryny«, *primo voto* »Na wymowie«, jest, jak zaznaczyłem, pisarzem dużej wartości. Szczery poeta, umysł niezmiernie ruchliwy; pisarz sceniczny z temperamentem i pomysłowy, dał dowody talentu nietuzinkowego, Wśród rzeczy o wartości minimalnej, są i takie, które błyszczą, rzucone na świat silnym i zdecydowanym ruchem; w szeregu tym, niestety najsłabszym jest sztuka ostatnia, dziwny zlepek tężyzny i banalności, pomysłów silnych i naiwnego odtworzenia; stąd u widza budziły się okresy zajęcia, które bladło i ginęło natychmiast, przytłoczone płaskim efektem, aby się zbudzić na nowo i znów zginąć w banalności zakończenia, z którego wrażenie u widza decyduje sąd o całości, decydując

równocześnie o powodzeniu sztuki, która już z góry z wielu względów miała szansę u publiczności przeciwko sobie.

Pierwszym z tych względów była... »egzotyczność« tematu. Śmiało można mówić o egzotyczności, wobec tej publiczności, która karmiona do przesytu widokiem wyfraczonych manekinów, roznoszących od kulisy do kulisy psychologiczne plotki i bredzących pięknie na modny temat, nie znosi już poprostu widoku chałupy, gdzie nie ma wystawy bucharów ani kryształowych pajaków, które teatr pożycza za drogie pieniądze na każde przedstawienie. Jest to rzecz bezmyślna, śmieszna, ale jest prawdziwa; zawsze tak było, dziś jest gorzej. To jest taki nasz, swojski — »pseudoklasycyzm«, nie zniżający się do gminnych pojęć...

»Maryna« jest tragedią chłopskiej duszy, urodzonej w tym wypadku z Reymonta. Postacie reymontowe, żywiołowe, ponure i silne, wyszły tu na scenę gromadą; poznać je można po twarzach nigdy nieuśmiechniętych, po podobieństwie dusz, zwartych w sobie, skłonnych do nienawiści, do rzutu, opanowanych żywiołową siłą. Szukiewicz, zapatrzywszy się w postacie chłopów Reymonta, nie mógł już, czy nie umiał stworzyć dokoła bohaterów swoich innej atmosfery, niż jest ta, która z chłopca robi tylko bohatera tragedii, nigdy nic innego.

Lecz ta jest w tem różnica, że chłop Reymonta tragicznym jest w związku z tem wszystkim, co go dokoła otacza, na szerokim powieściowym tle, które żywi jego tragizm i z siebie go snuje; chłop Szukiewicza postawiony na scenie, jest tragiczny na wiarę autora; to nie jest tragiczny człowiek, bo w dramacie o szerokim, ogólnoludzkiem założeniu, bohater Szukiewicza nie byłby tragiczny, byłby to bowiem tylko bezmyślny, stary mąż. Szukiewicz chciał więc tylko tragicznego chłopca, a ten bez tła Reymonta, bez doskonałego założenia jest tylko bohaterem z sali rozpraw, gdzie go mają sądzić za usiłowane morderstwo. Że się przed wyrokiem powiesił, to jego rzecz.

»Wieś spokojna, wieś wesola«, należy do pogodnych mitów, w których z powodzeniem rozmiłował się przed wiekami rubaszny wielce ś. p. Piotr Baryka; dziś jeszcze proceder ten uprawiają pisarze wzbogacający teatry włościańskie; każdy zaś inny szuka chłopca patrzącego zezem, chłopskiego króla Leara, albo chłopskiego Otella, wśród młodszych szuka Don Carlosa, a zabrawszy się do pracy z ponurą miną, spotka niestety zawsze na drodze Reymonta i jest bezradny.

Z miną bezradną stanął tak wobec bohaterów swoich Szukiewicz. Doprowadził rzecz do tego, że pasierb zapłonął miłością do macochy. Pozwolić teraz na kazirodztwo, znaczyłoby pozwolić śladem Reymonta rozpętać się żywiołowi, zagrać rozhukanym temperamentom, rozbujać potężnemu barbarzyństwu, idącemu odruchem przeciwko wszystkiemu.

O tem wszystkim nie uprzedziła nas śpiewająca u Reymonta dusza wsi, wobec czego przyjmujemy to jako ohydny zbrodnię, bez słowa komentarza. Więc macocha u Szukiewicza obiera inną drogę i broni się grzechowi wszystkimi siłami, mimo, że w akcie pierwszym była zwyczajną, rozwiązłą, zdrową dziewczką wiejską, nie robiącą sobie skrpułów na temat starego męża, kiedy szło o młodego parobka. Tymczasem, pod koniec, jakby przysła do przekonania, że praktyczniej było pójść śladem machocy u Reymonta, odchodzi sama, aby się spotkać z pasierbem. Gdzieś tu brak spojenia, brak motywu, brak początku pędu.

Żywioł w ruchu tym udziału nie bierze, bo żywioł przez dwa akty się nie namyśla; nie gra w akcie czwartym nieokiełznany pęd krwi, która burzyła się wstrętem w akcie drugim na samą myśl o ohydnej zbrodni. Jeśliby się usiłowało tłumaczyć odejście macochy wielkim żalem do starego męża, który mimo tego, że ona jest wobec pasierba bez winy, usiłował ją zamordować, spoić historii nie można; wszak chciała odejść przedtem jeszcze bez uzasadnionego dostatecznego powodu. Jest w miejscu tem błędne koło, a w niem bezradność autora, który, postanowiwszy uprawiać tragizm, szukał efektownego tragicznego zakończenia.

Nie śledząc dróg, ani psychologicznego związku, fakty zewnętrznie tylko biorąc pod uwagę, należy im przyznać siłę i zdolność wywiera nią bezpośredniego wrażenia; znać w tem właśnie talent Szukiewicza, w tem uwypuklaniu właściwości, które są ukryte, w łączeniu zjawisk w groźną całość.

Patrzenie na to podniesie, jako tako, wrażenie całości, które zniszczeje jednakże, jeśli się rozpocznie wglądanie we wnętrze sztuki. Okaze się bowiem, że prócz tych zasadniczych niekonsekwencji, o których powyżej, jest całe mnóstwo innych, przez które akt pierwszy sztuki niema uzasadnienia, nie łącząc się zupełnie z całością; przerwa między aktem pierwszym i drugim zmienia macochę ze sztuki do niepoznania, tak, że akt pierwszy może być sam dla siebie wielce charakterystyczną jednoaktówką, o zakończeniu doskonaleni. Na związanie go z całością brak motywów i nici; to, co jest w nim z fabuły sztuki, można dać w akcie drugim z pomocą niewielu scen i skutek ten sam będzie. Jeśli się w akcie pierwszym czego szuka, to chyba — zapalek, o których się tyle mówi w jednym akcie, ile nawet Suderman nie powie w czterech — o duszy.

Wrażenie kilku scen, ze znamienitym stworzonych talentem, konało natychmiast, przeciążone pracą dźwigania całej sterty szczegółików, które mają służyć do ubarwienia tła. Podmalowywanie to odbywa się, niestety, niezręcznie; więcej w tem wszystkim jest niepoohamowanej trywialności, niż zajmujących szczegółów. Z tła tego wypelzły dwie figury rażące. Ksiądz wiejski, bez wyrazu, banalny, gadający od rzeczy; dobreby to było z

kilogramem attyckiej soli, ale jest nieznośne i fałszywie wesołe, kiedy poczciwy księżyna, zapewne syn chłopski, powiada rzewnie:

— A może to ma być właśnie waszem zbawieniem, że pójdziecie na żebry...

Mogłoby to być wesołe, gdyby było ironiczne i gdyby nie było smutne, i gdyby przedtem ksiądz ten nie był pożyczył kobiecie, niewiadomo z jakiej racyi, pieniędzy, a teraz przyszedł na skargę do męża.

Drugą taką figurą jest chłop, co z Ameryki wrócił i nudnie opowiada o niej, wedle znanej recepty robienia wesołości przez przesadę.

Niedźwiedzią przysługę zrobiło sztuce samo zakończenie. W komorze powiesił się chłop; żona, w bardzo dobrej scenie, waha się co uczynić: czy wołać o ratunek, czy uciec, korzystając ze sposobności. A oto w tej chwili, w scenie bezwarunkowo najsilniejszej, ukazują się w otwartym oknie cztery chórzystki z gwiazdą betlejemską i rozpoczynają się drzeć na temat: Nowy Rok bieży, w jasełkach leży... — aby była groza, której zupełnie nie było, bo była chwila straszliwie melodramatyczna.

I aż szkoda doskonałej sceny, która po szła na marne, bo cały tragizm wypłoszyły te cztery chórzystki. I po co w tej chwili, »ta chata rozśpiewana, grająca muzyką w noc ciemną«? Łatwy i banalny efekt, Szukiewicza niegodny.

W rezultacie autor zadziwia śmiałością w ujęciu tematu, chociaż go siły opuszczały po drodze, kiedy się zabłąkał w gąszczu drobiazgów. Dał w sztuce swojej obok figur nieszczęsnych, kilka postaci doskonałego rysunku. Chłop bigot, zdala podobny do hauptmanowskiej figury w tym stylu z »Róży Berndt« jest kapitalny; chytra, złośliwa, rozwydrzona Wenus z zapłotków jest figurą przepyszną.

WŁADYSŁAW J. ZALEWSKI

»Moloch«, cztery epizody z życia,

Powiedział Przybyszewski aforyzm o miłości: »Miłość to jest strycek, na którym szatan ciągnie duszę do piekła«. I pokazał, że je go miłość kopie zawsze grób tej duszy, w której się zrodziła. Ellen Key usiłuje skutecznie walczyć z tymi, co sądzą, »że podczas gdy Bóg po raju przechadzki odbywał, szatan się po pustyni przechadzał i wynalazł miłość!...«

Autor »Molocha« powiedział w czterech swoich epizodach: »Miłość, to jest Moloch, który dusze pożera«, i chciał to udowodnić, aby módz stanąć w rzędzie z tymi, którzy rodowód miłości wywodzą z piekła, plując równocześnie prosto w twarz rozśpiewanym wiosennym trubadurom miłosnym. Tę ostatnią demonstrację chciał zrobić śmiało, bez ogródek, »nowożytnie« i zamajaczył mu się z daleka, bardzo z daleka Wedekind, mistrzowski »pogromca ludzkich bydłąt« i jego zuchwała metoda.

Usymbolizowana w niszczącą potęgę, wyglądająca ze skóry okropnego symbolu krwawemi oczyma ukazuje się ta miłość, ten niespożyty sprzęt poetycki z teatralnej rekwizytorni, czterokrotnie, aby ukazaniem się swoim, potwornym swoim wyglądem rozwiać pensyonarskie wizye, zagłuszyć... spiżowym jękiem cielska Molocha śpiewane przy księżycu czterowersze; dowieść, że miłość, to jest zniszczenie bezwzględne i bezwarunkowe, że gadania takie, jakoby wielka miłość rodziła nie niszczyła, jakoby wielka miłość umiała zginąć, aby urodzić, jakoby umiała odejść w cierpieniu, aby go inny nie zaznał — że to sentymenty i komunąły miłosne z powieści i romansu. Miłość — mówi autor »Molo—cha« — urodzi tylko śmierć, urodzi zbrodnię, urodzi podłość, przypraw o obłąkanie. A ci zbrodniarze i obłąkańcy, to wieczysta ofiara żyjącemu wieczyście i nienasyconemu potworowi — Molochowi miłości.

Prawdziwość tego aforyzmu mają udowodnić cztery akty z życia. Rozumie się, że z życia — które równie dobrze potrafi udowodnić, że prawdziwość aforyzmu o okropnem posłannictwie miłości, w kilku epizodach tylko zasługuje na wiarę, gdyż to życie, które rośnie jak pęd z miłosnej gleby, trwałoby przestało lub konało gruźliczne i bez krwi, gdyby nie miało na ten dowód innych »epizodów«, wskazujących w stronę przeciwną, symbolizującą miłość nie jako Molocha, lecz Słońce.

Moloch autora nie budzi tej grozy, któraby wstrząsała dreszczem, podsuwając myśl, że po wietrze naokół przesycone jest tą straszliwą fatalnością, wiodącą do zniszczenia, tą fatalnością, w którą autor »Złotego runa« wierzy i którą przeraża.

Niema szczerości w pesymizmie autora »Molocha«, a jego symbol rozpaczliwy schodzi do rzędu zmysłowej ilustracji podającej krótko treść aforyzmu, do rzędu banalnej koncepcji literackiej, któraby patetycznym zwrotem o zniszczeniu i śmierci, o podłości zbrodni mogła się w całej pełni ujawnić w zakończeniu noweli czy obrazka z życia p. t. »Moloch«.

Miłość, która stworzyła dzieje tych czterech epizodów nie trwoży szatańską swoją wszechobecnością, nie czyha na ofiary swoje jak tygrys na drobnego zwierza w miejscu, gdzie ten będzie przechodził, aby się napić wody z rzeki i krzepić na dalszą drogę; nie pełza jak wąż po dywanach buduarów, nie obiecuje po księżęcemu białych paw i żółtych ametystów, słowem nie jest zajmująca, zuchwała ni podstępna, królewska, pragnąca krwi, lecz jest banalną, nie przerażającą siłą, która się lubi mazać we krwi, która potrafi niszczyć, ale wtedy gdy jej biedną ofiarę przyniosą do ziejącej paszczy — a nad tem mozolić się musi życie, stwarzając epizody wczorajszym podobne... lub autor dramatyczny.

Chociaż — bliżej patrząc — takich epizodów życie nie stwarza, stwarza straszniejsze, czyni to ściśle i nieubłagane, szybciej i konsekwentniej i używa do tego miłości, znakomitego środka, który życiu — Molochowi przynosi ofiary i na zniszczenie mu je rzuca. Czyni to więcej żywiołowo, nie zwracając baczenia na marne efekty sceniczne, czyni to samo, bez psującej się scenicznej maszyny.

A epizody te pokazały, że są tylko parawanami, zakrywającymi dekoracyjnego, zrobionego z tektury Molocha, przed którym ma padać na kolana Życie, ufarbowane i ubielone i robić tragedję, a ta tragedia nie jest tylko wodewilem, zwyczajnym, niewzruszającym, widzianym po wielekroć razy, nie takim znowu strasznym, jakim go zwykli malować niektórzy pisarze dramatyczni, przerażeni zadaniem schwywania życia na gorącym uczynku.

Reporterską przesadą grzeszą u autora »Molocha« sprawozdania z tych gorących uczynków; winowajcę zbrodni i podłości autor ma przygotowanego, tego Molocha na tylnym planie, którego mógłby zastąpić pierwszy lepszy, odpowiednio przystrojony symbol jakiegokolwiek uczucia z gorszej sorty uczuć ludzkich, napisany wielką literą, przeniesiony w poetycką strefę.

W pierwszym epizodzie człowiek »szlachetny (użyjmy dramatycznej terminologii z XVIII wieku) zabija siostrę »nieszlachetną«, bo jego »szlachetność« nie może znieść jej nieszlachetności. Oficjalnym pozorem, zapisanym na rachunek Molocha—miłości jest wykrzyknik mordercy: »ja twojej duszy nie dam zgubić«. Scenicznym motywem — bo tamten jest za chłodny i obliczony na dłuższą metę — jest to, że siostra obraża nieobecną narzeczoną brata, jego miłość; wszystko razem jest nieco naiwne; Moloch dostał na pożarcie ofiarę z dość błahego powodu; w tym wypadku nikt się nie wysilił ani życie operujące na bardzo, bardzo

stary sposób szlachetnym bratem i nieszlachetną siostrą, ani autor, pomagający sobie na wszelki sposób, aby udowodnić przecież, że Moloch miłości jest straszliwym, pożerającym wedle biblijnego przepisu dziewice i młodzianków. A to jest melodramatyczne; śmierć przyszła na scenę niewiadome po co, miłość obrażona nie żądała takiej ofiary i byłaby jej nie dostała, gdyby autor nie był pomysłowy, idąc na rękę Molochowi.

Człowiek musi zabić drugiego, lecz na scenie jest kilka osób, figur z suterynowej noweli, któreby przeszkodziły w zrobieniu ofiary Molochowi. Więc autor każe śpiewać kanarkowi za sceną, wszyscy idą oglądać kanarka, a tu brat zabija siostrę, aby był dramat i aby powstał pierwszy dowód na prawdziwość aforyzmu o piekielnym posłannictwie miłości. Do drugiego dowodu przyczynia się pośrednio ptak inny — papuga. Za sceną zachorowała papuga, bo scena musi się opróżnić, i namiętność musi wybuchnąć, by pokazać, że ofiar szuka sobie Moloch—Miłość i tam, gdzie powinien być słońcem. Dwie młodziutki »dziewice« upatrzył sobie ten potwór i wziął ofiarę z duszy.

Ale ten »miły« obrazek, choć melodramatem jak pierwszy nie jest. nie dowodzi najzupełniej prawdziwości aforyzmu autora. To nie jest miłość, która popycha młode dziewczę do podłości, to nie jest wcale demoniczna czy niszcząca miłość w przeciwstawieniu do miłości twórczej, w której istnienie autor nie wierzy — to jest skrofuliczna parodia miłości, a ta dziewczica, która na ofiarę podłość przynosi, pochodzi z historycznej, wyjąłowiej fizycznie rodziny Klaudyn i Amand Willy'ego, z rodziny półdziewic, do których nie przyzna się miłość żadna czy usymbolizowana jako słońce czy jako Moloch. I takie z zarażeniami duszami, patologicznie chore figury nie mogą udowadniać niszczącej siły miłości, gdyż co innego jest miłość, a co innego histerya na tle seksualnym.

I obłąkana miłością dusza artysty nie posłuży jako trzeci dowód na ciemną tezę, bo ten artysta, marna parodia chorych dusz, jest jednak tylko chory, a patologiczne okazy (jak wyżej) mogą dowodzić nurtującej duszę choroby, nie siły niszczącej Molocha miłości, która w historii tych dusz chorych tkwi bezwarunkowo, lecz w karykaturze. Taki osobnik jak ten zakochany w modelce artysta, wmawia w siebie nieszczerze powtarzając za autorem, że to ten Moloch go zniszczył, kiedy jego zniszczył tylko absynt i zbyt często odprawiane misterya na cześć tego samego Molocha, i one mu za jego zezwoleniem i z jego świadomością zjadły zdrowie, pasując go równocześnie na »chorą duszę«, a taką duszę musi prześladować w snach para czarnych rąk, pożyczona wraz z duszącym gardło włosem od któregośkolwiek autora modernisty, twórcy wielu jednoaktówek na ten temat. Nic bardziej nieszczerego nie ma w »Molochu«, jak ta »chora dusza« w otoczeniu innych »chorych dusz« zapitych i robiących dowcipy, które wcale nie trąca gryzącym jadem ani pogardą dla świata. Niszcząca miłość, wielka i straszna w swem

zniszczeniu, pogardza takimi ofiarami, których nie potrzeba kruszyć uderzeniem młota, bo by same upadły na twarz na jej widok; to są przecież figury chodzące z trudnością, bo są pijane lub wyniszczone, kiepskie imitacje dekadentów, których złożono już między rekwizyty teatralne, bo się stali zjawiskiem ulicznym. I ta miłość niszcząca przestała już (w życiu przynajmniej), używać pośrednictwa modelek, modelek »mistycznych«, które z dramatycznym patosem wołają w oświeconym pokoju: »mnie się zdaje, że tobie duchy pozują do obrazu! «, jak to czyni modelka w sztuce Zalewskiego.

Czuć w tym wszystkim chęć wielką udowodnienia aforyzmu za wszelką cenę; autor chciał przejść wszystkie stopnie, przejść wszystkie piętra społeczne i ukazać zdumionym oczom, że wszędzie tkwi Moloch; lecz nie pozwolił mu na to brak inwencji, brak pomysłowości, który zaprzepścił nawet to, co było pomyslowego, np. obraz drugi, zręczny w zamiarze, naiwny w artystycznym wykonaniu; ten brak pomysłowości, tak kompromitujący w obrazie pierwszym walki złego z dobrem, w obrazie trzecim, walki duszy chorej ze zdrową samicą, najniemilej uderza w obrazie czwartym, tak słabym, że niszczy on tę trochę zajęcia, która została w duszy widza po trzech pierwszych obrazach.

Już dziś nie można robić eksperymentów z muzykalnymi duchami, które się zjawiają na odgłos skrzypiec, aby pokazać, że Moloch miłości i poza grobem jest równie niszczący i potrafi zdobyć ofiarę z obłąkanego na poły starca.

Taki naiwny znowu ten Moloch miłości nie jest i takich marnych scenicznych środków nie używa, To już więcej niż wodewil, w którym się przerażonej duszy ludzkiej Moloch miłości, groza i zniszczenie nie ukażą, nie zatrwożą, bo dusza ludzka to nie jest dziecko, które się straszy duchami i piekłem i Molochem, któremu z paszczy wyziera płomień bengalskiego ognia kiepskich frazesów kawiarnianych demonów, nicowanych cynizmów, imitacji dekadentów i t. d.

MIECZYŚLAW HERTZ

»Ananke«, baśń dramatyczna w 6 odsłonach.

Filandrosowi, który już trzy dni i trzy noce rozmyśla w skalnym pustkowiu i błaga Zeusa o radę, ukazuje się Zeus i spełnia jego prośby. Filandros stracił wszystko w swym życiu, teraz zaś błaga Zeusa, aby mu powiedział, »jakim jest cel i życia przyczyna«.

Zeus mu na to:

»Ja sam nic o tem nie wiem... Wszystko, co uczyniłem, uczyniłem za cudzym rozkazem, bowiem mną rządzi Ananke«.

A siadłszy sobie wygodnie, opowiedział Filandrosowi długą historię o tem, jak to on najpierw stworzył człowieka z marmuru, lecz mu go zniszczyć kazała Ananke; jak następnie ulepił go z błota, więc:

»W was wszystkich tkwi pierwiastek błota (1)

Co mieści część niewielką mojej mocy...«

Filandros chce przeto naprawić ludzkość i »zwrócić ją na drogę cnoty«; Zeus dał mu w tym celu nieśmiertelność i stanął pakt pod warunkiem, że jeśli kiedykolwiek Filandros zwątpi, czeka go śmierć w męce.

Wiemy, rzecz prosta, co nastąpi,

Filandros poszedł do ludzi; ocalił miasto przed smokiem i miasto przeciw niemu wkońcu bunt podniosło; ożenił się z kurtyzaną, aby ją podnieść, a kurtyzana zdradziła go i zabiła mu syna; ocalił od śmierci zbrodniarza, a zbrodniarz godził na jego życie.

»O, wielki Zeu, zwątpiłem... zwątpiłem!« — woła Filandros.

A Zeus zabił go piorunem.

Sztuka ta ma za sobą już lat siedm, a ponieważ do genialnych nie należy, więc wiek mocno jej szkodzi.

Znać w niej źdźbło talentu.

W sztuce Mieczysława Hertza cenimy sumienność usiłowań, widoczne chęci dania wszystkiego z siebie, co autor za najlepsze uważał i widoczny zasób kultury, który pozwolił autorowi na oświetlenie ogólnego zagadnienia ze swego stanowiska. Indywidualne zapatrywania Hertza są wprawdzie tylko szerokim rozwinięciem szablonowego patrzenia na sprawę tego świata i wskutek tego bynajmniej nie zajmujące, lecz i... iluzje pisarza, jeśli z

dobrej urodziły się chęci, cenić należy. Autor bowiem pisał to wszystko ze świętym przekonaniem, że ludzkość przecie coś niecoś na tem skorzysta, jeśli i od niego usłyszy zdanie o najgłębszych swych zagadnieniach. Tylko, że ludzkość jest niestety beznadziejna, bo nawet nie przyszła do teatru. Sztuka Hertza ma jeden rys bardzo miły: szczerłość, z jaką autor objawia miłość swoją dla bohatera sztuki; bohater ten, nieszczęśliwy apostoł, chcący naprawić świat, jest dla autora najjaśniejszym słońcem, umiłowaniem i dobrem; więc się autor jakby pieścił jego duszą którą wynajął na czas trwania sztuki z chrześcijańskiego kościoła, aby ustroiwszy ją w chiton, powieść na męki do mitycznego Biopolis. Cała zresztą sztuka jest maskaradą w greckim stylu, na którą przyprawiono ukostyumowanego Chrystusa, aby Go ukrzyżowała złość ludzka, gdyż barbarzyństwo rozbijałych dusz, harcujących sobie spokojnie po arkadyjskiej łące, musiało wejść w tragiczny konflikt z apostołem przebaczenia i chrześcijańskiej miłości. Naturalnie!

Smutna historia Filandrosa, opowiedziana w sześciu odsłonach, namalowaną została przez szablonowy patron, wytarty do ostatnich granic. Filandros pociesza się wprawdzie przed śmiercią: »Ja umrę dzielnie, wszak zrodzi się szaleńców pokolenie, co ludzkość złą poprawiać będzie chciało...«

— pociesza się, zapomniawszy, że sam jest tylko nikłą imitacją tych stu tysięcy marzycielskich apostołów, którzy przeszli przez świat i przez scenę, tylko nie gadali tyle, co on i gadali lepszym wierszem. Bohater »Ananke« może więc być dumny z tego tylko, że ma w duszy w istocie piękny rys tragiczny; jego odpowiedź na wszystkie, zadawane mu cierpienia, słowo jedno »przebaczam!« jest jego wspaniałością. Bohater »Ananke« w chwilach tych »pętania swego ducha« jest bogdaj, bo nawet piękny; wedle biblijnego wprawdzie wzoru, lecz piękny; chwile te są najpiękniejsze w sztuce Hertza, a sceny te wywołują wrażenie, bo ułożone są umiejętnie, z myślą o tem, aby się składały na efekty końcowe.

Pozatem, cała apostolska odyssea Filandrosa nie jest zajmującą; zna się z góry jej rozwiązanie, bo wszelacy apostołowie zawsze kończyli tak samo, Hertz zaś nie stworzył niczego nowego, czemby zapełnił lukę od pójścia w ludzkość Filandrosa do jego końca. Nic się nie dzieje; wiemy, że Filandros walczy z barbarzyństwem, ciemnotą i złem ludzkiej duszy, lecz walka ta odbywa się na malutkim terenie, szematycznie i bezsilnie.

Kurtyzana i rzeźnik, perwersyjnymi instynktami nie reprezentują na szczęście ludzkości, a Filandros miał to nieszczęście, że chciał nawrócić właśnie tych dwoje, którzy się nawrócić już nie mogli i którym zresztą.. autor nawracać się zakazał.

Filandros popadł tedy w zdawkowy pesymizm i zwątpił, bo m u s i a ł zwątpić. Gdyby uczynił wszystkim na przekór, a autorowi przedewszystkiem, cała historia z Ananke nie

miałaby racji bytu i sztuka Hertza byłaby także niepotrzebna. Bohater czyni tedy swoje, aby obejść scenę w kółko i wrócić tam, skąd wyszedł, bo z góry było wiadome, że wrócić tam musi. Wobec tego więcej zajęcia niżli bohater sztuki, budzi w nas tych dwoje, »representantów« ludzkości, na których autor próbował czynić studia psychologiczne. Są to dusze z wielu względów ciekawe i z wielu względów zajmujące, lecz nie w swej wielkiej roli »representacyjnej«, lecz jako osobniki z piętnem degeneracji, pchającej ich ku wieczystemu czynieniu zła. Rzeźnik Kakistos jest figurą wybornie pomyślaną; wiersze, w których powiada Kakistos Filandrosowi:

*»...me jasne chwile truleś swą dobrocią,
szlachetność twa do zbrodni mnie przywiodła,
dziś zemstę mam, — bo czytam ból w twjej twarzy«...*

są piękne i kryją w sobie tragedję człowieka. Wiele takich ustępów szczęśliwych ma ta skromna sztuka, wiele w niej jest rzeczy i dobrze i pięknie pomyślanych. Jednem słowem »Ananke« jest to widowisko w szlachetnym stylu, bez pretensji do głębi, pisane szczerze, choć nieudolnie. Nie ma ono wartości artystycznej, lecz za to posiada wiele zalet literackich, które je czynią znośnem, często milem.

ANNA GOSTYŃSKA

(Pisane na jubileusz A. Gostyńskiej 1 kwietnia 1910).

Na trzecim piętrze skarbkowskiego gmachu mieszka »pani Anna«, w samotnym pokoiku, który byłby poetycznie cichy, gdyby nie cała czereda kanarków i szczyglów, które czując, że »pani Anna« jest jakoś dziwnie wzruszona i coraz bardziej niespokojna, drą się jak lwowski chór niewieści.

— Cicho! — wola »Ciotunia« — to przecież krytyk dramatu, a nie opery!...

A potem, z tym przedobrym wyrazem twarzy, któryby tygrysa ułaskawił, opowiada. Ja i przyjaciel mój nie śmiemy jej przerwać; słuchamy z ciekawością i patrzymy, jak »pani Annie« oczy błyszczą coraz więcej, jak jej głos drga na wspomnienie tych czasów dobrych, które minęły...

— ...i wtedy, proszę pana, dostałam rolę królowej. Boże. myślę sobie, gdzie tam mnie grać królową! Ale musiałam i trzeba było sprawić sobie suknię, więc poszłam na żydy, wie pan, tam za teatrem i sprawiłam sobie śliczną suknię po dwadzieścia trzy centy łokieć...

Po dwadzieścia trzy centy, to nie żart! O zacna, droga, szanowna pani Anno!

Oto jest jej historia, prosta jak jej dobra dusza, jasna, jak jej dobre oczy i wspaniała, jak jej talent.

Urodziła się Anna Gostyńska w Warszawie w r. 1854. Pozostawiona od lat najmłodszych własnym siłom, a zapatrzona w cel swój jedyny, poświęciła wszystko, aby się dostać na deski sceniczne. Niesłychana praca dała jej potrzebne wykształcenie, zapas sił jej przysporzył i oto w roku 1873, więc trzydzieści sześć lat temu, zaczęła pracę dla sceny polskiej. Debiutowała w Warszawie, w teatrze Letnim w sztuce Anczyca, »Błązku opętanym«. Grała wszystko, co jej grać kazano, w dramatach, komediach, farsach i operetkach; zdobywała »rutynę« na tej strasznej włóczędze po »prowincyi«, która jest Gehenną aktorską i w kto rej giną Reymontowskie »Komedyantki«; na tej wieczystej tułaczce o głodzie i chłodzie, która deprawuje ludzi, niszczy zdrowie fizyczne i moralne, wypija siły i zapał i która rodzi te tragiczne typy, co się błakają po »Próchnie« Berenta, te, o których opowiada Sewer, a o których można opowiadać bez końca; na tej wędrownicy, po której zostają neurastenicy, złamane wielkości z histeryą, albo wielcy aktorzy. W tym biednym, nieszczęśliwym światku przeżyła Gostyńska lat sześć, zanim się w roku 1880 nie dostała na scenę lwowską, na której odtąd nieprzerwanie, przez lat trzydzieści, gra na chlubę tej sceny i własnej wielkości.

Człowiek tej miary i tego umysłu, co Jan Dobrzański, odczuł w młodziutkiej aktorce skarby talentu; w rzeszy świetnych aktorów tego czasu młode dziewczę znalazło się zupełnie na miejscu, a siła i oryginalność talentu sprawiła to, że Gostyńska musiała stanąć odrazu w pierwszym rzędzie. Przyznała jej to jednogłośnie krytyka i opinia przygodnych widzów.

Debiut jej na scenie lwowskiej odbył się d. 12 kwietnia 1880 r., w roli Barbary w »Krewniakach« Bałuckiego.

Sprzyjało jej szczęście, a wiódł ją ogromny talent; młoda artystka miała to wielkie szczęście, że w pierwszych zaraz dniach pobytu na wielkiej scenie, gdzie nie potrzeba było grać wszystkiego, jak w trupie Modzelewskiego, czy u Stobińskiego na warszawskiej prowincyi, — odgadła siebie i wiedziała, w jakim kierunku pójść należy.

Typową chorobą aktorską jest namiętność do ról nieodpowiednich; każda niemal aktorka, która powinna grać Martę, pragnie za wszelką cenę grać Julię Szekspirowską, co drugi aktor, choćby ledwo nogami włóczył, marzy o roli Romea, mało zaś jest takich, którzyby chociaż raz w życiu, choćby tylko przed lustrem, nie grali Hamleta. Gostyńska zrozumiała, że talent jej objawi się najwspanialej w rolach t. zw. »charakterystycznych«; i kiedy dwudziestopięcioletniej, początkującej artystce ofiarują rolę księżny, ona błaga o rolę pełnej scenicznego charakteru cygańskiej wróżki w tejże sztuce.

Mile wspomina szanowna jubilatka dzisiejsza te chwile ciężkiej pracy, która ją miała zawieść z czasem na stanowisko dzisiejsze.

— Pensję miałam dobrą — powiada — sto koron miesięcznie (o, pani Anno!), a ludzie mnie kochali, bardzo mnie nawet kochali, tylko jedna Aszpergerowa...

— Cóż, cóż Aszpergerowa?

»Panią Annę« pokrył rumieniec i kręci się niespokojnie jak pani Jowialska, schwytna na gorącym uczynku; nie chce za nic w świecie powiedzieć, co było z Aszpergerowa. A to była rzecz okropna, tragiczna, rozpaczliwa: oto Aszpergerowa nie kochała — Gostyńskiej. Trzeba było wytłómaczyć pani Annie, że to znowu nie jest takie nieszczęście bezgraniczne, jeśli jedna wielka artystka, która się kończy, nie lubi drugiej wielkiej artystki, która zaczyna karierę — aby zaczęła mówić.

— Bo widzi pan, to — ja byłam temu winna... Aszpergerowa zachorowała i mnie kazali za nią grać w »Dziewicy Orleańskiej«. Ja nie chciałam, za nic nie chciałam, ale dyrektor kazał. Posłali tedy do Aszpergerowej po kostyum, po zbroję, po szyszak i po miecz. A ona nic! Nie chce wydać i basta. (O, horror!)

Ta straszliwa rzecz jest w oczach pani Anny, która, jako żywo, nikomu w życiu swoim pocziwem nie zawiniła, czemś podobnem do zbrodni, o której wspominać nawet nie należy.

Czasy te są święte dla Gostyńskiej.

— Boże, jak się wtedy grało! Dyrektor Miłaszewski, proszę pana, stał w kulisach, patrzył na scenę i tylko zachęcał dobrotliwie, tak jak ojciec dzieci:

— Z ogniem! Z ogniem, złodzieje!

On to tak tylko serdecznie,.. A czasem przyszedł i powiada:

— Nie masz sukienki, moje dziecko, masz tu na sukienkę, tylko się nie obrażaj!

A pani dyrektorowa przyjdzie czasem i powiada cichutko, żeby nikt nie słyszał:

— Pewnieś obiadu nie jadła, boś znowu blada. Idź, dziecko, do garderoby, przyniosłam ci tam trochę rosołu.

I aż Izy się kręcą w serdecznie dobrych oczach pani Anny, która dziś, co jest tajemnicą publiczną, połowę swej pracy rozdziela między biedaków, sama nie mając wiele, bo całe jej bogactwo, to cztery kanarki, jakiś zegar stary, kilka laurowych wieńców i ogromna miłość ludzka.

Lwów kocha Gostyńską, Bez niej nie możemy sobie wyobrazić lwowskiej sceny i bez niej nie możemy sobie wyobrazić połowy jej repertuaru. To nie są słowa banalne, które się głosi z racyi byle jubileuszu. Święto Anny Gostyńskiej jest naprawdę świętem miasta.

Mówiąc o Gostyńskiej, nie można mówić osobno o Gostyńskiej ze sceny i o Gostyńskiej poza sceną; jest jedna tylko i tasama, zawsze tasama. Każda jej rola jest przepojona słońcem, bo wielka ta artystka ma słońce w duszy; w każdej jej roli jest niesłyszana szczerość i prostota, bo, doprawdy, trudno o duszę bardziej szczerą i bardziej prostą. Prawdziwą szczerością swoją zdobywa Gostyńska widza, gdyż nie gra, nie udaje, nie próbuje, nie szuka środków...

Płacze? To są łzy najprawdziwsze?

Gostyńska przeżywa ból odtwarzanej postaci z całą namiętnością istoty cierpiącej, przeżywa go do wyczerpania. Czy kto, co widział Gostyńską w »Balladynie« zapomniał jej do dzisiaj? Jej cudna, gołębia prostota, urodzona w marzeniu Słowackiego, musiała poruszyć widza do łez i tem straszniejszą uczynić tragedję sponiewieranęj matki. Krzyk jej w scenach ostatnich tragedyi jest czemś, co się wysłować nie da, krzyk, który prześladuje tego, co go usłyszał i dźwięczy rozdzierającym krzykiem w duszy. To już nie jest sztuka aktorska, ani zdobycz scenicznej rutyny, ani wypróbowany efekt. To jest wielka, wspaniała, cudna szczerość prostej duszy, która wie, co jest ból i śmiertelna, okropna trwoga. ‘

A nazajutrz jest Gostyńska »panią Jowialską«, najpiękniejszą, jaką widział kiedykolwiek teatr polski. Rolę całą włożyła ta artystka przedziwna i jedyna w jeden uśmiech, który za wszystko starczy, bo jest w nim wszystko, co w uśmiech włożyć można: nieskalana

prostota, dobroć bezgraniczna, serce i dusza. Teatr patrzy na nią w tej chwili z radosnym rozrzewnieniem, jakby się patrzyło na uśmiechniętą wdzięcznie, malowaną na porcelanie miniaturę jakiejś prababki w spleźnym robionie, strojną w olbrzymi czepiec koronkowy.

Poprzez takie wielkie role, które się powinno uwiecznić na płótnie, aby nie zginęła o nich pamięć na chwałę polskiego teatru, tak, jak się je uwiecznia we Francuskiej Komedii, aby się patrzyły w nie młodsze pokolenia aktorskie,

doszła Gostyńska do repertuaru współczesnego, zawsze wspaniała. I nie ma w repertuarze tym ani jednej odmiany scenicznej formy, aby w niej nie mogła Gostyńska znaleźć roli dla siebie. Więc rozpocznie »Skarb« Staffa okrzykiem takiego nadludzkiego bólu, że mrok pada na teatr zaraz od pierwszej chwili, w »Śniegu« Przybyszewskiego ukaże się jako Dola, naprawdę tragiczna, aby wreszcie stworzyć za dni kilka arcydzieło aktorskie — panią Dulską. A przytem w stu kilku farsach wszelkiego rodzaju, wartości i pochodzenia, grała Gostyńska sto kilka ról wszelakiego rodzaju, wartości i pochodzenia.

Talent tej wielkiej artystki nie zna tajemnic, nie zna półśrodków, nie używa blichtru, nie mozoli się nad efektem, nie wyszukuje ścieżek. Jest wielki i prosty.

Takich artystek jak Gostyńska jest w Europie może trzy, a może aż cztery, a radość byłaby wielka w Komedii Francuskiej, gdyby ją tam ujrzano w molierowskich »Sawantkach«.

Teatr ma ją nagrodzić dziś za trzydzieści sześć lat pracy, która do najcięższych należy.

O, pani Anno!

Przyniosą dziś zapewno na scenę niezliczoną ilość wieńców i stosy kwiecia, lecz wierzaj, że gdyby Cię publiczność mogła przycisnąć do serca, toby to uczyniła ze łzami

w oczach. I jedno dziś wielkie pragnienie będzie miał teatr cały: byś jeszcze przez niezliczoną ilość lat patrzyła weń ze sceny swemi dobrami, cichemi oczyma, w których niechaj szczęście się odbija, jak słońce w źródlanej wodzie.

TOM II

HENRYK IBSEN

»Pani zamku Östrot«, dramat w pięciu aktach.

Ibsen sam wiedział dobrze, że »Pani zamku Östrot« jest utworem bez większej wartości; przerabiał go, kiedy mu go nawet w Chrystyanii odrzucono, nie przywiązywał zaś do tego dramatu większej wagi w latach późniejszych, kiedy urósł do wielkości pisarzy europejskich. Lecz »Pani zamku Östrot« miała dla niego wartość z jednego tylko względu; dramat ten należy do szeregu tych utworów Ibsena, które mu ugruntowały bezgraniczną sławę we własnej ojczyźnie, zanim ją począł zdobywać w Europie.

Rozpatrzenie się w rodzaju utworów Ibsena robi mimowolne wrażenie, jakgdyby Ibsen dopiero wtedy przystąpił do rozpraw, które musiały zainteresować świat cały, kiedy sobie dramatami pierwszymi zapewnił pomnik w ojczyźnie, dramatami, z których wyjątki zaledwie mogą zainteresować kogo głębiej, poza Norwegią. »Pani zamku Östrot« naprzykład, z dramatów tych rzecz jedna z najslabszych, ciekawa tylko być może ze względu na porównanie ze sobą dwóch Ibsenów: tego, który pisał »Rosmersholm« i »Upiory«¹, z tym, który był dostawcą teatralnym w młodych swych latach; albo w chęci ujżenia, w jaki sposób zapowiada się w dziele młodzieńczem przyszły olbrzym, co w nim już było z tytanicznej mocy w chwili, kiedy się silił na zawiązanie okropnie czarnej intrygi na zamku Östrot; albo w chęci ujżenia Ibsena, prokuratora ludzkich sumień, w roli pisarza historycznych dramatów.

Historia właśnie w »Pani zamku Östrot« była tym ujmującym czynnikiem dla ziomków Ibsena, romantyczna historia, groźna i pełna wrzawy; dla jej ech nie zważa się tam na nikłą strukturę tego młodzieńczego, omal, że skleconego dramatu. Historia ta nie obchodzi widza z poza Bergen, Chrystyanii czy Kopenhagi, i dlatego każdy widz obcy patrzy na »Panią zamku Östrot« z zaciekawieniem, lecz krytycznie i jeśli go rzecz cała nie nudzi, to dlatego tylko, że to Ibsen i że się znów tak gwałtownie... nudzić nie wypada. Przytem przyszły mistrz sceny i ten, który, jako dramaturg w Bergen, wystawił coś dwadzieścia sztuk Scribe'a, umie już, zażywszy sposobu starych teatralnych majstrów, tak piętrzyć efekty, że najjaskrawszy i najgwałtowniejszy zachowa na koniec, grożąc równocześnie widzowi, uwiązany do krzesła sznurkami intryg, że jeśli wyjdzie z teatru przed końcem sztuki, to się niczego nie dowie, bo cała straszna prawda, efekt straszliwej intrygi, wyjdzie na jaw w pięć minut przed ostatniem spuszczeniem kurtyny. Więc widz czeka spokojnie i pracuje z wysiłkiem nad rozplataniem

¹ Patrz K. Makuszyńskiego książkę »W kalejdoskopie« (Lwów 1910). Wydanie trzecie.

niesłychanych powikłań, nad rozpatrzeniem tego, które z trzech państw właściwie ma rację, Szwecya, Dania czy Norwegia, nad rozjaśnieniem zagadki kto jest czyim synem, a kto czyim ojcem. Aż go gromem uderzy świetnie, na efekt zrobiona scena ostatnia dramatu, która w kilku słowach, starą modą, wszystko wyjaśni. Ale trzeba o jednym pamiętać: że »Pani zamku Östrot« została ukończona w pierwszych dniach 1855 roku, i że Ibsen miał wtedy lat dwadzieścia trzy...

Pani Inger Ottisdatter Römör, władczyni zamku Östrot, bohaterka dramatu, ma w sobie pozę szekspirowską, zakrój wspaniały, jakieś dalekie ślady którejs z królowych historycznych szekspirowskich tragedii; szło Ibsenowi o to, aby ją stworzyć jak najwspanialszą, posągową, kamienną i królewską. Udała mu się tylko poza. Pani Inger pozuje, jeśli już nie na królowę, to na królewską matkę, lecz ma królewskie maniery tylko bo pozatem robi bodaj że głupstwa, jedno po drugim, udając dyplomatkę. Na obronę naiwności tej dyplomacyi ma pani Inger — swoją wielką i naprawdę wspaniałą miłość macierzyńską, która ją rozgrzesza; więc jeśli się z pobłażliwością dobroduszną patrzy na jej królewskie giesty, mocno nieudane, i zważać się na nie nie będzie, wyłuska się z tych obłonek, dekorujących tę postać, dramat tak groźny, że się w nim przyszłego Ibsena natychmiast po tej grozie rozpozna i uczi.

Tragiczna bowiem jest pani Inger Romor, rzucająca swe córki na pastwę szczęściu syna; nie kocha tych córek, urodzonych z innego, koniecznego małżeństwa, bo kocha naturalnego swego syna, zrodzonego z pierwszej i ostatniej wielkiej miłości. W postępowaniu jej, w tym obłędzie macierzyńskim jest wielki, przygniatający dramat; reszta jest tylko teatrem i efektem bez wartości, pozą dramatyczną i sceniczną anegdotą, która macierzyńskiemu dramatowi przeszkadza uporczywie, nie pozwala mu się rozwinąć i zabłysnąć. To też dramat pani Inger, nieszczęśliwej, wspaniałej matki, chociaż się na pozór równorzędnie rozwija, złączony z dramatem, który się rozgrywa w duszy pani na Östrotcie, pierwszej magnatki norweskiej, zatłoczony sceneryą tego drugiego, traci swoją siłę, którąby mógł zabłysnąć, gdyby miał za tło całą duszę pani Inger, bez podziału na rzecz efektów gorszego gatunku.

Tragizm matki, chcącej ocalić za wszelką cenę syna, płacącej fatalności szczęściem trzech córek za jego szczęście, jest godny Ibsena; teatralna demoniczność pani na zamku Östrot, jest pożyczoną, tak samo jak prowadzenie akcji intrygą, którą ktoś ciągle odkrywa po to, aby ją z radości powikłać jeszcze bardziej. Akcja dramatu jest nikła i bezsilna, popychana naprzód zawsze sztucznym sposobem, zjawieniem się jakiejś niespodzianej figury, przejęciem listu, adresowanego do przeciwnika, zdradą służącego, po myłką, zapóźnem rozpoznanem którejs z osób, nieznaną nazwiska, jednym słowem tem wszystkim, co kiedyś zachwycało audytorium, a co dziś musi wzbudzić w widzu gwałtowną niecierpliwość.

Zresztą Ibsen, kopiujący tego rodzaju strukturę sztuki, był zbyt ciężki na rzeczy w tym stylu, jeśli można rzec w ten sposób i nie miał sprytu Scribe'a czy Sardou, którzyby zawiązali intrygę zręczniejszą a przecież nie tak ciemno i pewniej, tak, że trudnoby bez nich rozplatać węzły. A w »Pani zamku Östrot« działają przypadki w sposób omal, że naiwny, tak, że dość małego odchylenia, a sztuki nie możnaby skończyć.

Więc widz, nawet ten z 1855 roku, musiał trochę niedowierzająco uśmiechać się od czasu do czasu i zapytać się, coby się naprzykład stało, gdyby Nils Stenson, wchodzący oknem na scenę, spotkał się z własną matką, a nie właśnie z tym, któremu było tego potrzeba, albo gdyby Nils Stenson nie był tak niemądry i nie oddawał papierów ważnych swemu wrogowi, a jeśli Nils Stenson zrobił głupstwo, to dlaczegoż nie mógłby się spostrzedz mądrzejszy od niego Olaf Skaktavl? Ibsen stara się uprawdopodobnić to wszystko, upiększa to, jak może i łąta jak może, lecz naiwności »nałogowego« przypadku nic z tego nie wytłumaczy,

Najlepszym sposobem ukrywania niezgrabnych słów jest tajemniczość, a Ibsen tak celował w rozprowadzaniu jej po scenie; więc i w tym dramacie wszystko jest niesłychanie tajemnicze, wszystko z góry już groźne. W tyle sceny ktoś chodzi tajemniczo już podczas pierwszej odsłony, po scenie mrok się tuła, pod sceną jeden już trup zagradza drogę żywym, chcącym uciekać; króle i kanclerze oddziałują na dramat z daleka, przed duńskim Don Juanem bieży trwoźna wieść daleko przed nim, aby groźną atmosferę przygotować mu na scenie. Banita z ciała i kości zjawia się na scenie tajemniczo, jak duch, chociaż w chwilę potem spokojny wiedzie dyskurs; za sceną grają harfy, po scenie łązi księżyc, ten aktor wieczysty bez emerytury; ze ścian patrzą portrety, które mają obowiązek straszenia żywych, i brania — od czasu do czasu — udziału w akcji, jeśli ktoś na scenie monologuje, a musi się zwrócić do kogoś z przemową. Działają przysięgi, miecze, i listy, te niespożyte artykuły sceniczne, jednym słowem to wszystko, co sztuka teatralna zna tylko, a co służy do wywoływania upiornego nastroju i ma naśladować potworną, zapowiadającą nieszczęścia grozę.

Młody Ibsen nie znał jeszcze wielkiej sztuki rozsnuwania prawdziwej grozy nad przerażonym widzem, grozy nieudanej i naprawdę okropnej, którą umiał potem nad teatrem rozwiesić jak całun, pisząc »Upiory«. Więc ją udawał, naśladował, wysiłał się na tworzenie niegroźnej imitacji, robił ją zresztą tak, jak ją robili wszyscy w owym czasie.

I dlatego »Pani na Östrot« nikogo nie wzruszy, chyba jedną ostatnią sceną, ale groza tej sceny, choć jest ukoronowaniem scenicznej intrygi i choć sama dla siebie jest tylko efektem, wspaniałym, co prawda i chociaż jest pomyłką tylko, (lecz pomyłką niezmiernie tragiczną) — wyrosła przecież skąd inąd, bo z duszy pani Inger i, kończąc fabułę sceniczną, kończy równocześnie wielki dramat matczyny, który dotąd na drugim stał planie, ustępując efektom.

Śmierć swego dziecka uważa pani Inger za karę bożą, za to, że nie dokonała przeznaczonego dzieła, gdyż jej dramatem w sztuce jest dramat jej ojczyzny. Patrząc za szczęściem swego dziecka, odwróciła wzrok od Norwegii i za to musi cierpieć.

— Przeznaczeniem mojem być miało, abym podniosła wysoko znak Boga, Pana naszego w naszym państwie. Ale ja poszła moją drogą własną, dlatego tak wiele i tak długo cierpiała«.

W tych słowach są dzieje pani na zamku Östrot.

W tych słowach błysnęła równocześnie surowa twarz przyszłego Ibsena, który później, kiedyś, starzec zacięty, będzie ścigał każdą duszę ludzką za wielką wedle jego prawodawstwa winę: jeśli człowiek zapragnie być czem innym, niż być ma. Tem też stara się młodzieńczy Ibsen wytłumaczyć, dlaczego tak ciężko ukarał Inger Römör i tak bardzo nielitościwie, że jej kazał przez jej własne usta wydać polecenie zamordowania syna i własną jej intrygą doprowadzić córkę ostatnią do zguby.

Córka pani na Östrot jest zjawiskiem pięknym. Ma w sobie przedziwny urok kobiecy i duszę, tak miękko namalowaną, tak śliczną, że tylko wielki poeta mógł na świat wywieść takiego człowieka. Elina Gyldenlove, stojąca w dali od intryg fabuły, lub biernie tylko na nie oddziaływująca, odosobniona jakby umysł nie, fatalną biernością swoją tylko związana z dramatem, użyta tylko za narzędzie kary, jej matkę karzącą — zapowiada ten długi szereg kobiet ibsenowskich, dziwnych i tajemniczych, pokutujących za winy, wznoszących się ku piedestałom przez oczyszczanie się w ciężkiej, bez litosnej pokucie, tęskniących za tem, »co jest z drugiej strony morza« i z drugiej strony życia, tonących w miłości.

»...Kocham cię — mówi Elina Gyldenlove — bo każde twoje spojrzenie jest jak rozkaz króla, które nakazuje miłość...«

GABRYEL D'ANNUZZIO

»Gioconda«, sztuka w czterech aktach.

Rzeźbiarz Lucio Setalla chciał skończyć samobójstwem; nie miał siły do wytrwania w dziwnym stosunku; żona Sylvia kochała go całą siłą dobrej duszy, a model jego, Gioconda Danti rzuciła mu swoją miłość do stóp jak bogu, fanatyczne umiłowanie jego, jego duszy skrzydlatej, niezwykle i ogromne. Setalla nie zabił się na miejscu; Sylvia razem ze śmiercią przesiedziała wiele nocy u nóg jego i dobra jej dusza dokonała tego, że Lucio jakby przejrzał: »błogosławiony niech będzie wieczór ten i ta godzina, w której mnie w dom ten przyniesiono umierającego, w dom mąk twoich i dom twojej wiary. Biorę życie z rąk twoich pięknych«. (Sylvia ma ręce precudne). Gioconda daje znak życia. Pisze list do Lucia. Co dnia w jego pracowni czeka, wpatrzona w posąg, sama go nakrywa mokremi chustami, aby go mógł kończyć Lucio każdej chwili, kiedy wróci. W nim się targnęła chora dusza, której ciążyła dobroć anielska Sylwii. Uczuł nad sobą niepokonaną przemoc Giocondy, mającą w sobie tajemnicę która umie duszę jego ubezwładnić. Lucio jest »jak człowiek chory, który zasnął po lekarstwie, a zbudziwszy się, znachodzi w łożu swoim rozpacz tę samą, która przedtem była«. On wróci do Giocondy, bo wie, że jeśli on nie wróci, ona pójdzie za nim wszędzie, ona zaklęta w ten marmur, w który on tchnął najgorętszy płomień swojej duszy. Lecz Sylvia nie po to go wydarła śmierci, aby jej umarł po raz drugi. W chwili rozpaczliwej postanawia spojrzeć w oczy Giocondzie i zgasić ich szatański błysk. Czeką na nią w pracowni męża; zacisnęła usta, gotowa do straszliwego skoku — dobra Sylvia. Weszła Gioconda cicho, pewnie, jak do swego domu. Rozpoczyna się rozpaczliwa walka: Sylwii, duszy pięknej i równej i Giocondy, »której najłżejsze poruszenie ciała burzy harmonię i w tejże samej chwili stwarza nową, jeszcze doskonalszą«. Gioconda mówi cicho; ona widzi, że »Sylwii miłość krzyczy jak tonąca«, więc sama jest spokojna.

»Tutaj nie dom« mówi Sylvia, — »cnoty domowe nie założyły tu świątyni. Tu jest miejsce stojące poza wszystkimi przykazaniami i prawami. Tutaj rzeźbiarz tworzy swe posągi«. Sylvia przerażona siłą słów Giocondy — upada, szuka ratunku, tonąc i spostrzega kłamstwo... Kłamię wśród dreszczu, że tu, na to miejsce przysłał ją on, artysta Lucio, aby wypędziła Giocondę, model niepotrzebny. W Giocondę uderza grom; rzuciła się w niej dusza jak pod strasznym uderzeniem. Taka dusza się mści. Jednym skokiem jest przy posągu, który w spiżowych piersiach ma jej duszę i rzuca go aby się roztrzaskał. A posąg padł na prześliczne

ręce Sylwii i zmiądzzył je, dobre ręce, które chciały po sag ocalić. Wszedł Lucio, aby ujrzyć Giocondę a ujrzał Sylwię wśród krwi, patrzącą zaszłymi mgłą oczyma, czy posąg ocalał.

Tragedya skończona, a czekająca końca. Lucio wrócił do Giocondy. Sylwia nad morzem marzy wśród łez o pięknych rękach swoich i wpada w szal płaczu, kiedy dziecko jej i Lucia, pyta jej zdumione: »Perchè non mi prendi? — Czemu mnie nie obejmiesz?

Tło, na którym d'Annunzio rozsnął swoją tragedję, jak z streszczenia nawet wysnuć można, jest do pewnego stopnia banalne, aby z rewerencyi dla znakomitego poety nie powiedzieć, że jest zupełnie banalne. Nie o osoby już chodzi, które się włóczą od lat wielu z godłem krzyczącem sztuki czystej z powieści do dramatu i z dramatu do powieści, lecz o dramatyczny problem, który niestety nie wyrósł poza szerokość piersi bohaterów tragedyi d'Annunzia.

W typie takiego prometeusza sztuki, jakim jest Lucio Settala, jest ta tylko zmiana, że mu skrzydeł jego rwących się (poetyckim zwyczajem) do szerokich lotów, nie pętają ręce świętokradzkie, lecz czyste i dobre ręce żony. Mniej w tem jest zblakłego demonizmu, a więcej poezyi, lecz niestety niema jeszcze tragedyi. Nazwana pięknie za da Vincim Gioconda Dianti jest za lichą figurą i za słabą, aby wyrosłe z podłoża jej duszy nieszczęście dwojga ludzi mogło wyolbrzymić i spotężnić i być nie nieszczęściem, dość zwyczajnem, komedyowem nieszczęściem, lecz tragedją, silną i piękną. Słowa Giocondy, padają z jej ust jak róże, lecz blade i anemiczne, nie purpurowe krwią i zabijające zapachem, słowa piękne i bardzo piękne, które mają na celu przystrojenie wyszarzanego problemu tragicznych historii o artyście, który ma żonę i kochankę, i któremu trochę z tem niewygodnie.

W zamiarze artystycznym d'Annunzia miała być scena spotkania tych dwóch kobiet chwilą, w której cięciwa na łuku aż jęczy w straszliwym napięciu, a jest ona tylko najdłuższą sceną i ma w sobie najwięcej błędów, których nie wolno robić dramaturgowi.

D'Annunzio znalazł się wobec zadania przykro trudnego. Chciał doprowadzić do efektownej katastrofy, sceny niemiłej, zmiądzzenia rąk Sylwii Settali. Że się tym pomysłem (pięknym tylko w książce), bardzo przejął, to rzecz widoczna z każdego słowa o tych rękach, a choćby nawet z niewinnej dedykacyi tragedyi, poświęconej »Duse z pięknymi rękoma«, więc chciał go uzyskać koniecznie.

Stała jednak temu na przeszkodzie charakterystyka Giocondy, która w scenariuszu poety efektownie ma strącić posąg na ręce Sylwii, Gioconda, ta, o której słyszymy wciąż przez dwa akty, której niema na scenie, a przecież zawisła nad sceną jak sęp i zatacza łuki ciche nad głowami Lucia i Sylwii, ta Gioconda, która przychodziła nocami do pracowni artysty, aby nie dać zginąć najpiękniejszemu dziełu jego, ta mimo słów lotnych, trzeźwa i mimo płomiennych

wykrzykników, bezkrwista, taka Gioconda, nie mogła przecież uczynić tego, co jej uczynić kazał d'Annunzio dla efektu.

Nie niszczyliśmy tak łatwo tego, co kochamy do obłędu, tem bardziej, jeśli przy tym obłędzie zdobywamy się na chwilę bardzo zdrowego rozsądku. Z jednej więc strony nie Giocondy nie zmuszało do uczynienia tego, co uczyniła, bo choćby nawet skłamana historia o wypędzeniu jej, była prawdą, miłość jej (wedle relacji poety z dwóch aktów pierwszych, wedle słów jej własnych) była miłością nieskończoną dzieła i twórcy przez dzieło, tak, że nie mogła urodzić z siebie zwyczajnego, kobiecego pomysłu zemsty, aby zniszczyć dzieło i ukarać tem twórcę. To nie jest demoniczne, to jest atak najpospolitszej histeryi,

A z drugiej strony ukazuje się miejsce, nie wytrzymujące krytyki. Za trzeźwa jest Gioconda a miłość objęła całą jej duszę, i choć płomieniem ma być, płonie spokojnie, jak ogień w wielkim artyście. Ma przed sobą kobietę, o której wie, że wszystko gotowa uczynić, żeby ją, złego ducha męża pokonać; może się więc spodziewać albo skoku lwicy, albo napadu drogą wężową. I uległa pierwszemu, ogromnie niezręcznemu kłamstwu, skomponowanemu w rozpacz, w braku broni innej. Ulega czempredzej, i biegnie zrzucić posąg, aby poety nie pozbawić bolesnego efektu.

Bolesnego efektu, powtarzam, bo tragicznym on nie jest, a jednak miałby przynajmniej jego pozory, gdyby kończył sztukę, gdyby poeta nie pokazywał nam potem przez cały akt czwarty kalectwa.

Kwestya tego czwartego aktu nierozstrzygnięta; jaki ma cel akt czwarty »Giocondy«, jaki jest jego stosunek do tragedyi? Jest to poetycki dodatek, aby według słów tłumaczki »mogły się otworzyć upusty« (!) łzawego liryzmu. I jeszcze jedno. D'Annunzio jakby się przeraził pięknego zakończenia aktu trzeciego, jakby mu się zanadto pospolitem wydało to zakończenie ukoronowane tryumfem duszy dobrej. To było trochę za... burżuazyjne dla nowożytnego dramaturga, więc w czwartym akcie oznajmił widzowi, że to, co się stało w akcie trzecim już się odstało, bo tryumf Sylwii był chwilowy, bo w rzeczywistości zwyciężyła Gioconda, piękny model, twór bezkrwisty, upozowany na duszę duszy wielkiego artysty, kobieta bez pięknych rąk, bez miękkich rąk, bez dobrych rąk, lecz z namiętnymi ustami, sama nie demoniczna, lecz w demonicznym kostyumie.

Postaciom tym, banalnym z urodzenia, dobrze jest jednak w atmosferze poezyi d'Annunzia. W słowie d'Annunzia jest przepych, jemu właściwy, gorący, żywy przepych słowa, który w dyalogu zwyczajnym dwóch przyjaciół mieni się całą skalą blasków. To najpiękniejsze miejsca poetyckie w tragedyi, te w których Lucio mówi o marmurach, prześliczne słowa o tem, kiedy »na widok Giocondy góry marmuru drżały pragnieniem

piękna«, i te, którymi Cosimo Dalbo pragnie odmalować wspomnienie orgii światła, kiedy się Nil staje rzeką topazów, »miro gurge«, kiedy kobiety są w tem świetle jak pieśń »distinte e di fulgore e d'arte«.

D'Annunzio przytłacza pięknnością słowa, rafinowaną pięknnością, która przedziwnie stroi jego bohaterów, co więcej, która rodzi postacie. Sirenetta, mówiąca wierszami, zabłąkana w sztuce, postać zupełnie bez wyraźnego przeznaczenia, stworzona została tylko mocą poetyckiego słowa, aby prześlicznym rozprawianiem o niczem, które mimo to jest piękne, wypełniała czas trwania czwartego aktu. Bo ten akt został po za wszystkim napisany dla jednego chyba aforyzmu: Beata została Sylwii, dziecko zostało matce, dziecko osłodzi dobrej matce mękę ran.

Jeśli jednak zakończenie aktu trzeciego, silne gdy o dalszym ciągu zapomnimy, zdawało się poecie zbyt burżuazyjnym, powinien był równocześnie czuć w całym akcie czwartym przedsmak melodramatu, od którego tylko odgradzała go poezya słowa.

»Pochodnia pod korcem« tragedia w czterech aktach.

Największą radość na włoskiej premierze »Pochodni pod korcem« miał chyba nikt inny tylko — Cezar Lombroso; tak sobie autor »Sławy« wziął do serca teorie o urodzonych zbrodniarzach, że zaludnia nimi sceny jak kryminały, morduje jak apasz, a troską jego wynalazczą zdaje się być skonstruowanie nowego morderczego narzędzia, albo nowy trucicielski preparat. Szlachetny hrabia de Monte—Christo, nie mógłby być tragicznym klientem d'Annunzia — przyzwyczał bowiem organizm do trucizn.

D'Annunzio, autor dramatyczny — nabrał morderczych manier i w tym kierunku doszedł do doskonałości, zacząwszy od rzeźnickiego procederu z obcinaniem pięknych rąk w »Giocondzie«; »Pochodnia pod korcem« ocieka krwią, tragedia zaś ostatnia, udekorowany przez króla »Okręt« pływa po oceanie krwi, jak po morzu Czerwonem, i wygląda jak zadzumiony okręt, służący do przewożenia trupów. Święte słowa powiedział o autorze »Okrętu« fejletonista »Times'a«: W bajce zwierzęta udają ludzi, — u d'Annunzia ludzie udają zwierzęta...

Katowska mania stała się u tego najlepszego dziś mistrza włoskiego słowa, jedynym środkiem, służącym do pobudzenia audytorium; radykalniejszym byłby pożar teatru albo wyprowadzenie na scenę stada niedźwiedzi; na razie zrzucił autor... »Snu wiosennego poranka« ciężki posąg na ręce Setalli i zmienił je »w krwawą bezkształtną masę«, — w »Córce Joria« popalił na odmianę jedną parę rąk, — w »Pochodni pod korcem« jednej niewieście roztrzaskał głowę wiekiem skrzyni, jedną zamordować kazał mężowi, nasypał do lekarstw trucizny, bohaterce kazał zginąć od ukąszenia kilku żmij przez wsadzenie dobrowolne rąk do worka, w którym żmije ukryte, na dodatek zaś, aby przecież ktoś prócz suflera został żywy — poranił tylko kamieniami do krwi biednego ojca wyrodnej córki. Łaską dla najmłodszego w tragedii jest śmierć naturalna, która go w czwartym akcie męczy gdzieś za kulisami. W »Okręcie« na odmianę dzieją się rzeczy, od których autorowi tragedii powinny stanąć włosy na głowie, gdyby miał włosy...

Brutalność przechodzi granice; piętrzenie grubych efektów, odpowiednich dla histryonów rzymskich, dokonywane nielitościwie, zrobi niewątpliwie swoje i wywoła wrażenie, lecz podo bne temu, którego się doznaje w prosektoryum: odrażające, tem zaś bardziej, że takie a nie inne wrażenie jest widocznym celem autora, że do niego nie zmierza, nie znając dróg do wywołania innego. Nieumiarkowane pastwienie się nad widzom ma być całem zwycięstwem autora; można je odnieść aż bez takiego rozlewu krwi i rozdzielić ją bezpiecznie

na kilka tragedyi; starczy na każda, aby się stała nieznośną, niepoetyczną, bez najsłabiej nawet zaznaczonych cech artystycznych.

Zajęcie się d'Annunzia gromadzeniem krwawych efektów jest tak silne, że tok akcji dramatycznej zostawiony jest na łaskę boską, autor bowiem biega po scenie jak lew po puszczy szukający kogoby pożarł; nienaturalny ubytek którejś z osób działających posuwa tę akcję o krok jeden, rozwiązanie zaś jej jest konieczne w chwili, kiedy ostatnia z nich gotuje się do odejścia na wieczność via Rzym. Historii takiej potrzebna jest odpowiednia »tragiczna« dekoracja i tragiczny nastrój. Bengalskie światło z za kulisy, wieczna lampka w grobowej kaplicy i walące się, podparte belkami »światne kiedyś« mury spełniają rolę swoją znakomicie.

Gdyby d'Annunzio nie miał takiej bajecznej swobody pióra i takiej pysznej namiętności stylu, jaką ma, byłyby jego tragedye, niemal wszystkie, widowiskiem równie dobrem jak walka byków, cyrkowem, efektownem przedstawieniem męczeństwa pierwszych chrześcijan lub czemś w tym rodzaju, na co się patrzy z dreszczem, bo go trudno nie uczuwać; dreszcze takie są na widzu wymuszone gwałtownym sposobem i brutalnym. Południowy temperament, który zdaje się być reżyserem tych tragedyi, zbytnio d'Annunzia nie tłumaczy; kardynałów ani senatorów rzymskich w rodzie swoim d'Annunzio... mieć nie mógł. Jest to zmanierowane efekciarstwo, takie dobre jak każde inne, co więcej, efekciarstwo z rozczulająco sentymentalnym podkładem. Duse ma jak wiadomo prześliczne ręce cóż więc za efekt wspaniały, kiedy Duse—Setalla musi je schować w rękawy, bo jej zostały odcięte, albo wyciągnąć je ku widzom, aby pokazać, jak strasznie pastwiły się nad nimi błotne żmije! Potem d'Annunzio pisze na pierwszej karcie książkowego wydania: »Duse — z pięknymi rękoma — poświęcam«. Czyli — cała twórczość d'Annunzia jest... w rękach Eleonory Duse.

Wspaniała pisarska zręczność d'Annunzia pozwala mu zasnuć scenę mgłą, potrzebną do wywołania nastroju i stworzenia atmosfery, aby, jak można tylko, ukryć brutalność nieokielznaną, szalejącą na scenie. Z wprawą doskonałego pisarza zapowiada d'Annunzio grozę, zanim dojdzie do krwawego szału i mordowania ludzi, już nie białych ale zielonych z trwogi i przeczuc, już nie wijących się w bólu, ale odrazu skamieniałych, jak ta czcigodna babka z »Po chodni pod korcem«. Pierwsze sceny tragedyi mają już w sobie efekt grozy; nastrój przed burzą, ludzie smutni i smętni, dekoracje romantyczne, (aktorzy dławią się słowami, bo to — tr—gedya), maeterlinckowskie przeczucia czają się u kulis; bardzo dobrze; to wszystko zrobione zręcznie, z wprawą, obliczone ściśle, efekt w amfiteatrze zapewniony. Lecz stąd zaczyna się li tania za umarłych, modlitwa za konających i za tych, którzy umrą dopiero w akcie czwartym. Znający d'Annunzia snują od tego miejsca domysły, jakich też środków przeczyszczających na zatwardziałość zbrodni użyje d'Annunzio; czy tych, które już były w

»Troillusie i Kresydzie«, czy najnowszych środków wybuchowych, czy sensacyjnie skombinowanych.

Żmije?!

Aaa! Tego jeszcze nie było... Kleopatra użyła żmii bez efektu. Szpilka do włosów w kształcie sztyletu, znaleziona przy trupie? Pomysłowe! Tego również jeszcze nie było. Dantejskie pomysły...

Te jady wężowe ukryte są w symbolu, jak żmije w skórzanym worku Wężownika z tragedii. Po przenośnię poszedł d'Annunzio aż do Pisma św.: »Pochodnia pod korcem«, ukryta tam przez duszę szlachetną, podniesiona w chwili odpowiedniej, będzie tem krwawem światłem, która rozwydrzonej zbrodni wypali oczy, okaże całą jej ohydę, zmusi do padnięcia na twarz; pochodnią tą jest tajemnicze przecucie, które szlachetna dusza, brodząca po grzązkiem bagnie, nosi w sobie. Szlachetna ta dusza samem patrzeniem w oczy zmusza zbrodniarzy do wyznania. Niech teraz wszystko spłonie! Niech wałący się, wspaniały dawniej gmach szlachetności dusz i rodu, spłonie, zapalony ogniem tej pochodni, pod korcem ukrytej, w głębi duszy, pod korcem własnego bólu i własnej męki.

Teraz ma nadejść chwila zemsty: córka ma pomścić zbrodnię, dokonaną na »symboliczne j matce«, która zabrała ze sobą do grobu to, co było pięknego w wałącym się gmachu i spróchniałym rodzie. Lecz zamiast tego, rodzi się rzecz niespodziana; fatum, uwiązane przez d'Annunzia do powały nad sceną, czyni swoje. Zemsty dokonuje kto inny, a ta, która życie własne dała za zemstę, kona, chociaż żyje jeszcze w chwili, kiedy ponuro, ze złowrogim szelestem spada kurtyna, która, — jako żywo! — powinna być czarna...

Głównym sprawcą grozy w tej tragedii jest fatalność, która wszystko miażdży; lecz fatalność w »Pochodni pod korcem« nietylko ma rękę katowską, lecz z innego jeszcze powodu jest smutna beznadziejnie.

D'Annunzio zatrwożył się o potężne kiedyś pnie włoskich wielkich rodów; przyszedł do przekonania, że fatum nad nimi zawisło. Zamki mają pokrzywione mury, panowie Anversy mają pokrzywione kręgosłupy; mordują żony i żenią się z kobietami, które zamiatały ulice. I oto dzieci tych panów muszą wedle ustalonego fatalistycznego repertuaru cierpieć za winy niepopelnione, — giną przeto przedstawiciele rodu po... sztylcie i po kądzieli, aby ślad nawet nie pozostał po tych, co mają w murach ukryte skarby z przeszłości i nie chcą ich dobyć ze skąpstwa, aby mury naprawić.

W tejże chwili stanął autor »Niewinnego« w pozie Ibsena, tylko że Ibsen w pozie tej — poważniej wyglądał. Usiłowanie wywołania grozy w tragedii d'Annunzia jest i wskutek przekroczenia granicy w brutalności scenicznych przykładów i obrazowan, i wskutek

gromadzenia szpitalnych demonstracji, przesadzonych dla... przestachu, — tylko nieudolną imitacją tej potęgi grozy, którą trwoży Oswald Alving z »Upiorów«.

Taniec szkieletów, ułożony przez autora »Pochodni pod korcem«, tragicznej grozy nie budzi i nikogo nie przygniecie, choć przyprawi o zdenenvowanie.

Rzecz ciekawa, lecz tej tragedii d'Annunzia brakło poetyckiego barwika, który jest u niego zawsze tem, czem róż dla powiędłej twarzy niewieściej. Silenie się na wywołanie efektu za każdą cenę, jakkolwiek byłby ten efekt, nie pozwolił autorowi nawet na rozwinięcie tej całej wspaniałości słowa, którą zawsze odurza, na ukazanie porywającego tętna dialogu i siły poetyckiego obrazowania.

Jest wiele napuszystości i koturnowego patosu, niema nic prawie pięknego; czasem w ustępie jakimś kobieta prześlicznie się modli, lub dwoje dzieci szczebioce do siebie słowami, które są piękne. Takich ustępów jest mało i zgmiotły je skombinowane z mozołem efekty, jak fatum zgmiotło d'Annunzia tragedię...

GERHART HAUPTMANN

»Samotni«, dramat w pięciu aktach.

Trzeci z rzędu utwór Hauptmanna. Przejęty do głębi Ibsenem, »Rosmersholmem« szczególnie, ujrzawszy Hermana Bahra sztukę pod napisem: »Nowi ludzie« — »Neue Menschen« — napisał dramat nazwany »Ludzie samotni« — »Einsame Menschen«. Przyszły wielki poeta mozoli się nad nowym swoim dramatem, pierwszym, który się na wielkiej ukazał scenie; opracowuje go z niesłychaną pilnością, układa jak najmisterniej kółka w tej wielkiej maszynie, ciężko dyszącej; gromadzi drobiazgi i szczególiki, starając się nadać każdemu »wielkie« znaczenie; nie może się wydostać z pod ciężącego nad nim mocno wpływu Ibsena, więc się mozoli, aby zatrzeć ślady tego wpływu i mozoli się nadaremnie; sili się na ogromny pomysł i daje tylko... dalszy ciąg swojej sztuki poprzedniej; robi wszystko, aby zaimponować zimnym spokojem, ibsenowską posągowością wobec dramatu swego bohatera i zdradza zdenerwowanie, wymknęły mu się z rąk cugle i dramat błądzi często po manowcach; z bohatera swego chce uczynić wielkość, pełną dostojności wielkiego twórcy, który się modli o samotność i czyni z niego figurę mizerną, zdenerwowanego domowymi sprawami człowieka, na którego można patrzeć nawet wesoło. Z Prometeusza został pozer i kandydat na kabotyna. Oto są jego dzieje:

Nazywa się doktor Jan Yockerat. Pisze dzieło naukowe i właśnie »załatwia się« z Dubois—Reymondem. Uczony ten jednakże może być spokojny, doktor Yockerat bowiem nie jest groźny z tego, co mówi — jak żak bowiem rozprawia o swoim dziele, chwając się, że samych źródeł jest dwanaście stron! Może zresztą być, że pisze dzieło kapitalne, tyle bowiem robi o nie hałasu, lecz mu trzeba wierzyć tylko na słowo, za poręką tak poważnego człowieka, jak Hauptmann. Yockerat jest to »nowy człowiek«, rewolucjonista w stosunku do otoczenia, któremu musi imponować, chociażby tętn, że ponawiał po ścianach mnóstwo groźnych portretów, na pierwszym zaś miejscu Darwina i Haeckla, mistrza. i nauczyciela. Człowiek ten, wielkie dzieło piszący, czuje się samotny wśród tych, którzy go otaczają; dusi go ich atmosfera mieszczańska, gniecie go ciasnota przesądów, dławi go ich moralność, z której on, nowy człowiek, wyrósł, jak się ze starego ubrania wyrasta. Rzuca nim tedy po scenie niepokój, zdenerwowanie, niechęć i wstręt; to wszystko miało być bólem, wielkim bólem tęsknoty za kimś, co go potrafi zrozumieć i odczuć pragnienia duszy, równie, jak on samotnej, lecz wszystko to niema pięknej twarzy bólu, ma tylko grymas takiego zdenerwowania, które się w Niemczech od tylu lat leczy metodą zacnego księdza Kneippa. Nie może jednak metodą

Kneippa leczyć się człowiek, którego uczył — sam Haeckel i który, ujrzawszy na berlińskiej scenie Jana Rosmera, zapragnął stać się — Janem Rosmerem i zatęsknił za Rebeką West z »Rosmersholmu«. Rzeczą prostą.

No i zjawia się — Rebeka West, tylko w kieszonkowym wydaniu; zjawia się panna Anna Mahr, studentka z Zurychu. Zjawia się przypadkowo, o co jednakże mniejsza, Spojrzeli sobie w oczy i znaleźli się; będą teraz marzyć wspólnie o tętn wyzoleniu, o stworzeniu wolnego, anielskiego uczucia, cudownej przyjaźni brata i siostry, wolnej od współdziałania zmysłów, będą szukali jednym słowem tego stanu poetyckiego anielstwa, o którym się mówi w miłosnych bajkach, w krótkich wierszykach, w pamiętnikach powiedłych panien i które się stało banalnym kłamstwem, do znudzenia banalnym, które sobie mówią zawsze anielscy kochankowie u drzwi — sypialni.

Jan Yockerat i Anna Mahr podnoszą nawzajem swe dusze; w jaki to czynią sposób, niewiadome, — mówią o tem bowiem tylko za sceną, na scenie zaś mówią — o grze fortepianowej. Raz jeden się zeszli tylko na dyskurs dłuższy o anielskiej przyjaźni. Na scenie mrok zupełny, a on mówi: »...przeczuwam stan taki, który będzie istniał kiedyś, w przyszłości. Wtedy na pierwszym miejscu będzie natura nie zwierzęca, lecz ludzka... Podstawą tą, na której wyrosnie miłość nierozdzielna i wspaniała, jak gmach cudowny, jest przyjaźń, A jednak ja przeczuwam coś jeszcze innego, coś, co jest jeszcze wyższe, jeszcze wspanialsze, jeszcze więcej wolne!...«

Zrozumiały się te dwie dusze samotne, bytujące wśród swych świetlistych wizji, jak na słonecznej wyspie na morzu szarzyzny, fałszywych pojęć, konwencyonalnych przesądów burżuazyjnych. Wszyscy są przeciw nim, a z nimi tylko jeden człowiek — Gerhart Hauptmann. Ten pragnie widocznie, aby dla tych dwojga ludzi zdobyć miłość czy sympatię widza, przekonać go, że jest możliwa nawet w najgłępszym środowisku przyjaźń czysta i bezinteresowna, taka właśnie, o jakiej marzą jego bohaterowie. Stara się ich wywyższyć, oświecić, opromienić, uczynić wspaniałymi apostołami tej idei, każe jednemu z nich ponieść męczeństwo, drugiemu zapewne cierpieć bez miary. I nadaremno. Nikt w to uwierzyć nie chce...

Oddanie się Vockerata marzeniu o tym idealnym stosunku braterskim, o czystej przyjaźni miłosnej względem Anny Mahr, zburzyło całe jego szczęście domowe; powaliło z nóg żonę, kochającą go ze wszystkich sił; postawiło we wrogim stosunku do rodziców, zubożyło dla dziecka, zniweczyło przyjaźń z malarzem Braunem. Vockerat został samotny, on i jego idea. Bohater Hauptmanna toczy walkę ze wszystkimi. Czy jak Jan Rosmer? Och, bynajmniej! Z Rosmerem ma tylko tyle wspólnego, że obaj... mają na imię Jan, co stanowczo

za mało do pozy na miarę Rosmera z Ibsena. Walka Jana Vockerata nie jest tą straszną walką na śmierć i życie o rzeczy najcenniejsze, bo o czystość ideałów, jest bez dłuższych określeń pasją zdenerwowanego indywiduum, opryskliwym, brutalnym rzucaniem się na bezsilnego wroga. Bo któż jest »wrogiem« Vockerata: żona, kobieta z duszą piękną, chociaż nie orlą, ojciec, typ doskonały męskiej, prawej duszy, matka, kochająca go do szaleństwa i przyjaciel, mówiący prawdę rezoner? Prawda, że ci ludzie są przykrzy, że nawet ich miłość, chociaż nieskończona, jest tego rodzaju, że może doprowadzić do rozpacz, lecz nie są aż tak potworni, żeby z nimi walczyć, aż ostateczną bronią.

Vockerat musi wygłaszać frazesy, więc szuka do tego sposobności, ale Vockerat, który krzyczy jak opętany tragicznymi frazesami, kiedy mu żona przerwała pracę na chwilę, że go męczą, że to tylko filistry potrafią, że już niema niczego na świecie, coby kochać warto, — jest naiwny, albo głupi. Głupim być nie może, bo mu Hauptmann kazał pognać wszystkie naukowe powagi z Dubois—Reymondem na czele, jest przeto tylko naiwny i to przykro naiwny; a jeśli jest naiwny, w takim razie niema potrzeby traktowania go jako męczennika wzniosłych ideałów, bo do nich nie dorósł mimo żywej i szczerzej protekcji Hauptmanna; traktujemy go tedy jako mimowolnego pozera na większą skalę, z którego się śmiać jawnie nie można, bo czynił szczerze, z którego jednakże śmiać się można w duchu, bo jest duchowym niedołągą.

Miałoby się dla niego litość, gdyby był kaleką na duszy, lecz temu przeczy własna jego chępliwość i widoczne upodobanie w słuchaniu pochlebstw; gdyby przez gąszcz frazesów górnych i pięknych, których tyle gada Jan Vockerat, można było głębiej spojrzeć w tę niedowarzoną duszę, — możeby się ukazało, że cała jego męka, o której on mówi, że pochodzi z niezrozumienia jego wspaniałych lotów, pochodzi stąd, że otoczenie, poczciwe, lecz ograniczone, nie jest zdolne do pochlebstw, jemu potrzebnych. Jemu nie wystarcza bezgraniczna miłość rodziny jemu potrzeba bezgranicznych uwielbień. Porwał się jak oparzony, kiedy przyjaciel nazwał jego naukową robotę głupstwem i nie mógł zrozumieć, jak to się dzieje, że aż dwanaście stron, podających tytuły »naukowych źródeł«, nikomu w jego domu nie imponuje. Jan Vockerat to jednak kabotyn.

Bohater Hauptmanna ma jedną zaletę: jest konsekwentnym w walce z duszącym go małomieszczaństwem otoczenia i dla zwycięstwa w tej walce wszystko poświęca. Dobrze! Rys jest bardzo piękny i zalatuje jakim takim bohaterstwem; poświęcenie to wywyższa w oczach widza ideał Vockerata: braterską miłość, czystą i świętą. Wierzmy Vockeratowi, że jej pragnie szczerze, wierzmy dlatego, że wszystko jej poświęcił; nie mamy najmniejszego prawa do podejrzeń, że ten szczytny ideał jest zamaskowaniem, zwyczajnym wiarołomstwem;

Hauptmann stara się wszystkimi siłami wmówić w nas, że bohater jego czyni rzecz szlachetną, że umęczony jest naprawdę, że stargany bólem osamotnienia, przepojony jadem czarnej rzeczywistości musi czynić to, co czyni, (albo, ściślej mówiąc: musi mówić to, co mówi, gdyż Vockerat niestety niczego nie uczyni, tylko wchodzi, gada i wychodzi...), że podejrzenia rodziny Vockerata upatrujące wiarołomną miłość zmysłową tam, gdzie się tylko dusze miłują, są zbrodnią wobec tych dusz.

Cóż z tego, kiedy nieopatrzny bohater, lekkomyślny apostoł przyjaźni dusz, niespokojny i niezdecydowany, mimowoli strzela z armaty we własny gmach, z takim wzniesiony trudem.

— To nieprawda, — mówi do ojca, — że kto spojrział na kobietę, pożądam jej, popełnił wiarołomstwo. A zresztą ja walczyłem, ja tak strasznie walczyłem...«

Wcale przeto nie dwuznacznie przyznaje się Jan Vockerat do tego, że ci, co go oskarżali o mniej idealne zapędy, mieli może słuszość, na obronę zaś swoją przytacza to tylko, że walczył. Stanął w sprzeczności sam z sobą, nie umiał wytrwać w pozie Rosmera ibsenowskiego; co więcej: z wyniosłej roli apostoła, który przeciw wszystkiemu stanął i przeciw wszystkim, zszedł do roli tylko — marnotrawnego syna, który wreszcie po lekkomyślnym żywocie, wraca w ramiona ojcowskie, na rodzinne łono, które mu przecież niczego innego obiecać nie może nad to, przeciw czemu historyczny bunt podniósł: nudę, małostkowość, zaduch, banalność, szarzyznę, bezmyślną miłość i nic więcej.

Zdawałoby się, że niezwalczonych trzeba było argumentów, jakichś gigantycznych uderzeń, aby zmusić do powrotu tego, co pozował na olbrzyma; lecz jaki olbrzym, takie i argumenty, z których Hauptmann dziś chyba dumnym być nie może: oto Jan Vockerat, niedoszły orzeł, wielbiciel Darwina i uczeń Haeckla, autor pomnikowej pracy, która w proch miała roznieść Akademię, ustępuje w rezultacie przed zaklęciami na to wszystko, co Jan Vockerat przez cztery akty kopał i na co spojrzeć nie chciał.

Mniejsza już o to, że po scenie pożegnania z Anną Mahr, po siostrzanym pocałunku i po wielu, wielu na ten temat frazesach, po uchwaleniu kompromisu, stwierdzającego, że jeśli nie mogą żyć obok siebie, będą żyli zdała od siebie złączeni jednakże nierozzerwalnie świętą swoją ideą, po scenie, w której jest więcej Ibsena, niż w... »Rosmersholmie«, — Jan Vockerat kończy samobójstwem. To już rzecz obojętna, jak skończy ten człowiek; wmówił w siebie dramat, więc mógł wmówić i potrzebę śmierci, to już jego rzecz; nikt, z boku patrzący, nie odczuwa jej nieodzownej potrzeby i raczej uważać ją musi za efektowny dodatek do zmyślnego »duchowego bankructwa«, które uprawia z zasady każdy we wszystkich dramatach bohater z

zawodu poeta, malarz, muzyk czy inny twórca; skandalicznie monotoni są w swoich przeżyciach wielcy ludzie na scenie,

Dziwna rzecz, że Hauptmann wypuścił wolno Annę Mahr, chociaż — Rebeka West topi się w potoku, a tylko Janowi Vockeratowi kazał pójść dosłownie śladem Rosmera nawet w wyborze śmierci. Ta Anna Mahr jest nierównie więcej zajmującą niż bohater dramatu; stworzona bezwarunkowo wedle recepty ibsenowskiej, wedle jej przykazania, tajemnicza, demoniczna, okrutna i przeczysta, tak! — ale tylko w miarę; wszystkie te właściwości bohaterki Ibsena stosował Hauptmann, dopiero początkujący, w dozach zmniejszonych. Anna Mahr zjawia się »dość« tajemniczo, postępuje »dość« demonicznie, oplątując bezwolnego Jana, wmawiając w niego chytrze potrzebę zerwania dawnej przyjaźni i schlebając mu w sposób zręczny, jest »dość« sroga i okrutna dla tych, co jej stoją na drodze, — lecz w miejscu, kiedy Rebeka West skupiłaby wszystkie siły, aby nasycić chorobliwie wybujały poryw swojej woli, skromniejsza od niej Anna Mahr — wyjeżdża.

Jednakże w odejściu jej jest bardzo wiele piękna; w tej chwili dość niewyraźna bohaterka Hauptmanna jest zajmująca, ma rys w sobie nadzwyczajny.

Jedno tylko w historii jej jest niezrozumiałe i niewytłumaczone, tak, że się to stało błędem dramatu bardzo wielkim: niepokoi nas mianowicie pytanie, dlaczego kobieta, bezwarunkowo od Vockerata wyższa siłą woli, a zdrowiem woli przedewszystkiem, wraca z powrotem w trzecim akcie, porzuciwszy już raz dom, dla niej okropny; jeśli już raz zgodziła się na odejście, jeśli później umiała znaleźć sposób wyjścia z tragicznej sytuacji niemożności współżycia, dlaczego w takim razie ulega nieznanym nam argumentom Vockerata i — wraca? Od tej chwili powtarzać się zaczyna dosłownie, tylko intensywniej to wszystko, co się dotąd stało; powtarzają się słowa i szczegóły, niemal aż do końca, to znaczy do przybycia jeszcze jednej osoby, która kres wszystkiemu położy.

Ten powrót niespodziany zniechęconej przez wszystkich kobiety, posądzonej o chęć zburzenia domowego szczęścia, może być dla dramatu bardzo niebezpieczny, nastroczając pozór do przypuszczenia, które zburzy założenie dramatu i ideę czystej, duchowej przyjaźni, które ostatecznie zburzył sam bohater. A Hauptmannowi tak bardzo szło o to, aby jej zapewnić w dramacie zwycięstwo! Anna Mahr, nie tylko swoim niewytłumaczonym powrotem nasuwa podejrzenia, co do prawdziwości istnienia duchowej przyjaźni; oto w jednej scenie, tuż przed wyjazdem, wpada w jakąś cichą rozpacz: »żeby przynajmniej można zacząć zaraz pracować! «

Anna Mahr chce coś w sobie zagłuszyć, chce coś pogrześć w nadludzkiej pracy, a przecież nie będzie grzebała niewinnych marzeń o idealnym braterstwie!...

Hauptmann. nie mogąc charakteryzować swej bohaterki jako bezcielesnego anioła, mocno tkliwego i gadającego słodko, nieprawdziwego jednym słowem, czyni widocznie ustępstwa na rzecz jej... ludzkiego pochodzenia, ratując jednakże godność i stałość jej ideałów wykrzyknikiem: »ja muszę stąd odejść, ja muszę! « Tak! tylko, że zaraz potem wróciła... Małe ustępstwo nie zawadzi...

Ci dwaj »samotni« mają w sobie całą miłość poety; w walce, która się toczy przez aktów pięć, Hauptmann, boga homerowego udając, walczy z nimi, wygłasza tyrady przepiękne, lecz nieszkodliwe. Lecz zwycięstwo jest wątpliwe. Anna Mahr tylko gra rolę zwycięską; bezwolny, chorobliwie bezwolny, niezdecydowany, oszołomiony Vockerat poddał się śmierci. Skończyła się tragiczna — komedia.

Znać w niej wielki wysiłek Hauptmanna, wielką pracę sumiennego budowniczego, który czuwa nad swoim dziełem, nie przepomniawszy najmniejszej drobnostki, chociaż budowie dał wymiary tak dziwne, że to, co miało być na drugim planie, stanęło na pierwszym: to przedewszystkiem żona bohatera. Jeśli co zaszkodziło temu bohaterowi w zdobyciu sympatii widza, to — ona właśnie; w założeniu kobieta przeciętna wobec męża geniusza, stała się mimowoli, lecz naturalną siłą kontrastu, kobietą z duszą piękną, wobec kabotyńską; jednolitość jej prostej duszy okazała się czemś nadzwyczajnym wobec porwanej na strzępy duszy Vockerata, która miała być w założeniu posagową.

Niewprawy jeszcze poeta, nie umiając sobie dać rady z własnym zamiarem, który przerósł jego siły ówczesne — zwrócił się sam przeciw sobie; na opak wyszedł zamiar w twórczym poczuciu: z dwóch stron walczących została na placu ta, która była odrazu skazana na zagładę; została tryumfująca i nawet na swój sposób — piękna. Wszyscy bowiem z tych ludzi, których płaskość dławiała podobno bohatera dramatu, mają w twarzach rysy dostojne. Hauptmann nie chciał widocznie rysować ich karykaturalnie, jakby pewnym był, że przez samo zestawienie ich z dwoma projektami nadludzi, płaskość ta się uwypukli; postąpił z nimi łagodnie, jakby z litości. I oto Jan Vockerat stanął wobec nich jak chłystek, a panna Anna Mahr jednym ich przewyższyła: znajomością noweli Garszyna.

Dramat się Hauptmannowi nie udał; źle zresztą mówimy, nazywając dramatem »Samotnych« — jest to bowiem rozwlekłe studium psychologiczne, udramatyzowana psychologiczna

Dowieść, pełna szerokich opisowych ustępów, : których każdy ma w sobie coś pięknego, lecz uema dramatycznej siły; brak temu dziełu skupienia, za wiele zaś ma ono lirycznej rozlewności, tej, którą Hauptmann gromadzi zawsze na zakończenie aktów, zawsze efektowne, niedomówione, zawsze niemal z aparatem łez; są to kwiaty, mające ustroić szare,

realistyczne podłoże, odmalowane znakomicie, z najdrobniejszymi szczegółami. Suchy ten materiał ożywił poeta i ubarwił; przytem wziął dla różnaitości — słońce za aktora i słońce gra, pilnie czuwając nad tem, aby nie psuć ogólnego tonu i posłusznie się stosuje do zmian nastroju scenicznego; najkapitałniejsza scena, rozmowa dwojga »samotnych« wypadła — rzecz prosta — na szarą godzinę, aż się rozplynęła w ciemność nocną.

HERMAN SUDERMANN

»Łódź kwiatowa« sztuka w pięciu aktach.

»Heil dir im Siegeskranz« pomyślał może Gerhart Hauptmann, uradowany, kiedy już w drugim akcie dojrzał, że w »Łodzi kwiatowej« jest aż dnia okropna dziura, przez którą na róże wlewa się woda aforyzmów, niedomówień, kiepskich »nietscheanizmów«, psychologii z wysprzedazy po cenach niżonych, tak że w aktach następnych z pysznej, strojnej i ze smakiem udekorowanej łodzi, nie zostało nic, prócz wody. I uradował się chyba wielki Hauptmann, że Sudermann, (który jak wesoło Alfred Kerr powiada, »ma z Hauptmannem tylko tyle wspólnego, że obaj mają wspólne końcówki nazwisk«) — tonie w swej własnej teatralności, we własnym szychu i imitacji genialności.

Autor »Sobótek« i właściciel najpiękniejszej w literaturze brody, przeżywa tragedię zbankrutowanych geniuszów, którzy źródło swojej twórczości ujęli w rury wodociągowe i rozprowadzają ciekłym strumieniem po świecie. Niezmiernie przykra tragedia, niezawiniona przez niego, lecz przez tę publiczność z noweli Piotra Altenberga, która ziewając po przedstawieniu, zadecydowała, że Sudermann to przecież genialny twórca, w co najłatwiej uwierzył on sam, trudniej jego przyjaciele, w co nie chciała uwierzyć berlińska literatura, z czego kpi Kerr i wszyscy jak on złośliwi i co wprawilo w irytację Hauptmanna, który założył twórczy magazyn naprzeciwno.

Lecz Sudermann miał za sobą leniwą publiczność, przed którą bił zawsze czołem, a ona z wdzięczności powtarzała kwieciste jego powiedzenia, czyniąc go nadwornym swoim poetą, z salonu i z buduaru, w którym także trzeba od czasu powiedzieć »głęboki« aforyzm, byle był zawsze nieco perfumowany. Jest i buduarowa filozofia, ufryzowana jak sudermanowska broda, i tej zobowiązał się autor »Niech żyje życie« dostarczać filozoficznych produktów, preparowanych odpowiednio do pachnącej atmosfery, odpowiednio spopularyzowanych, dla łatwiejszego pojęcia i odpowiednio przenicowanych ze względu na oryginalność — twórczą. Stąd dla Sudermanna wdzięczność i uznanie, które przeszło w przyzwyczajenie, stąd pasowanie go na modnego twórcę, którego modność była równa bodaj czy nie modności *sortie de bal* w eleganckim berlińskim świecie. A to jest wielka rzecz w literackiej karierze. To jest może tyle nawet warte w literaturze, co posiadanie brody indyjskiego handlarza koni, takiego z Kiplinga, albo nieudale samobójstwo przed premierą.

Jeśli się z tego rośnie na geniusza, nie znajdzie się na starość najdobrotliwszego z ludzi, na którego pierś możnaby złożyć piękną głowę i zapłakać gorzko nad niewdzięcznością tych,

których się wiodło w zakątki, aby znaleźli szczęście, którym się zastawiało stoły ze zręcznością ostendzkiego garcona, aby żyło życie i upijało się szampanem, którym się przez lat tyle gadało tak pięknie, tak długo i tak wiele, że można było wycisnąć z tego litry perfum na każdej premierze i skropić niemi gburowatość tych nieostrzyżonych i źle wychowanych geniuszów, jadających tylko cytryny, a spijających żółć, — nie wierzących ani w Boga, ani w Sudermanna!

Tej niewdzięczności doświadcza teraz zmniejszająca się z dnia na dzień wielkość z berlińskiego teatralnego rynku. »Der arme Heinrich«! — powiedziałby Hauptmann. Der arme Hermann! — powiedzmy my, szczerzej od autora »Pippy«, na widok Sudermanna, który wszedł w lakierowanych butach w wodę po kostki i krzyczy pięcioaktowymi dramatami, że wpadł w głębię filozoficzną, która mu się aż do uszu nalewa. A z całej tej historii nie tyle Sudermanna szkoda, ile tych lakierowanych butów,

kryjących wedle zdania berlińskiej Jerozolimy[^] lwie pazury. Lecz tyle już razy krzyczał Hę, mań Sudermann, że wpadł w głębię, że już dziś nikt nie jest ciekaw tego widoku, i każdy obojętnie przechodzi, spiesząc na czterechsetne przedstawienie Wedekinda, który okazał się sprytniejszym i obrał lepszą część z twórczej szarlatanerii. Nikt nie chce patrzeć, jak się biedna niewiasta truje z powodu barona v. Volkenringh, aby sobie mógł wykrzykiwać aforyzmy aż indyjskich fakirów, gdyż wszyscy wolą oglądać »przebudzenie się wiosny« — Ot i tragiczne za wikłanie w twórczym dramacie Sudermanna!

Zresztą publiczność Sudermanna, nawet ta jego specjalna publiczność, nie wiele wymagająca i taka, od której się z drugiej strony niczego nie wymaga, choruje na chimery Tei z »Łodzi kwiatowej« i chce od czasu do czasu uderzenia bata dla oryginalności. Wedekind i je— J mu podobni doskonale udają menażeryjnych pogromców, publiczność doskonale udaje menażer—ryę i porozumienie ku obopólnemu zadowoleniu przyszło do skutku, wobec czego miły, elegancki, wytworny i świetny Sudermann musi bankrutować, mając na składzie tylko poetycki towar pierwszorzędnego gatunku, jedwabie i szampany, rujnujące artystki i dyrektorów teatru, do tego rozcieńczoną filozofię i nic prócz tego;

i kiedy teraz Sudermann tworzy, to jest, chce bożą metodą twórczą stworzyć z niczego coś, historia się nie udaje; pierwaj bowiem brał ,nicc i ubierał w róże słów, które rosły podlane szampanem i to uchodziło za twórcze dzieło; teraz na róże i szampan nikt nie chce patrzeć i z całej twórczej roboty pozostaje to zasadnicze »nic«, czy tam »Łódź kwiatowa«, a nad tem wszystkim niewypłacalny autor z miną Jeremiasza (Stary Testament i Sudermann niedaleko) i płacząc szuka, czy tam przecież jaki »Kamień pod kamieniem« nie ocalał z ogólnej zagłady?..

Zebrawszy tedy wszystko, czem kiedykolwiek stroił swoje dramaty, wszystkie pozłótki słów, wszystek martwy szych, całą zręczność pisarską, jaką posiada, i całą pomysłowość, ile jej

było we własnych romansach, ustroił niemi »Łódź kwiatową«, usiłując ją odepchnąć z mielizny twórczej na szerokie wody. — Płyn łódka moja, pogoda sprzyja, niech cię ochrania... dobra firma.

I nic. Kwiatami strojna łódź już nieraz pływała, »za wiosła mając madrygały« i krzyku w dramatycznej literaturze o to nie było. A teraz zrobiła krzyk jedynie histeryczna bohaterka sztuki.

Więc »Łódź kwiatowa«. Skądżeż ten wyszukany i wykombinowany tytuł? To, zdaje się, pierwsze słowo reklamy dla sztuki, zapowiadającej rzeczy niebyłe jakie, lecz przejęte aż dreszczem symbolistyki, ogromnie naiwnej i studenckiej, mimo odbytych wycieczek po poetycki, taki niezwykły sprzęt, jak łódź kwiatowa. Należy bowiem wedle osnowy sprytniej literackiej buchalteryi zapowiedzieć w tytule bardzo wiele i obiecać również ogromnie wiele; z obietnic może w najgorszym razie pozostać wiele obiecujący tytuł, do którego nie udało się dociągnąć całej historii; lecz przecież wśród widzów wielu zawsze będzie takich, którzy czekają jedynie powtórzenia dosłownego tytułu w dialogu sztuki i są zadowoleni usłyszawszy go; i takie zainteresowanie coś warte w braku innego. Z tytułu tego przeziera napuszysta pretensjonalność, namaszczona zapowiedź zięjącego głębią symbolu, który przyjedzie na łodzi, kwiatami ubranej i zdumieje publiczność, a najbardziej trzy albo cztery panienki, z których jedna dojdzie do przekonania, że to pewnie ubrany kwiatami karawan, a wr takim razie tytuł jest bardzo głęboki, inna z rodzaju Tei, że to »Paradiesbet«, który widziała na anonsach meblarskich, a w takim razie tytuł obmyślany genialnie, a inna, że to życie, albo może nawet dusza. Dobre są takie tytuły, jak na mydła, albo perfumy.

Lecz to ma być życie, wymarzone przez

młodą dziewczę, której ten przymiot, niebywały w sferze ludzi z »Łodzi kwiatowej« < bardzo cięży. Więc słusznie uczyni pensyonarka, która napisze w sztambuchu: »Życie powinno być jak łódź kwiatowa, lecz życie jest jak tramwaj«, tembardziej, że jedzie nim komu się podoba, o co zaprawdę! najwięcej chodziło bohaterce »Łodzi kwiatowej«, pannie Tei.

Ciekawą jest rzeczą dojść, skąd się w galeryi zacnych niewiast Sudermanna wzięła ta półdziewica, materyał na kokotę, czytającą Nietzschego w chwilach wolnych od zajęć. Sprawa przykra dla matron niemieckich siedzieć z panną Teą przy jednym ognisku i czytać razem z nią Małgorzatę Bbehme. Graetchen nigdy z niej nie będzie, bo jest za bezczelna, nie dopuści do widomego skandalu jak sympatyczna Tymian Gotteball, bo jest zbyt wyrafinowana. Skąd i dla czego wywłókl ją elegancki i wytworny Sudermann? Wieje z tego jakaś literacka afera silniej, niż pastorskie zamysły; uboczny interes w pokazaniu takiej postaci czuć bardziej w dostojnej pozie autora w tej chwili, niż miażdżenie jej w imię uczciwego piękna w oczach tych, wśród

których siedzą dziesiątki tego typu. Literacka powaga autora »Honoru« nie zdaje się wystarczającą na zasłonięcie go przed posądzeniem o aferę.

W poszukiwaniu pomysłu w celu utrzymania wziętości firmy literackiej, spostrzegł, zdaje się, Sudermann, że go już nie stać na coś impulsywnego, co by mu zdołało powrócić od jednego uderzenia ze sceny całą dawną podtrzymywaną wszystkimi sposobami świetność pisarską, kiedy wirtuozowstwo brano u niego niemal że nie za genialność; znając zaś publiczność swoją lepiej, niż ona zna siebie, postanowił jej zaimponować pozą na »Johannesa«, wpadł więc w środek szeleszczących jedwabiami niewiast i zakrzyknął wielkim głosem jednej, że jest materyałem na kokotę, drugiej, że uczy dzieci rzeczy haniebnych, Innej, że jest podła, a wszystkim razem, że je toczy zgnilizna i gangrena i że za zniszczenie uświęconych zasad mieszczańskiej poczciwej rodziny, warte są tego, by im plunąć w pudrowane twarze, bo życie nie jest łodzią kwiatową i t. d.

Taka poza i gościnny występ salonowych Johannesów. powiodły się rozmaitym tyle razy, że mógł się Sudermann spodziewać zupełnie słusznie powodzenia całej afery, tembardziej, że umie mówić wspaniale, że ma pełną łódź róż, frazesów, koronek, jedwabiu, cały magazyn przepięknych porównań, metafor, mało używanych symbolowy błyskania oczu, targania brody i wszystkich sztuk kaznodziei, który prócz świętych prawd studyował także sztukę aktorską.

Och, jakże przykro zawiódł się w doskonałych obliczeniach wczorajszy geniusz, dziś Her mań Sudermann, literat. Publiczność, ta jeszcze raz _ jego publiczność, której kazał po raz pierwszy patrzeć na odbicie jej zgnilizny, zrobiła grymas, potem udawała, że nie słyszy, a potem minę, że to o kogo innego chodzi, aż wreszcie zirytowana, że jej ktoś za jej pieniądze śmie urągać, kazała zwrócić Sudermannowi genialność, którą mu ofiarowała na imieniny.

Występ był niezręczny; jeśliby w nim była siła, która jest ze szczerości, byłby Sudermann zwycięzcą; lecz szukanie rozpaczliwe wykrętu wobec natarczywych żądań u jego twórczości takie jest w »Łodzi kwiatowej« widoczne, nie—szczerość tak lezie w oczy przez myślowy wysiłek, przez robotę, choć jest z rutyny koronkowa, że trudniej szukać gdzieindziej posądzeń, jak nie w aferze. Chęci gorszej natury w tworzeniu »Łodzi kwiatowej« widoczne są najbardziej w złośliwej jednostronności, piętrzącej od jednego zamachu wszystko najgorsze bez opamiętania, które opuściło Sudermanna w ostatecznej nędzy konstruowania artystycznych pomysłów. Z tego punktu widzenia, o który w tym wypadku można śmiało posądzić Sudermanna, cała robota jest grubo naiwna, lecz przede wszystkim nieartystyczna.

Chcąc ukazać cynizm oskarżonej przez siebie sfery, wywleka cynizmy, które mogły przerazić tylko nasze babki, bo są to zdawkowe powiedzenia, które zainteresowania nie

wzbudzą, nawet w berlińskich pensjonatach, przeżywających historię »Rusałeczki«. Nie ziębi nas to, ani grzeje, czy ta sfera berlińska, na której Sudermann używa jest zgangrenowaną i zgniłą, lecz sposób jego oskarżania, by przez oskarżenie dojść wreszcie do historii swego ukwieconego symbolu, jest marny i niema w sobie zupełnie przekonywującej siły, a jako zawiązek tragedii jest suchotniczy. Tea, która od matki swojej uczy się sztuki rafinowanego życia nie dorosła do ramion, jeśli już o to chodzi przepyszny Teom, które prześlicznie ubiera a raczej z prześlicznych szat rozbiera Rezniczek w »Simplicissimusie«, tym Teom rozprawiającym naprawdę cynicznie a świetnie o cnotach tego świata.

Tea Sudermanna musi dźwigać z polecenia autora całe brzemie grzechów sfery, która ją urodziła i chowała, aby była tragedia, kiedy ktoś jej batem zwróci uwagę, że łodzią kwiatową przez życie płynąć nie można. Aby zaś ta tragedia była, zrobił Sudermann »Zwischenspiel« który bardzo słusznie dla jakiegoś bardziej organicznego połączenia, przemieniono u nas na akt trzeciej sztuki. Ten »Zwischenspiel« hańbi Sudermana. Jaktó? Dla wywołania przełomu używa taki sceniczny świetny majster, jakim jest Sudermann takiego naiwnego środka?! Tea jest już mimo młodego wieku zdeprawowana histe ryczka i idzie w noc poślubną do ordynarnej knajpy, przyjrzeć się »indywidualnemu« życiu. W knajpie tej kilka głupkowato dowcipnych ludzi bredzi w początkach delirium, a rosyjska wyzwolona kobieta pije absynt i stara się wytłumaczyć widzowi, że ona znów ma początki seksualnego obłądu. I tu cyrkowy błazen rzuca Tei w twarz oskarżenie, że się podli, a Tea, półdziewica, prawie kokota, »cyniczna«, zdeprawowana Tea dostaje efektownego napadu teatralnego łkania, notuje to, jako pierwszą naukę w grubszym stylu i wola: wpadłam w błoto! Kiedy? Jak? Co się stało? Nic się nie stało, lecz trzeba zdążać ku » kwieciste j łodzi« więc Suderman musi szukać naiwnego, zblakłego, gorzej niż taniego efektu z tym groteskowym komikiem, który jej prawi o spodleniu się.

Po każdym, lecz nie po Sudermannie należało się spodziewać efektów tego rodzaju, burzliwych przez chwilę, straszliwie teatralnych, naturalnie ogromnie się publiczności podobających, lecz nędznych nad wyraz, usiłujących się do tego wszystkiego uwypuklić na tle wyszarzałem, w gadaniu pijackiej, bardzo nudnej, bo źle sparodyowanej, niedoszłych geniuszów, zapitych mózgów, włóczęgów po stu romansach z ostatnich czasów i stu tragediach, będących oddawna ulicznym zjawiskiem, nie zwracającym najmniejszej uwagi. I gdzie się podział wobec tak cynicznej nędzy tych ludzi, cynizm Tei, który ma być rafinowany i pevwersyjny. Nerwy wzięty górę? A cóż nas obchodzą nerwy panny Tei? Nie o nerwach była mowa...

Teatralna sztuczność i pogoń za efektem świadczą tu w całej pełni przeciw Sudermanowi. Zaświadczą jeszcze silniej przeciw niemu w drugiej scenie » przełomowej«, kiedy jakiś

nadoficer pruski, wspaniały i szlachetny, rzewnie opowiadający o tem, że jak Mimi Pucciniego, w domu się modli, gdy na mszy być nie ze, — aplikuje Tei drugie uderzenie batem, aby już nareszcie pojęła cynicznym mózgiem głęboki sudermannowski symbol. Scena ta nie wytrzymuje krytyki. Pominąwszy nieszczerą sztuczność w otaczaniu aureolą takiej słomianej duszy, jaką ma ten konserwatysta oficer, byle tylko zaciemnić jeszcze bardziej stronę przeciwną — trzeba skrzywić się mocno na widok najtańszego z tanich, teatralnych efektów, jakim jest stu tysięczny i pierwszy widok zbolącej kobiety, tarzającej się u nóg mężczyzny i całującej jego rękę, kiedy on, powiedziawszy jakiś banalny aforyzm, odchodzi niewzruszony rozebrać się w garderobie.

Potok słów, świetnie i z maesteryą mówionych spływa na tę scenę, aby z niej zmyć kurz szablonu i banalności, mieni się całą kaskadą barw w powiedzeniach, Suderman się wije, chcąc różami zakrywać luki, lecz banalności i niepomysłowości zupełnie to pomódz nie chce, choćby się nawet ze względu na sytuację rozczulającą niezmiernie publiczności podobało.

Potem już ostatni bieg pomęczonych koni do mety; byle prędzej i byle skończyć efektownie, z szerokim ruchem i głośnym krzykiem. Mistrz jest Sudermann w urzędowaniu scenicznych zakończeń. Mnóstwo jest w tej chwili hałasu i wrzawy, publiczność aż się z siedzeń podnosi, bo w tej chwili kogoś za sceną zabili nie byle czem, bo aż rybackim harpunem, jedno odchodzi smutne i ciche, drugie czołga się po ziemi, a trzecie znowu śmieje się za sceną, jak się król Lear nie śmiał w najwyższym stadyum obłąkania, A publiczność, ta, która się nie obraza, bo jej te historye nie dotyczą, powiada ze zdumieniem na taki w istocie najteatralniejszy z widoków: To jest Sudermann!

Och, tak, to jest Sudermann, świetnie piszący lecz płytki, poeta bez natchnień, Zważony, a znaleziony lekki, bo przepiękne słowa, sceny poszczególne misternej roboty, kwieciste powiedzenia i tym podobne artykuły — zupełnie nic nie ważą. Kokieterya filozofii i plotkarstwo na temat psychologii także nic nie ważą.

BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON

»Gdy młode wino zakwita...« komedia w trzech aktach.

»Gdy młode wino zakwita« — stare zostało prawie wypite, tak, że go już nie stać na to, aby udawało szampana. Ale trudno! Marka jest znakomita, znana, w kraju i zagranicą... Więc chociaż to resztki, pić je należy z wielką czcią i melancholijnym grymasem, że się kończy.

Siwowłósy Björnson, kiedy już widział, że w żaden sposób nie zostanie... królem norweskim, wpadł w smutny humor i napisał melancholijnie wesołą komedye.. Cała ta komedia jest jednym wielkim połykaniem paradoksów, można tedy chrzcić ją paradoksami. Wszystko wreszcie jest paradoksem, nawet fakt napisania wesołej komedii przez starego norweskiego skalda i to, że z lekkim sercem można mówić o niej.

Gdybym pisał sprawozdanie w rozczuleniu, rzekłbym straszliwie oryginalnie, że ostatnia komedia Björnsona jest — jak uśmiech jesieni. Ponieważ jednak jesień, uśmiechająca się ostatnimi blaskami, nie robi takich trywialnie efektownych dowcipów, jak Björnson w ostatnim akcie, w ostatniej scenie; zachowam to miłe porównanie dla któregoś ze swojskich pisarzy, kiedy oświadczy, że napisał komedję bezwarunkowo ostatnią.

Ale oddajmy każdemu, co mu się należy: komedia Björnsona jest niesłychanie miła. Dobrze widocznie działa mu się w życiu, kiedy je zakończył wesołą dykteryjką na poważny temat. Zupełnie, jakby nie miał nigdy kataru żołądka i licytacyjnych edyktów i jakby mu naprawdę płacono honoraria regularnie. Zdarza się to podobno w północnych krajach i dlatego zdaje się, sprytny Brandes został Duńczykiem.

Björnson, kiedy stanął u schyłku, a właściwie na wyżynie, obejrzał się poza siebie i serdecznie się zaśmiał, a wiadomo, że z życia śmieje się albo idyota albo Olimpijczyk. Tym razem Olimpijczyk, nawet bardzo wyniosły i bardzo wielki. Przez wiele dziesiątków lat życia doszedł do przekonania, że przecież nie wszystko takie czarne, jak mówił ten... ten aptekarz z naprzeciwwka, zasuszony i złośliwy Ibsen. Życie jest to indywidualium poczciwe, tylko nie należy go drażnić, jak straszliwego Araba z »Przygód Hucka« Marka Twaine'a. Uśmiech zaś jest to lekarstwo na wszystkie choroby, a i »słońcem upić się można«, jak mawiał poeta w początkach delirium tremens.

Więc się wzruszył stary, wielki Björnson i rozochocił, jak kościany dziadek, co młodziutką pokojówkę w twarz uszczypnie gdzieś w kącik. Wielka to wprawdzie filozofia nie jest, ale kiedy zamiast o pokojówkę idzie o samo życie (o! o!) — wtedy się to nazywa, specjalnie we wzmiankach o teatrze, filozofią i »grecką pogodą«.

Niech tedy będzie grecka pogoda; swoją drogą, gdyby stary jaki grecki wyga, co filozofię na ulicy wykładał, zobaczył, do czego już nie służy ta grecka pogoda — powiesiłby się w pogodzie ducha. Ale stało się! Kto na wszystko wzrusza ramionami i udaje skrzywianiem ust, że się straszliwie śmieje — ten jest z grecka pogodny.

Komedia Björnsona jest »pogodna«; na scenie pali się słońce i wszystko się skończy podwieczorkiem na wolnym powietrzu. Cała awantura, która tylko po to grozi deszczem, aby się pogodą skończyć. To są zawsze rzeczy bardzo mile, a kąpiele słoneczne są lekarstwem na wszelkie cierpienia; przeto takiej komedii jak ta, Björnsona słucha się z ogromnym zadowoleniem. Przecież, prócz adwokatów, każdy człowiek pragnie złotego wieku.

Na scenie kłócą się, wymyślają sobie w sposób stanowczy, planują zamachy na cnoty panięskie, zamyślają kazirodcze związki (ten wuj z siostrzenicą — to coś w nieporządku). A Björnson stanął sobie w kulisie, oparł się na lasce i kiedy ujrzał, że ci na scenie biorą historię na seryo, rzecze z głośnym śmiechem:

— Ależ, dzieci drogie! To nie Ibsen! Tu się wszystko dobrze skończy... Tylko spokojnie! Tylko spokojnie!

Aha! To wszystko było tak dla demonstracji, tylko dla pokazania, jakby było. gdyby było źle i gdyby ktoś mądry nie wytłómaczył ludziom, że zawsze może być dobrze, tylko że ludzie z uporem dzikich pawianów robią tragedye, albowiem naczycali się za wiele romansów. Zaczyna się tedy robić wszystko dobrze, bo inaczej być nie powinno. Dusze się uśmiechną i każą przenieść — łóżko do wspólnej sypialni, wspaniały, rzeźbiony z orzechowego drzewa symbol pojednania. O, wielki Björnsonie! Niech ci dobry Bóg przebaczy ten niesłychany efekt i to święto zgody... A także i tę chytrą zamianę wszystkiego w żart.

Wzburzyło się stare wino... Ale ponieważ niema teraz podobno na świecie prawdziwego wina, więc raczej powiedzieć należy, że się wzburzył ocet. Lepiej już może, żeby tylko młode wino kwitło, a stare, nie robiąc głupstw z przysłowiami, przestało się burzyć, gdyż nie przystoi to istotom sędziwym. Było już trzech starców i Zuzanna i dość by ich było na model historyczny, po co jeszcze dwóch starych pastorów, których podnieca sufler, szeptaając im o okrągłości form dziewczęcych, a ci rozprawiają o nich znów z »grecką pogodą«.

Prawdę tedy rzekłszy, ostatnie literackie słowo Björnsona jest olimpijską pozą, ale prędzej z jakiejś Olimpii paryskiej, niż z Olimpu.

Zbyt łatwo i niedbale skończył autor »Ponad siły« swoje rachunki z twórczością. Ponieważ drwić nie wypada, a śmiać się głośno także nie wypada, więc trzeba się zaśmiać w kułak na widok, jak ten wielki poeta usiłuje być chytry

I jak »robi« tę nieszczęsną grecką pogodę. Chciał się pożegnać z życiem i powiedzieć mu jakieś jasne słowo, jakieś miłe pożegnanie. Zaczął mówić strasznie seryo, z powagą samego prezydenta stortingu i z dobrotliwością wielkiego człowieka; potem się spostrzegł, że to ostatnie pożegnanie, jest jak mowa jubileuszowa, w której jest trochę cukrowej pianki i ze dwa migdały, więc zaczął wszystko chytrze obracać w żart, tłumaczyć wszystkim, że on już jest ponad życiem, więc mu wolno to miłe stworzenie poklepać wesoło po łopatkach i powiedzieć Półżartem siedm aforyzmów o duszy ludzkiej i innych takich zakurzonych sprzętach z garderoby teatralnej. I jakże tu się nie śmiać, kiedy sam Björnson tak łaskawie się śmieje?

Przecież kiedy pan radca raczył się uśmiechnąć, całe biuro śmiać się powinno. No i czyż to nie jest »olimpijska pogoda«, »spojrzenie wstecz«, »radość z żywota«, »grecka filozofia«, »spokój duszy«, »morska toń spokojna«, »ciche szczęście« i jak to się jeszcze nazywa i jak to ze sto razy powiedziano w stu gazetach z racji premiery Björnsona?

Ta zwiędła sztuka, lubieżnie uśmiechnięta, ta historia dwóch starych pastorów, którym się śnią ekstazy miłosne i młode wino kwitnące, miała być czem innem niż jest, bo bezwarunkowo nie mogło być zamiarem wielkiego poety spłodzenie farsy w miejsce ostatniego rozporządzenia, nakazujące radowanie się pokojem duszy. Ibsen odchodzący wołał z apostolskim patosem: *Pax vobiscum*, Björnson odchodzący chciał! powiedzieć to samo, tylko rozhulawszy się, zapomniał o patosie i podał ludzkości w podarunku... małżeńskie łóżko, aby była radość na świecie i pokój ludziom dobrej woli i dobrego odżywiania się. Staruszkom zdarzają się rozmaite lapsusy, Björnsonowi udał się klasyczny.

No tak! Ale sztuka jest... grecko pogodna.

»A Brutus przecież jest to mąż szlachetny!« Powiedziano już, że sztuki tej słucha się z przyjemnością, Czemużby nie? Widza nie obchodzi bynajmniej dość haniebny stosunek tego tworu sędziwego starca do jego poprzedniej wspaniałej twórczości poetyckiej. Teatr się cieszy romantyczna. historia dwóch pastorów, w których wzburzyło się stare wino na widok młodzieńczej winnicy pańskiej, która urodzi w przyszłości kilka tuzinów dzielnych żołnierzy dla szlachetnej Norwegii; cieszy się szeregiem pikantnych powiedzeń, i wielce naprężonemi sytuacjami na francuską modłę. Owszem... owszem... Widza zainteresuje bardzo problem psychologiczny męża. co odchodzi od żony, bo go fałszywie pojęto, wróci jednakże prędko, bo to była zabłąkana chmura na pogodnym niebie, nad sceną rozpiętym. Teatr się uraduje obłąkanym śmiechem, słysząc wniosek, że »małżeństwo jest świństwem!« (Klaskały feministki i stare panny...) Zbyt często uśmiech polatuje po teatralnej sali, aby komedia Björnsona, dość zresztą sztucznie rozciągana na ramy trzech aktów (zapomocą dyalogów, mielących te same słowa) nie miała powodzenia; zastrzega się jednak, aby ten, kto chce mieć

pełne zadowolenie i śmiać się serdecznie z tego groteskowego dramatu, zapomniał, że to pisał jeden z największych poetów, Björnstjerne Björnson i że to pisał na jesieni swego żywota.

To nieprawda, jakoby się po tej komedii snuła melancholia odchodzącego starca; tacy starcy poetyczni byli już w literaturze i starali się być piękni, och! starali się być... dziewiczo piękni, aby nie być śmiesznymi, albo obrzydliwymi. A w komedyi Björnsona są starcy, którzy oglądają nieprzystojne sztuchy i prenumerują »Damenschönheit«. Możeby, gdyby byli sprytniejsi, oszukali widza, lecz oni ze starczym uporem gadają o okrągłości form niewieścich; rehabilitowanie ich następnie nie udało się Björnsonowi.

Tak, ale komedya jest — z grecka pogodną...

HERMAN HEIJERMANS

»Łańcuch«, pogodne sceny z życia rodzinnego.

Malarz nędzy, śpiewający »Marsylianek« jak kupletowy refren w obliczu socjalnych okropności, autor »Nadziei« — porzucił swoje pływające trumny i jakby zapragnął wypogodzić duszę, zgniecioną widokiem rzeczy nieprawdopodobnych w romansach, a prawdziwych w życiu — wszedł w inne środowisko. Tytuł dzieła Heijermansa zdradza, że go w tem innem środowisku, którego widok miał zatrzeć wrażenia przykre, spotkały rzeczy niespodziane; szedł, aby wyprostować zgnieciony kark, a musiał się zgiąć jeszcze bardziej, pod brzemieniem tego, co ujrzał; szedł na nieznaną widowisko scen pogodnych, a kazał bohaterowi tych scen zapłakać tak gorzko, jak się nie płacze często — bez łez.

Dokonawszy dziwnie komicznego odkrycia, że wszelka słoneczna pogoda, o której się słyszy i mówi, jest tylko sensacyjnym wymysłem astronomów, pisujących przytem zeszytowe romanse, »rajskim« wymysłem, skonstruowanym dowcipnie i opatentowanym przez niektóre błogosławione instytucje, w celu uprzyjemnienia żywota, — autor »Nadziei« skurczył się i zmałał i swoje sceny przykre, haniebnie przykre, nazwał »scenami pogodnemi«. Niespodzianka bowiem, jaką się spotyka tam, gdzie się szukało czego innego, jest z pewnego punktu widzenia bardzo wesoła; śmieszy nas przecież zawsze *deus ex machina*, a śmieszy nas tembardziej, im więcej sprowadził ze sobą awantur, chociażby połączonych z rwaniem włosów. Śmiejemy się bynajmniej nie z powodu ewangelicznej rady: »Nie bądźcie cisi i ponurego serca«, tylko dlatego, że śmiech jest często najgłupszem, ale też i najłatwiejszem wyjściem tam, gdzie zupełnie nie mamy ochoty do »filozoficznego« myślenia, do chemicznej analizy własnych, mózgowych czy sercowych wytworów, wymagającej trudu.

A Heijermans nie chciał psuć nikomu iluzji, ani robić dramatu i mącić humorów tym, którym barometr wskazuje zawsze taką pogodę, jaką widzieli na scenie. To były przecież zwyczajne »kawały« wesołe dla wesołych, smutne dla smutnych, takie zwyczajne jak ludzka głupota. I wikłanie się straszne w sieci u Kisielewskiego, jest nazwane »wesołym dramatem«, który jest znakomitą krotkowiedzą dla siedzącego w łoży »familijnego tramwaju«, a dramatem dla wyklętego dekadenta. Zauważyć zaś można, że nigdy lepiej widz się nie bawi, jak na »dramatach wesołych«, bo podczas scen wesołych śmieje się z obowiązku, podczas scen mniej wesołych śmieje się z wyrachowania. Wstawia się bowiem w położenie dajmy na to Duifa, bohatera nowej sztuki Heijermansa i rozumuje wedle logiki specjalnej, że gdyby on się znalazł w podobnem położeniu, zrobiłby jak każdy solidny obywatel, płacący podatki i mający prawo

do opieki państwowej: nie bawiłby się w spazmatyczne płacze i rwanie włosów, co jest wymysłem nowego systemu tworzenia, tylko użyłby starego systemu jak Wasyl Wasylewicz u Gorkiego... zawołałby wielkim głosem — policyi, — i »już się kwestya rozwiązała«.

Taka dowcipna, pomysłowa kombinacja sprowadza u opodatowanego widza megalomanię i olbrzymią radość z tego powodu, którą objawia rykiem czy też »kaskadą« śmiechu. Ponieważ jednak autorowie dramatyczni pomijają taki dowcipny środek dramatyczny, rozwiązujący dramatyczny węzeł natychmiast i za gwaranta, publiczność stara się śmiechem okazać, że znając taki środek — nie przywiązuje zbytnej wagi do dramatu, który sprowadza łzy i łkanie, a okazuje to (u nas szczególnie) tak kulturalnie, że aktor, przejęty dramatycznością chwili, sam wątpić zaczyna w jej szczerość. Taka publiczność, zdaje mi się, żałuje, że minęły czasy, kiedy można było strzelać do aktorów.

Lecz oto »pogodne sceny«:

Pankracy Duif u schyłku życia przystanął na chwilę; dotąd nie mógł tego uczynić, bo musiał iść, aby go życie nie stratowało.

Nie miał czasu na to, by zaznać szczęścia, ani go dać najbliższym, żonie swej, która umarła nie doczekawszy chwili, kiedy on mógł przystanąć spokojnie, zeszedłszy z bitego gościńca, którym życie chodzi.

Dzieciom swoim dał wszystko, co dać mógł — miłości im tylko nie dał, bo zapewne i na to czasu nie miał: wyrosły więc z niego jak jemioly i żyją jego sokami; kiedy przeto uderza | w nich jak grom z jasnego nieba wiadomość, że ojciec, który stoi nad grobem i który właściwie »powinien« zejść im z drogi — zapragnął tego, czego mu brakowało w życiu, ogarnęła ich ohydna trwoga, że ktoś inny korzystać będzie z tego, co im się należało.

Nie chodzi im o ojca, o nieużyteczny sprzęt, do którego nawet nie nabrali przywiązania — trwoga ta wyrosła z pobudek nędznych, bo do innych żadne z nich nie jest zdolne, począwszy od najstarszego, skończywszy na najmłodszym.

Stary Duif chce się ożenić z własną gospodynią, której przebaczył wszystkie grzechy, popełnione ze straszliwej konieczności, synowie więc nie widząc innej drogi, przysyłają do niego psychiatrę, bo tylko waryat może nad grobem pragnąć szczęścia.

I ten człowiek, który umiał być silnym, który szedł przez życie bez straty jednej chwili, płacze spazmatycznie pokonany przez własne dzieci, odtrącony brutalnie od zwaryowanych pragnień, rzucony o ziemię, bez jednego wyrazu żalu, nie umiejący się obronić powagą ojcowską, bo się o nią nigdy nie starał, przekonać słowem miłości, bo go wymówić nie umie, postawić na swoim wolą własną, bo ta stopniała w nim zupełnie, w chwili kiedy ujrzał, że sam

zbudował ten gmach, który mu się wali na siwą głowę i że nigdy nie znalazł chwili czasu, by dzieci uczyć miłości.

Nie przeciwdziałając, stwarzał sam ten system rodzinny, który tak się wsrubował we wszystkie mózgi, w mózg jego i jego dzieci, że kiedy pomyślał o czymś, co wychodziło poza ramy systemu rodzinnego, uznany być musiał za takiego, który nagle począł cierpieć na rozmiękczenie mózgu. Duif przekonał się, że nie po winien był patrzeć przez całe życie jak w słońce w swoją fabrykę »Łańcuch« i dla niej tylko kuć nowe ogniwa, trzeba było pamiętać o innych ogniwach, o innym łańcuchu, by mózdz nim powiązać rodzinę, która się spaczyła i mści się za to na nim.

Litość nad Duifem jest tem większa, że może byłby to uczynił, gdyby był wiedział o tem; nie ze strachu, że się w przeciwnym razie pomści to na nim, tylko dlatego, że duszę ma dobrą: on miał tylko duszę za gruba, by cokolwiek wiedzieć o symbolach, o symbolicznych ogniwach. Społeczeństwo zaś nie wyhodowało w nim instynktów, któreby mogły mu oczy otworzyć na ten szlachetny symbol na który otworzyło mu oczy dopiero życie i który mu rozwidniła straszna zapalka psychiatry Van Ryn'a, patrzącego przy jej świetle, czy Duif ma już źrenicę znieczuloną i rozmiękczenie mózgu.

Nie wiedząc nic o symbolicznych ogniwach łańcucha, nie rozumiał Duif i tych scen »pogodnych«, które urządzały jego dzieci i rodziło się w nim kolejno, najpierw straszne zdumienie, potem gorycz, boleść; bolała go niewdzięczność za »wszystko«, co dał dzieciom, potem owładnąć nim musiała pogarda dla nich i nienawiść. I to jest przekleństwo, nie złego czynu, bo jeśli było zło w czynach Duifa, to on o niem nie wiedział, to jest przekleństwo życia: życie ujęło człowieka w cieśń i kazało mu się poruszać w jej obrębie, grożąc śmiercią głodową i człowiek uległ. A kiedy dusza wyczerpana szuka niem kawałkiem chleba, znalazła go, nie mogła się ułożyć na spoczynek, bo zapomniała o posłaniu. A zaplątany w sieć własną człowiek może być śmieszny i robić sceny wesołe.

Zbyt nieczułym jest bohater Heijermansa, że nie spostrzegł prędzej, iż życie mścić się na nim zaczyna; musiało mu dopiero przygnieść kolanem piersi, aby ujrzał, że pogodne jego dni, są straszliwie pogodne, że mu słońce tych dni mózgz wypali, jak wypala duszę. Duif budzi litość; najpierw litość z domieszką złości na temat jego energii, która stawiała z niczego fabryki, a nie umiała ugiać kilku durniów, a następnie coraz większą litość na widok przepaści, której głębię on sam stworzył, nie wiedząc, że sobie w niej głowę roztrzaska; nie potępia się go, bo nie wiedział, co czyni, a nikt mu nie zwrócił uwagi, bo społeczeństwo straciłoby widok kilku scen pogodnych, które są dobre w chwilach, kiedy społeczeństwo odpoczywa.

Przeciwko społeczności Duif nie zgrzeszył. Społeczność nie — wymaga oficjalnie żadnych »łańcuchów«, któreby wiązały ojca z synem poza żądaniem, aby ten syn był *thom legitimi* i miał zapewnione utrzymanie do pewnego wieku.

Przykrym jest niezmiernie widok tego człowieka, który stara się znaleźć winowajcę, przyczynę scen pogodnych, trujących mu resztkę życia, a nie może go znaleźć chyba w sobie samym z możliwością zastosowania okoliczności łagodzących. Widok tego człowieka nie wstrząsa, bo jest zjawiskiem zbyt częstym, ani nie wzrusza, bo częste takie widoki uczyniły widza obojętnym — widok Duifa jest tylko nieprzyjemny, jak widok nowego okazu człowieka, cierpiącego na znaną chorobę.

Heijermans pokazał bardzo szczegółowo skutki strasznej choroby, za szczegółowo, kosztem; dramatu. Rozwiódł się zbyt i nie zdołał skupić rzeczy najwięcej rażących, aby ujawnić wszystko zło, wszystek dramat scen pogodnych. Otoczył bohatera niepotrzebnie ogromną ilością osób, z których każda czyni prawie to samo, kazał mu czynić wiele rzeczy niepotrzebnych, rozwodzić się nad drobnostkami z pasją gaduły; aby ujawnić jakikolwiek rys jego charakteru, pokazywał go na przykładzie z pomocą całego scenicznego aparatu. Duif, mówiący mniej o sobie byłby wymowniejszy, byłby bardziej wyrazistszy na tle wyrazistsem, nierozwałkowanym bez uwagi na ekonomię czasu i miejsca. Dramat Duifa rzuciłby się wtedy w oczy widzowi, któryby się już przestał błąkać wśród szczegółików plotkarskich a mógł mimo to zobaczyć jasno straszny przedział między ojcem a dziećmi. To tło szerokie, na którym się porusza wybornie namalowany bohater, częstokroć trąci melodramatem, częstokroć znowu romanssem z brukowego pisemka, szczególnie w tej chwili, kiedy dla sprowadzenia katastrofy Heijermans używa marnego środka z wykradzeniem papierów, w których zawarta jest tajemnica. A nam nie chodziło o sensacyjne wykradanie tajemnic a następnie o wymuszania, dokonywane niezręcznie, bo to jest melodramat; nam chodziło o straszny dramat ojca Duifa, a dramat ten jest, tylko zginął na bezdrożach czterech aktów w gąszczu faktów i osób.

HERMAN BAHR

»Koncert«, komedia w trzech aktach.

Należy mówić z szacunkiem.,.

Autor »Koncertu« jest jednym z najmiłszych pisarzy niemieckich, wie więcej od dziesięciu, umie pisać lepiej od stu. Znakomity krytyk teatralny, doskonały essaista, pierwszorzędny autor, który ma w ojczyźnie swojej to szczęście, że jego sztuki zupełnie szczęścia nie mają. Wobec tego autor »Wiedenek« znajduje się nieraz we frasobliwym położeniu tego wilka z przysłowia, który nosił i którego ponieśli. A czyż może być większa radość w literackim niebie, jak położyć »sztukę«, którą napisał krytyk teatralny?

Herman Bahr niema tedy szczęścia i bardzo mu jest chłodno zazwyczaj od ciepłych wzmianek, ile razy napisze sztukę; serdeczniej go za to przyjmują u publiczności polskiej, która się obchodzi z wiedeńskim autorem, jak z wiedeńską sypialną od Portois—Fix. Bahra zawsze się w Polsce bardzo chwali; kiedy »Koncert« wystawiano w Warszawie, pisał tam któryś z fejttonistów, że słycać jakby muzykę na scenie, która tętni rytmem dziarskim i pełnym animuszu... Boże! żeby też można raz w życiu usłyszeć to, co w Warszawie słyszą i widzieć jak Herman Bahr płąsa w rytmie dziarskim, jakby tańczył mazura! Bo w »Koncercie« słycać tylko, jak panienka ćwicy gamy na starym klawikordzie...

Ale Herman Bahr jest w istocie zbyt zręczny, aby nie uwiódł przynajmniej fejttonisty; bo publiczność zawsze uwiedzie. Publiczność jest to wprawdzie istota, która się droży, ale przecież śmiechem rozbroi się ją zawsze i doskonałą sztuką mówienia, salonową sztuką, ogromnie trudną. Widz w teatrze jest to zresztą w najczęstszym wypadku takie dziecko, które się ujmuje ciastkiem, takim ciastkiem, które z góry jest posypane cukrem, a w środku nie ma nic.

Otóż to samo jest ze sztuką Hermana Bahra: naokoło jest ślicznie, a w środku niema nic. Ale jedno drugiemu nie przeszkadza i mimo to sztuka Bahra może być miłym cackiem, które się każdemu podobać musi, jak się każdemu podoba uśmiech pełen wdzięku, śliczny wierszyk, albo figurynka z porcelany.

»Koncert« ma taki właśnie czarujący uśmiech; jest to sztuka, rozbrajająca swą pogodą i weselem; słycać jej się musi z niekłamanym zadowoleniem i radować się musi jej lekkością, wspaniale udaną. Herman Bahr bowiem umie świetnie, przy pomocy swej wielkiej kultury artystycznej, pokryć wszelką robotę; zdawałoby się, że ten człowiek ma ręce pełne brylantowych dowcipów i lekkomyślnym gestem rozrzuca je na wszystkie strony. Jeśli się

jednakże pilnie wpatrzy w te przepyszne fajerwerki, musi się spostrzedz, że to wszystko stworzyła mozolna praca wytrawnego pisarza, i że w tej pisarskiej lekkomyślności wiedeńskiego autora jest więcej mozolnej staranności, aniżeli u francuskiego pisarza, który pisze historyczną tragedję. Ciężka staranność Bahra w lekkiej jego sztuce przyprawia o podziw; wszystko zostało wykończone do ostatniego szczegółu, wypolerowane do ostatniego połysku, wyczelowane jak jubilerskie cacko i wszystko się świeci, jak wystawowe okno. Świetny krytyk przewidział każdy zarzut, zatarł wszelkie spojenia i ślady roboty i dał rzecz formalnie wzorową, wewnątrz, jak powiedziałem, nieco pustą.

Pisząc swój »Koncert« stanął na tej ważkiej przestrzeni, od której na prawo jest komedya, a na lewo farsa i używając satyry do utrzymania równowagi, zatacza się, raz w jedną a raz w drugą stronę; raz sięga ręką po psychologiczny motyw do komedyowego arsenału, raz po »kawał« do rekwizytorni z farsowymi gratami.

Wszystko to jednak czyni z niesłychanym wdziękiem, pięknie i wytwornie; z pierwszej zaraz sceny zrobił farsową karykaturę, w drugiej przybrał minę człowieka, który będzie badał jakąś tam duszę; jedną z osób swojej komedyi pouczał, że ma się utrzymywać w tonie przez pół drwiąco, a drugą, że przez pół seryo, w rezultacie zaś, w scenicznym wykonaniu, żaden z aktorów nie wiedział, która z ról przypadła jemu, więc wpatrzył się w autora i w pierwszym akcie próbował uszczknąć coś z farsy, a w drugim poważniał, jak na zamówienie. W każdym jednak wypadku widz się śmiał, a aktorowi o to szło.

Historja »Koncertu« jest naprawdę wesoła.

Profesor Gustaw Heink jest słynnym pianistą i ma niesłychane szczęście do kobiet. Rzecz jest naturalna i nie podlega dyskusji, bo tak było zawsze od czasu, kiedy dobry Bóg stworzył przez pomyłkę fortepian. Cały tedy rój niewieści kocha się w długowłosym muzyku, który posiada przy tem wszystkim żonę, jako — za jecie uboczne. Powiedział on jednego dnia tej żonie, że wyjeżdża na »koncert« i pojechał w rzeczywistości do ustronnej leśniczówki, gdzie miał schadzkę z cudzą żoną.

Żona słynnego pianisty wie o tem, że ją mąż okłamuje, ale jest to żona idealna, bo mądra; z uśmiechem zrezygnowanym patrzy na awantury mężowskie, bo wie, że on bez nich żyć nie może.

Mistrz pianista zna również swoją słabość, ale »cóż! — powiada — to należy do mojego fachu, a wobec konkurencyi...«

Grucha tedy w leśniczówce z żoną doktora Jury, który jest przypodobany chytremu lisowi i równie jest mądry, jak żona pianisty. Ci oboje czynią ligę świętą i rozsądnie biorą się do rzeczy.

Dr. Jura jest to filozof, chadzający w knejpowskich sandałach. Patrzy na życie oryginalnie, bo się zgadza na jego wszelkie nakazy.

Żona uciekła?

Bardzo słusznie, widocznie musiała uciec, więc on wcale nie chce jej odbierać kochankowi, chce się tylko dowiedzieć, czy kochanek ten jest cokolwiek wart, aby niedoświadczona kobieta nie doznała zawodu.

— Czemu pan nie powiedział mi prawdy? — pytają tego filozofa.

— Przecież nie było potrzeby mówienia jej... Jest to figura wielce oryginalna i zajmująca, w tym samym stopniu, jaką był bohater w sztuce Bahra, nazwanej »Majster«. Dr. Jura zna się zresztą z Majstrem bardzo blisko i obaj nie chcą patrzeć na świat, tak jak inni. Jest to figura jedna z tych, które sobie z nikogo i z niczego nic nie robią, i z których, w serdecznej wzajemności, wszyscy sobie nic nie robią; stąd ta pogodna, filozoficzna... zgoda z życiem.

Otóż dr. Jura, pogodny filozof i żona pianisty, mądra niewiasta, udali się za kochankami do ustronnej leśniczówki, udając, że się teraz oni kochają. W leśniczówce zapanowała mała konsternacja, w rezultacie zaś usiedli wszyscy w przymusowej zgodzie. Sytuacja jest oryginalna i szczerze wesoła; mężowie pomieniali żony, żony pomieniały mężów, aby się wreszcie pokazało, że inaczej być nie może tylko tak, jak było i że pianista, nałogowy uwodziciel, żyć nie może bez swojej żony, a płoża żona drą Jury żyć nie może bez drą Jury, o czym zresztą byliśmy przekonani już w drugim akcie, bo rzecz nie była trudna do odgadnięcia.

Pianista przysiągł żonie wieczystą wierność, lecz już po chwili znalazła go mądra żona w objęciach którejś z jego uczenie. Uśmiechnęła się tylko pobłaźliwie, słynny zaś pianista zaczął całować rozpaczliwie podłotkę, krzycząc równie rozpaczliwie:

— Cóż ja zrobię, kiedy ja muszę!

E. MAUGHAM

»Lady Frederick«, komedia w trzech aktach

Gdyby komedia Maughama trwała pół godziny dłużej, niżli trwa, wtedy, mimo wielkiej czci, jaką mamy dla wszelkich niewiast, odwrócilibyśmy się plecyma do nadobnej lady Frederick. A gdyby autor komedyi nie był człowiekiem dowcipnym, przestalibyśmy go wogóle traktować jako gentelmana, który pisze. Zrobilibyśmy to z równą satysfakcją w tym także wypadku, gdyby mr. Maugham mniej zręcznie powtarzał stare kawały, które sprzykrzyły się już tym nawet, którzy je spłodzili. Ale mr. Maugham jest to gentelman zręczny i żaden stolarz tak dobrze nie odnowi starej komody, jak on odnawia stare pomysły. Jesteśmy wobec tego z szacunkiem dla pana Maugham, z szacunkiem niezbyt znowu wygórowanym, bo mógłby kto pomyśleć, że »Lady Frederick« jest naprą wdę komedia. Tak źle, a właściwie tak... dobrze nie jest: trzeba być w obłąkanym humorze, aby »Lady Frederick« uważać za komedię, a nie za sprytną sztuczkę, która przypodobana być może szampańskiej butelce, ale — puste, albo balonowi, co gazem napęczniał i jako tako lata, albo próżnej niewieście, która się nadyma, bowiem suknię ma dobrze skrojoną, albo poecie, który dlatego jest sławnym, że ma poetycką czuprynę. Do wszystkiego jest podobna sztuka Maughama, tylko nie do szlachetnej komedyi.

O, lady Frederick Berolles! Jesteś niewiastą sprytną, lecz były od ciebie sprytniejsze; jesteś mądrą, lecz mądrzejsze szalały już na scenie; jesteś piękną, lecz widziano już w teatrze takie, które, jak u Wilde'a, miały w sobie coś »z tanagryjskiej figurynki, a coś z orchidei«; — przebacz, o, lady Fredericks Berolles, bowiem tylko kopiujesz.

Piękna, rudowłosa lady kopiuje zręcznie znany, ogadany, namalowany i opisany gatunek »salonowej lwicy«, która krąży szukając, kogoby pożarła, lub ktoby za nią zapłacił krawcową. Tyle już było tych lwic w menażeryi ludzkiej, zwanej teatrem! Lady Frederick jednakże zdaje się wiedzieć o tem i pragnie się wśród tego zebrania lwic krwiożerczych wyróżnić kwiatkiem, przypiętym do gorsu: dobrem sercem. Och! Lady Frederick ma serce... Niech jej Bóg to przebaczy, bo ja zaprawdę nie mogę.

Lady jest wprawdzie rozczulająca okazywaniem tego funtowego ekstraktu mięsnego dobroci, ale co komu po tem?

Lady Frederick szaleje...

Gra w Monte Carlo i przegrywa, co jest rzeczą zupełnie naturalną, bo gdyby wygrała na złość autorowi, nie byłoby — komedyi. Kochają się w niej wszyscy na zabój wraz z autorem i

tłómaczem, bo gdyby się w niej nikt nie kochał, nie byłoby — komedyi. Ale Lady Frederick nikogo nie kocha, bo gdyby się zdecydowała na to zaraz, w pierwszym akcie, nie byłoby — komedyi.

Lady jest tedy piękna, lekkomyślna i rozrzutna. Chciała raz w życiu być oszczędna, ale powiada, że oszczędność ją zrujnowała. Dostała wielki spadek po ciotce, ale nic z niego nie zostało, a lady wzdycha: ach, ta żałoba tyle kosztuje! Wobec tego jest damą w wielkim stylu; występuje to plastycznie, jednakże wtedy tylko, kiedy ją gra artystka wielkiego wzrostu, bo inaczej dość trudno to poznać. Za cenę tedy aż dwóch paradoksów (lokaj Oskara Wilda robił stanowczo lepsze), lady Frederick uchodzi wobec publiczności za niewiastę wielce cyniczną, co już jej zapewnia wzięcie i sympatyę, szczególnie u kobiet, które pasyami lubią kwiaty, ciasta z kremem i cynizm.

Co tedy czyni sympatyczna lady?

Sympatyczna lady uwodzi młodzieńca, obciążonego dziedzicznie majątkiem, młodego lorda, chłopiętko jeszcze haniebnie głupie.

— Ha! — krzyknęła w tym miejscu matka chłopięcia — nie pozwolę na to, aby mój syn wpadł w ręce tej wietrznicy!

Jak na matkę, bardzo ładnie krzyknęła lady Maud Merestone.

Zwołali tedy radę rodzinną i dalejże na piękną lady Frederick, która, niewzruszona, czeka spokojnie i ani drgnie. Wyciągają jakiś skandalik z bujnego jej żywota. Lady ani drgnie. Potem spokojnie, jak na wielką damę przystało, dobywa paczkę listów i powiada w tym sensie:

— Mogłabym was, wrogowie moi, zniszczyć zapomocą tych listów. I oto te listy...

W tym miejscu aż sufler ucichł. A lady kończy:

— ...te listy rzucam w ogień! Przewidujący autor kazał reżyserowi zapalić w tym celu na kominku, chociaż Monte tonie w powodzi kwiatów i wszyscy są w letnich tualetach! Niech mu będzie! Wszystko dobrze, ale lady Frederick, jak nie miała, tak niema pieniędzy, a w tejże chwili wchodzi indywiduum, które kobieta miłuje zaraz po mężu i którego nienawidzi również zaraz po mężu — krawcowa. Autor skupił wszystkie siły: teraz pokaże publiczności, kim jest piękna lady! Zainteresowanie wśród publiczności niesłyszane, bo przecież nie często się zdarza, aby w teatrze można było nauczyć, w jaki zręczny sposób uchodzi się przed krawcową, której się jest winno kilka tysięcy Kobiet w audytorium wzruszone... I lord Foulde jest wzruszony.

Lecz lady ani drgnie:

— Nie zna pan środków, jakie stosuję w zetknięciu się z wierzycielami...

— W każdym razie nie są to środki pieniężne — zauważył wesoło lord.

W przeciągu pięciu minut krawcowa przeprosza lady Frederick, że wogóle śmiała przyjść. Naturalnie! Lady zaprosiła ją na śniadanie z arcyksiężymi zaczęła jej mówić po imieniu. Wśród publiczności nagle rozczarowanie, bo arcyksiężę jest artykułem zbyt kownym i tylko niewiasta tak bezczelna jak lady Frederick może sobie na to pozwolić.

Skończmy jednakże z miłą lady... Okazała wspaniałomyślność raz jeden, okaże ją raz drugi; chcąc się pozbyć młodego lorda, zakochanego w niej po długie uszy, zaprasza do siebie i umyślnie robi przy nim toaletę. Młodzieniec zaś, zobaczywszy, że kobieta składa się nietylko z ciała ale i z peruki, gorsetu, masła kokosowego, karminu, pudru, waty, wszelkiego rodzaju podkładek, węgielka do czernienia brwi, z atropiny do zapuszczania oczu, parafiny, wody utlenionej, fałszywej szczęki i podobno z duszy przeraził się straszliwej tej syntezy i zrobił minę, jaką się ma po zjedzeniu zdechłej ostrygi.

Był to heroizm ze strony lady, ale wiadomo, że kobieta zdolną jest do wszystkiego, nawet do — powiedzenia prawdy.

I oto nikt nie pozostał przy biednej, wspaniałej, bohaterskiej lady, prócz starego przyjaciela. Więc się oparła na jego ramieniu, aby ją powiódł do ołtarza, co się zwykle w teatrze przyjmuje oklaskiem.

Tak., To jest prawie, że zajmująca historia... Na scenie jest ładnie, jasno, miło i wykwinie; za sceną gra muzyka, artystki mają piękne toalety, panowie fraki, wszyscy wymieniają wciąż bajeczne sumy, któryś z aktorów twierdzi, że ma milion rocznego dochodu, jednym słowem miło jest jak — na raucie.

OSKAR WILDE

»Mąż idealny«, sztuka w czterech aktach.

Każda komedia Oskara Wilde'a powinna być sądownie uznanym motywem rozwodowym dla najszcześliwszych małżeństw; okropniejszej różnicy zdań nie wywoła żaden na świecie kapelusz, żadna suknia, żaden najazd macierzyński na małżeńskie stadło. Ludzie tylko bardzo niezdecydowani powtarzali na premierze w odpowiedzi na każde zapytanie beznadziejnym — *all right!* — nie mogąc się na prędcę w tem rozpatrzyć, kto właściwie zwaryował. To już taka pośmiertna tragedia genialnego »króla życia«, że genialny dla jednych, jest smętnym idyotą dla drugich i to już taka dla niego kara zasłużona, za tę impertynencką, nonszalancką minę, którą irytował wszystkich za życia i irytuje wszystkich po śmierci. A przecież wielki poeta z taką gracyą pokazywał język — sobie do lustra, rudym ziomkom swoim ze sceny, a wszelkim świętościom ulicznym na każdym kroku!

Oskar Wilde urodził się za wcześnie; »paradoks jest prawdą, która prawdą będzie za lat sto« — za lat sto Wilde powinien się być urodzić. Rozglądnął się po świecie i jak niezmiernie bogaty człowiek, który w małym miasteczku nie może wydać pieniędzy, nie wiedział co na nim zrobić z tem, co na świat ze sobą przyniósł; trwonil więc skarb, jakby nie znał jego wartości, szalał w rozumnym, lodowatym otoczeniu; kpił, kiedy naokoło panowała epidemia megalomanii złośliwej i nieprzebierającej w środkach; rzucał perły przed *yorkshire* 'y, używał orderu podwiązki — jako prawdziwej podwiązki, a śnieżnobiałą peruką lordowską, w której się zagnieździły tradycje jak, powiedzmy, mole — ścierał kurze ze swoich książek. Bardziej impertynenckim być nie można i bardziej beczelnym; dość wyraźnie wytłómaczono to autorowi »Salome« gradem zgniłych jabłek, kiedy wystawiał »Birbanta«.

Z życia zrobił Wilde genialne głupstwo; z życia wziął głupstwo, z siebie wziął genialność; chyba o tem lekkomyślnem połączeniu zgniłych pierwiastków z tęczą rozprawiano na niezmiernie smutnym pogrzebie, jaki kiedykolwiek Paryż oglądał, kiedy chowano geniusza, co zostawił światu w spadku »Salonie« i niezapłacony rachunek w hotelu na przedmieściu. To także paradoks..

Wielka pomyłka, w którą Wilde zabrnął, ze świetnego życia urządziła mu złośliwie najzłośliwszy z paradoksów z pointą niemożliwie tragiczną, tem boleśniejszą, że niespodzianą.

Wilde wziął w dziedzictwie genialność z tą samą obojętnością, z jaką wziął czek na bank angielski; i z tem i z tamtem urządzić się nie umiał, obojętny na wszystko, znudzony już wtedy, zanim się nudzić zaczął, czuł się bowiem w otoczeniu angielskiem jak w sferze obcej;

jej trzeba było reklam na chodnikach, że ten i ten ma do zbycia genialność, a Wilde zamiast robić sobie reklamę — czyścił paznokcie i dyktował dyalogi o »zaniku kłamstwa« albo o »doniosłości próżnowania«. Winien sam sobie. Czyż nie wiedział, że nie wolno z drwiącym uśmiechem przechodzić obok angielskiego pastora, który ma kilka anatem w kieszeniach sutanny? A Wilde najbardziej jak można tylko impertynencko tłumaczy pastorowi, że zamordowanie siostrzenicy jest naturalnie okropną zbrodnią, ale jakżeż nie zamordować siostrzenicy, »która ma w kostce nogę trochę za grubą«?...

Więc któż jest Oskar Wilde? Zbrodniarz — prosta historia — taki sam, jak jego Lord Artur Saville, który utopił chiromantę...

Wilde nie miał sobie podobnych, niewiadome kiedy ich mieć będzie; i nie było postaci bardziej tragicznie pięknej, w którejby tyle było piękna, ile było tragedii. Dyament, który nie po to istniał, aby rysować szkło, lecz po to tylko, aby się w nim mogły załamywać światła; niepożyteczny był, owszem, mówili nawet, że był szkodliwy, — lecz »nie wszystko to co piękne, to jest pożyteczne«, powiada Cyrano. Szkodliwość Wilde'a to jest szkodliwość upajającej woni, albo szkodliwość oślepiających blasków; więc niech się nie zbliża, kto cierpi na chorobę oczu; tacy też krzyczą zdaleka, widząc tylko dziwaczne, pokrzywione, do niczego mądrego niepodobne rusztowanie bezmyślnej farsy z etykietą Wilde'a, że to on cały i niczego więcej w nim niema, prócz choroby. A jedyną Wilde'a chorobą był nadmiar kultury, przerafinowanie pojęć i przesubtelizowanie sądów; naturalnie, że wobec tego niepożyteczną była ogromna miara Wilde'a do mierzenia pyłu, nietylko niepożyteczną, ale i śmieszna. Rzeczy uświęcone dawały Wilde'emu wobec rozbieżności pojęć temat do drwiącego uśmiechu, który musiał być irytujący, tem zaś bardziej, że nikt tak świetnie za jego czasu jak on drwić nie umiał, nikt bardziej nie był nielitościwy i nikt nie miał od niego genialności więcej, aby ją na żądanie okazać w celu wylegitymowania się z praw do gorzkiej i druzgocącej satyry.

Lecz równie, jak Wilde nikt nie był odosobniony; przez czas niedługi autor »Salome« mianowany »królem życia« i »lordem Paradoksem« wodził na pasku modę londyńską, która zachwycona meteorem, otwarła z podziwu usta i oniemiała; potem jak któraś jadowita lady z komedii Wilde'a, przyszła do przekonania miarodajna opinia, że nawet ekscentryczność już przestała budzić sensację, tembardziej, że sobie poczęto szeptać o Wilde'm na ucho rzeczy zgoła nieprzystojne na domiar wszystkiego.

Ślizgający się po salonach wytworny wnuk Maturina, jak lord Goring »bawiący się życiem, a ze światem na doskonałej będący stopie«, przyszedł do przekonania, że się ten świat zbytnio z nim spoufalił, z własnej jego winy, albowiem ogromnie mało się cenił. Został sam, co mu się nie zdarzało nigdy, zawsze bowiem włókł za sobą rój satelitów, którym z łaski, z

wielkopańskim gestem rzucał brylanty tych niezrównanych powiedzeń, które nadawały ton i mądry wyraz głupekowatemu życiu ziomek Szekspira.

Wilde stał się niemodny jak kaznodzieja, który wprowadzie piekłem nie straszy, ale wie za dużo, więc jest niewygodny; gdyby był talent i genialność oddał wtedy na cel dobroczynny, na dobro jakiegoś literackiego towarzystwa, byłby królował dalej; wszakże nie było w Londynie nad niego człowieka, którego by z większą przyjemnością najchudsza lady położyła na łonie, jak — kwiat. Lecz Wilde był zapamiętałym wrogiem »prawd prostych i szczerych«, a tego było za wiele nawet bakcyłom, z których się potem miały epidemicznie rozrodzić sufrażystki. Wilde czuł do prawd tych, pokropionych wodą święconą, fałszowanych przepysznie, zastępujących wygodne furty rajskie z litanii, serdeczną abominację, co do krzykliwej popularności drogą być nie mogło. Ciąg dalszy historii znany wszystkim aż nadto dobrze, powtarzany aż do znudzenia w formie nauki moralnej dawanej przez matki synom, którzy postanowili w braku lepszego zajęcia uprawiać poezję.

Z geniusza pozostał w tradycji — kryminalista. Ostatni ustęp biografii wielkiego poety zamazuje się w pensjonatach atramentem.

Purytanizm nie chciał odróżnić Wilde'a z salonu i klubu, od Wilde'a z pracowni, w której nieśmiertelnym pięknem wstała Salome, tańcząca taniec siedmiu zasłon i w której genialny umysł wiodł sam ze sobą najwspanialsze dyskursy o sztuce; Wilde wytworny i przepiękny nie uniósł się w tej chwili; gniewne uniesienie psuje styl twarzy i dowodzi niepewności siebie, za satysfakcję wystarczyło mu więc tylko to dobrotliwe powiedzenie, wytwornie tłómaczące krzyk pod jego oknami: »za głupotą przemawia daleko więcej względów, niż ludzie przypuszczają... Ja sam osobiście mam wielki szacunek dla głupoty. Widocznie jest to we mnie poczucie rasy.« Lord Goring ogłosił to ze sceny w imieniu Wilde'a głosem donośnym, nie tak bardzo znów, aby się ktokolwiek podniesionym głosem mógł uczuć dotknięty.

Mówiąc otoczeniu swojemu najwytworniejsze lecz najboleśniej impertynencje — Wilde nie rwał żadnych nici ani nie palił żadnych za sobą mostów; nic go nigdy nie łączyło z tymi ludźmi, prócz tego chyba, że mu byli winni wdzięczność za rozwieszanie najwspanialszych tęczy na londyńskich mgłach. Nie wyszedł z pośrodku nich ani ku nim nie dążył, był człowiekiem z przyszłego wieku, więc drwił z barbarzyństwa, jak człowiek, który czyta historyczne anegdoty. Nie mogło go przeto potępiać jego otoczenie, albowiem było sądem niekompetentnym; Wilde uległ ideowemu nieporozumieniu, które czeka rehabilitacji, dokonywującej się z każdym dniem, aż do chwili, w której Oskar Wilde wróci do skalistego brzegu swojej ojczyzny w tryumfie, jak odtrącona fala. Ileż się rzeczy wtedy wyjaśni z tych, na

które położono klątwę, zbyt gwałtowną, aby położona była sprawiedliwie. Jakimkolwiek był ten człowiek genialny — genialnym pozostanie; brylanty ogni swoich nie tracą, chociażby leżały w pyle przez długie lata.

Trzeba, pamiętając kim jest Oskar Wilde, umiejętnie i troskliwie, wynajdywać perły w plewach i z tych beznadziejnych farsideł, z tych impertynencko niedbałych sztuk, z tych genialnych głupstw, które najwięcej rozweselały samego ich autora — wydobywać drogie kamienie, od których każde z nich się roi i którymi błyska, jak nimi błyska ta naiwna, nędznie sklecona, a tak przecież świetna historia o Idealnym mężu«.

»Mąż idealny« jest tedy genialnem głupstwem; metoda w tym obłędzie ta sama, wedle której Wilde postępował najczęściej, aby tylko znaleźć tło i kanwę do snucia swych tęczowych przędz. Ze zwietrzałego repertuaru brał tylko szablonową, nikłą i mizerną opowieść, która się rozgrywa wedle wszelkich reguł stosowanych przez sympatycznych staruszków, specjalistów od sztuk z umoralniającem zakończeniem, z tezą, powłóczystą, jak ogon u sukni z robioną, taką opowieść, co wygląda, jak stary, przez mole zjedzony fotel teatralny. Stać chyba było Wilde'a na stolarskie ramy, w których miał rozpiąć obraz, jednak robotę tę pozostawiał innym, jakby mu się nie chciało trudzić czemś, co dla niego nie warte było zachodu. Bezmyślną naiwność, której już podczas długiego na scenie żywota wypadły wszystkie zęby, stroił następnie po królewsku i urządzał sobie w ten sposób zabawę, doprawdy, że oryginalną. Impertynenckie głupstwo fabuły sztuki ustrojone w świecidłu i złoto, wygląda w świetle kinkietów, jak pocziwa staruszka, która dostawszy spóźnionego napadu erotyzmu — ubieliła twarz i wydekoltowała zwiędłe łono. Powstawała w ten sposób błazeńska parodia komedii, zabawka dla wielkiego pana, temat do irytacji dla tych, którzy mieli tego następnie wysłuchać. Kpiny ze zdrowego rozsądku, które urządza sobie Wilde w każdej z takich komedii, z miną tragicznie seryo, z odgłosem okropnych tyrad na temat najpoważniejszy — są równocześnie kpinami z tych zacnych twórców, którzy robili z komedii biuro stręczenia małżeństw dla ludzi wielce szlachetnych, i dom poprawczy dla czarnych charakterów.

Złośliwa ta zabawa, wykrzywiania wesołe twarzy i strojenie uciesznych min za plecyma tych pocziwych dostawców tematów do zdrowego snu, bezimienna i nikomu nie szkodząca, powoduje zwykle zabawę nową i komedię pomyłek, jeśli kto nieuprzedzony słucha z okropnem przejęciem historii, jak to pani Cheveley ukradła bransoletę, a myślała, że to broszka, jak to genialny sekretarz ambasady takim raz był idyotą, że robiąc brzydki interes, napisał do drugiego: kochany panie, ja jestem złodziej, a pan to moje oświadczenie niechaj schowa, bo się panu przyda, kiedy mnie trzeba będzie zniszczyć, itd.

Rzecz brana seryo doprowadzi tylko do wzruszenia ramion, uważana za znakomitą, wykwinną parodyę, okaże się satyrą pierwszorzędą, nie ujadającą, lecz gryzącą z zachowaniem wszelkich przepisów towarzyskich, wytworną, błyskotliwą i taką, do jakiej jeden Wilde był zdolny.

Niema sprawy, któraby w tej sparodyowanej komedyi nie miała drwiącego echa i świetnie dowcipnego komentarza. To »bawienie się galanterią« jest biesiadą lukullusową, jeśli się nie straci ani jednego niuansu, ani jednej subtelności z przepysznych powiedzeń; dobrze byłoby, gdyby w każdej ludzkiej gromadzie był zawsze jeden taki lord Goring, dla którego nie istnieje nic, na coby w chwili po temu odpowiedniej nie można spojrzeć drwiąco, trochę pogardliwie, a zawsze z ostentacyjnem okazywaniem takiego szacunku, który tego szanowanego może przywieść do histeryi.

Scena w takim »Mężu idealnym« jest jak londyński salon, w którym królował Wilde: lord Goring ma na sobie Wilde'a frak i ma Wilde'a maniery; w którymś zakątku urządził sobie »ateński kątek«, ogląda od stóp do głowy szlachetne zbiorowisko, które jest ozdobą salonu i kpi w sposób niemiłosierny; w salonie grają się tymczasem odpowiednio idyotyczne »igraszki trafu i miłości«. tak jak na scenie. Dowcip tryska jak fontanna, języki jakby wyostrzone na kamieniu, goście jedzą trochę cukrów i trochę siebie, byle była zabawa nie przekraczająca granic i taka, któraby się nie gorszył podsłuchujący pod drzwiami lokaj.

Od drzwi do drzwi przechodzą wciąż nowe pary, każda następna rozprawia z pełną jadu słodyczą o tej, która się zaraz zjawi na scenie. Panna Mabel, »która w ludziach o zdrowym rozsądku nie budzi wprawdzie wrażenia dzieła sztuki, ale jest podobną do tanagryjskiej figurynki«, jak ją opisuje Wilde, aby dać aktorce.. jasne pojęcie, jak ma wyglądać — rozprawia z siwym lordem o londyńskim towarzystwie.

— Ja bardzo lubię towarzystwo londyńskie. Znajduję, że się ogromnie na korzyść zmieniło. Teraz składa się wyłącznie z pięknych idyotów i pełnych kultury waryatów. A więc jest właśnie takie, jakim dobre towarzystwo być powinno.

Na scenę wchodzi kobieta »demoniczna«, czarny charakter w białej sukni, pani Cheveley; charakterystyka jej przepyszna, inna znów aktorka może tłuc głową o uwagi scenarjusza jak o ścianę. Pani Cheveley »podobna jest trochę do orchidei i ciekawości stawia wielkie wymagania... W całości dzieło sztuki, ale takie, które nosi na sobie ślady szkół różnorodnych«. Dokoła pani Cheveley bukiet kobiet.

Na wstępie pyta jedna jakąś księżną dobrodusznie o zdrowie męża.

— Droga księżno, jakże zdrowie męża? Czy zawsze tak słaby na umyśle, jak dawniej? No, tego się można było zresztą spodziewać. Dobry jego ojciec był zupełnie taki sam. Rasy nie przemoże...

Pośród takich dobrodusznych, serdecznych ludzi rozgrywa się »naiwna« komedia, jakby ją reżyserował Sardou albo Scribe. Operetkowa historia jest następująca.

Podsekretarz stanu w ministerstwie spraw zewnętrznych, dziś »idealny mąż«, zrobił kiedyś małe świństwo, z którego teraz ma wielki majątek; sprzedał gabinetową tajemnicę a do kupca napisał beznadziejny list, który teraz ma w rękach »straszna« niewiasta, dyplomata w spółnicy, pani Cheveley. Zaczyna ta dusza przychodzi na raut do »idealnego męża«, powiada mu poprostu, że jeśli jutro nie wygłosi w Izbie mowy za projektem kanału, na czym ona może zarobić, opublikuje list i zrobi skandal. Amfiteatr zadrżał... To straszne! Gdzie jest Sherlock Holmes?! Ten list musi »idealny mąż« za wszelką cenę otrzymać z powrotem. To nic bowiem, że go dyabli wezmą, ale żona, żona, która postawiła go na piedestale i uważa za ideał męża, co ta kobieta sobie o nim pomyśli! Kurtyna spada beznadziejnie, smętna i zrezygnowana. Dobry Bóg czuwa jednakże nad podsekretarzami stanu, którzy mogą kiedyś być nawet ambasadorami przy Watykanie. Miody lord Goring znalazł zgubioną przez straszłą kobietę broszkę i schował ją tajemniczo do portfela. Na scenie tymczasem zamieszanie i szczęknięcie zębami. Żona idealnego męża pisze do lorda Goringa czuły list, zapowiadający przybycie do niego, aby się mogła wypłakać, czego nie może zrobić w domu. W tej chwili awantura dosięga szczytu; zamiast niej przyszła do lorda Goringa — pani Cheveley! Czyż może być większa sensacja? Pani Cheveley była kiedyś narzeczoną Goringa — co jest rzecz zupełnie naturalna, inaczej nie byliby się znali tak dobrze. Lord Goring mrugnął porozumiewająco oczyma w stronę publiczności, na znak, że zaraz wyrwiemy zmiłi zęby.

Dzieje się to kryminalnym sposobem: w streszczeniu migawkowym rzecz się tak przedstawia: — Lordzie Goring, zgubiłam broszkę;. — Czy to ta? — Ta sama! — Ale można jej używać także jako bransolety! — Co pan mówi? — Niechże pani poda rączkę. W tej chwili zatrzasnął jej na ręce bransoletę. — Nie wiedziałam, że broszka ta może być i bransoletą. — Nie mogła pani wiedzieć. — Dlaczego? — Bo tę broszkę ukradła pani dwanaście lat temu mojej siostrze.

Amfiteatr zaśmiał się szatańsko; lady Cheveley wije się, chcąc zdjąć bransoletę z ręki, ale bransoletka nie jest głupia, bo posiada specjalny zamek.

— A teraz niechże pani odda kompromitujący list, a ja zdejmę bransoletę. Jeśli nie, to zawołani policyi.

Tryumf dobrej sprawy i zwycięstwo; pani Cheveley oddała list, a kiedy się Goritig odwrócił, ukradła mu z biurka inny, ten, który pisała do niego żona »idealnego męża«, zapowiadający serdeczne wyplakanie się na piersi lorda Goringa. Kpi teraz w żywe oczy we własnym jego mieszkaniu i spokojnie odchodzi, bo lord Goring jest tak nieśmiały, że się boi wyjąć jej list z za gorsu. A przecież piersi niewieście są jako para jelonków, powiada Salomon król, lord Goring mógł się odważyć.

Historia kończy się prześlicznie; za bohaterstwo dostaje lord Goring żonę, »idealny mąż« nic sobie nie robi z anonimu, tylko odchodząc już ze sceny, coś sobie przypomniał. I oto z namaszczeniem powiada do żony: »Robicie z nas jakieś ideały i padacie przed nimi na kolana. Ale żaden z nas nawet najlepszy, nie jest ideałem. Nie zasługujemy na wasze uwielbienie i nie wymagamy go też. Uwielbienie nie uszczęśliwia, lecz męczy. Zmusza nas do komedii, do nieszczerości, do maskowania wad i udawania przymiotów. My nie chcemy być uwielbiani, my chcemy być kochani...« Rzekł, i — został ministrem.

To jest ten szlachetny ogon sztuki, najdowcipniejsze miejsce z dowcipnych, zważywszy, że to mówi Oskar Wilde, któremu z tą patryarchalną miną tak samo do twarzy, jakby mu było do twarzy z patryarchalną brodą, Namaszczenie salonowego dyskursu o wszystkim i o niczym, parodia apostołskiej miny, świetna poza wytrawnego causera, który przestrzega lekkomyślne niewiasty przed następstwami omijania przykazań bożych...

Ta dramatyczna operetka była zabawką dla Wilde'a, który ją z zamiłowaniem wielkiego artysty stroił w te nieporównane blaski rozrzucone w każdej scenie; bez nich nie podpisałby się pod fabułą »Męża idealnego« trochę szanujący się grafoman. Blaski te to niezrównany dyalog, którego słuchać można bez końca, to te świetne pointy dowcipów, padających jak grad i ta gra słów wykwitnych, a jadowitych. Jest to poemat satyry, eleganckiej, używających najrafinowańszych, drogich perfum i śnieżnych rękawiczek w stosunkach z idiotami, z których kpi. Jest to idealna lektura dla wszelkiego rodzaju Podfilipskich, musująca jak szampańskie wino; *savoir vivre* pełen wielkopańskiej nonszalancyi, której trzeba umieć użyć, aby jej nie spaczyć w trywialnych rękach.

Posłuchajmy jak z grymasem Wilde'a rozprawia lord Gorine; z panią Cheveley o kobiecie. — Większa część kobiet — powiada miss Cheveley — starzeje się przedewszystkiem dlatego, że ich wielbiciele trwają w niezłomnej wierności. Jedyna to przynajmniej rzecz, którą sobie tłómaczę przeraźliwą chudość tylu pięknych dam w Londynie.

— Jakże ponuro brzmi ta filozofia... Czy mogę wiedzieć, jakiemu kierunkowi pani szczerze hołduje? Optymizmowi czy pesymizmowi?

— Żadnemu z nich.. Obydwa są tylko pozą.

— A więc pani woli zostać naturalną?

— Jak czasem. Ale i tę pozę utrzymać jakże nieraz trudno!

— Sądzi więc pani, że nauka nie da sobie rady z problemem kobiety?

— Nauka nigdy sobie rady dać nie będzie mogła z pojęciami niewymiernymi...

— Więc kobieta przedstawia pojęcie niewmierne?

— O ile jest dobrze ubrana — powiada pani Cheveley.

O tej pani Cheveley powiedziano, że jest w dzień geniuszem, a w nocy — pięknnością.

— Co za niedorzeczna kombinacja! Jakaż nienaturalność!

Na to inna pani powiada z marzącym akcentem:

— Lubię patrzeć na geniuszów, a słuchać pięknych ludzi...

Pani Cheveley nie obawia się skandalu.

— Należy do tej kategorii kobiet, którym skandal tak samo jest do twarzy jak nowy kapelusz... Przepada za skandalami a zgrzyotą jej życia jest to właśnie, że skandalów w niem jest za mało.

— Tak myślisz?

— Wczoraj użyła za wiele różu i trochę za mało sukni. U kobiety jest to zawsze oznaka rozpaczy...

I tak w nieskończoność wiją się te powiedzenia; gdyby trzy takie miał sympatyczny jaki autor, zrobiłby z tego komedię, albowy wydał tom złotych myśli o kobiecie. Trzeba je bajecznie mówić na scenie, aby nie przeminęły nie zauważone. Jednakże do dobrego grania sztuki Oskara Wilde'a nie uprawnia przebycie w młodości angielskiej choroby.

TEODOR DOSTOJEWSKI

»Zbrodnie i kara«, dramat w pięciu aktach.

Jednemu Jerzemu Ohnetowi udało się dotąd naprawdę sceniczna przeróbka własnej powieści i Przybyszewskiemu jego dramat ostatni, jeśliby go” się uważało za przeróbkę w zwyczajnym tego słowa znaczeniu. Pozatem nie pamiętam... Lecz z przeróbek »Zbrodnie i kary« (bo jest ich więcej), najmniej się chyba udało przeróbka I. A. Deliera, którą się posługiwał teatr lwowski. Jest to praca gruba, robiona bez talentu (bo i do przeróbek bardzo go potrzeba) i niewolnicza. Przy wykrawaniu dramatu z powieści Dostojewskiego kierował autorem tylko instynkt aktorski, autor bowiem jest aktorem i przy zszywaniu scen myślał o całości jedynie z punktu widzenia aktorskiego kabotyna, dla którego efekt sceniczny, choćby najgrubszy, jest ostatnim wyrazem dramatyczności.

Tem tylko można sobie wytłumaczyć niepominięcie żadnej, nawet okropnej sceny powieści, która w plastyce sceny przybrać musiała kształty niepiękne i zgoła potworne, chociaż nie raziała w książce. W ten sposób dostała się do dramatu scena podwójnego mordu, a dostała się najniepotrzebniej; autor przeróbki zrobił nawet małe ustępstwo, transponując do dramatu tę scenę, i pierwszy mord przeniósł za kulisy.

Scena ta jest w dramacie zbyteczna i powinna być skreślona. Nam nie idzie zupełnie o morderczą sensację i widz nie pragnie reporterskiej informacji, w jaki sposób Raskolnikow popełnił morderstwo; widzowi należy w jakiś sposób krótko oznajmić, że Raskolnikow zamordował, a potem pokazać jego duszę. Autorowi przeróbki, aktorowi, żal było jednakże tego straszliwego epizodu — z jego punktu widzenia.

Największym jednakże błędem przeróbki dramatycznej »Zbrodnie i kary« jest jej niewolniczość; autor jej, nie mając najmniejszego pojęcia o tem wszystkim, czego wymaga budowa dramatu, czynił w ten sposób: przechodził powieść, kartka za kartką i włączał do swego »dramatu« niewolniczo wszelkie dyalogi, streszczając krótko w informacjach inscenizacyjnych wszelką akcję powieściową,

Ponieważ zaś nie było na to wszystko miejsca nawet w... dziewięciu odsłonach, autor przeróbki daje nieraz scenę zupełnie luźną, nie przygotowany zupełnie widza, nie mogąc mu opowiedzieć o tem niczego, a daje tę scenę dlatego tylko, że jest niesłychanie efektowna. Dyalog Świdrygajłowa z Dunią byłby wspaniałym zakończeniem jakiegoś osobnego dramatu, którego bohaterami byłoby tych dwoje; lecz Świdrygajłow, postać w powieści przepyszna i arcyciekawa, jest błędą w dramacie; w powieści spełnia on rolę wielką, w dramacie omal

żadnej; scena ta również więc może zostać wykreślona, na czym sceniczna przeróbka wyszłaby jak najlepiej, dramat by się skondensował i nie rozstrzelał na wszystkie strony tak, jak się rozstrzela w przeróbce.

Z siedmiu odsłon pozostałych mógłby reżyser — skreślić jeszcze jedną: ostatnią. Widz na tem nie traci, widza bowiem już to nie obchodzi, co się stało z bohaterem w epilogu powieści, nie obchodzi go tembardziej, że scena ostatnia dramatu jest tylko spełnieniem materyalnem zapowiedzi z odsłony piątej. Innym, niż w tej odsłonie (piątej) Raskolnikow nie będzie i już w tej odsłonie ukląkł do modlitwy, o tem zaś, że zbrodnię jego ukarano siedmioma latami katorgi, publiczności zawiadamiać nie potrzeba. Radzibyśmy byli bardzo, aby reżyserya, wniknąwszy w tę sprawę, poczyniła zmiany propo nowane: zyskałby na tem dramat, który ma przecież dramatem tylko Raskolnikowa, a nie Raskolnikowa i towarzyszy, i teatr, gdyż ogrom tego dzieła, ciągnącego się w nieskończoność, nie trwożyłby publiczności.

Wracając jednakże w dalszym ciągu do przeróbki Deliera, nazwać ją musimy, lekko mówiąc, niezręczną, Delier stchórzył, widząc przed sobą olbrzymą rosyjskiej literatury i pozwolił sobie tylko na skreślanie, nie odważył się na dodatki, które często były nieodzowne, choćby dla zatuszowania dość już sędziwego wieku powieści przeróbką na dramat wedle modernistycznej techniki. Idzie tylko o architekturę nie o jądro treści. Otóż autor przeróbki, natrafiwszy na beznadziejnie długi monolog w powieści, powtarzał go *in extenso* na scenie; natrafiwszy na czytanie listu, który w druku mieści się na dziesięciu stronach *in quarto*, redukował go, już naprawdę z konieczności do.. kwadransa czytania; było dziesięć sposobów żywszych zakomunikowania teatrowi opowiadanych w nim historyi, lecz na to trzeba nieco pisarskiej, inteligentnej wprawy, a nie nieporadności autora przeróbki, którego siły nie starczyły na ujęcie w jeden, wspaniały, rwący nurt dramatu — szeroko rozlanego jeziora powieści w sześciu częściach. Możliwość o to mieć pretensje i do reżyseryi, która, z wielu rzeczy sądząc, umiałaby się wybornie wywiązać z zadania, ratując przeróbkę Deliera i... polszczyznę jego tłumacza, który widocznie pomagał sobie polskim przekładem »Zbrodni i kary« Bolesława Londyńskiego (Warszawa 1887, Biblioteka romansów i powieści), pełnym wyrażen niesamowitych, rusycyzmów i prowincyonamych nowotworów.

Mimo tych wszystkich niedomagań, mimo nieudolności przeróbki — Dostojewski pozostał Dostojewskim; wtłoczony gwałtem w ramy, wychylał się z nich ciągle, wielki, groźny, żywiołowy, brutalny, wspaniały i... przewrotny, ten »prorok rewolucyi rosyjskiej«, jak go zowie Mereżkowski, ten dziwny włóczęga, o którym powiedziano, że wszelkie piękno, a nawet piękno natury uważa za dzieło dyabelskie, którego życie całe służyło *ad majorem Russiae et Synodus gloriam*, jak powiada któryś z niemieckich historyków literatury.

Dramat, wykrojony z wielkiej powieści Dostojewskiego, działa z tą samą gnącą siłą, z jaką działa każda jego powieść; mówiąc to, mamy na myśli siłę jedynie dramatycznych konfliktów, bez zwracania uwagi na nieobchodzące nas bliżej (w teatrze) źródła psychologii twórczości autora »Biesów«; poznanie ich otwarłoby przed oczyma widza, patrzącego na straszliwy dramat Raskolnikowa, widok na rzeczy niesłychane; dowiedziałby się, dlaczego Mereżkowski nazwał Dostojewskiego »lwem drapieżnym w skórze potulnej owieczki«; dowiedziałby się, jaką wielką rolę wobec młodej umysłowości rosyjskiej odegrała gromada bohaterów Dostojewskiego a Raskolnikow między nimi; dowiedziałby się, jak to się stało, że ten wielki katorżnik, autor »Martwego Domu« w dwadzieścia kilka lat po śmierci — większym jest dla dni dzisiejszych, niżli był dla dni swoich. Jeśli komu o te niesłychanie ciekawe źródła idzie, dla tego nie znam lepszego komentarza w języku polskim nad książkę Władysława Jabłonowskiego (»Dookoła Sfinksa« Warszawa 1910) i nad ustęp w niej, zatytułowany; »T. Dostojewski wobec nowych prądów«. Należy najpierw przyglądać się bacznie temu portretowi, zrobionemu przez znakomitego znawcę literatury i krytyki rosyjskiej, zanim się spojrzy na znękaną twarz Raskolnikowa, mordercy.

Tego to Raskolnikowa uważa Wł. Jabłonowski za typ, który »ilustruje znakomicie charakter ruchów indywidualistycznych w Rosyi«. Analogia jest ciekawa. Oto jak Raskolnikow, który, aby się przekonać o sile swej indywidualności, popełnia zbrodnie, zdobywa się na zuchwały wybuch swego »ja«, aby potem zepchnąć się we własnym o sobie sądzie do rzędu »drżących robaków«, tak też (powiada Jabłonowski) eksperymentuje umysł inteligencji rosyjskiej.

»Po błędnym śnie o potędze swego »ja«, po czynach zuchwałych i orlich wzlotach, stwierdzających jego prawa i pierwszeństwo, następuje poczucie jego nicości, przekonanie, że jest ono czemś nędznem i drżącym, skazanem na zdeptanie, niewolę i cierpienie«.

»Dusza rosyjska tylko chwile znikomą potrafi przeżyć radosnem poczuciem swej mocy, piękna i niezależności, lata natomiast całe spędza w zwątpieniu o tej chwili, trawi na oskarżaniu samej siebie, kornie bije czołem przed tem, wobec czego niegdyś występowała zuchwale i bezwzględnie«.

Cytujemy te proste i mądre spostrzeżenia, aby uczestnikowi premiery »Zbrodni i kary« wskazać punkt widzenia, z którego należy patrzeć na bohatera dramatu, albowiem nie można go, bez ustępstw i zastrzeżeń, odłączyć w zupełności od pnia rosyjskiej umysłowości, z którą związany jest wszystkimi swemi żyłami, po to, aby w nim znaleźć duszę kosmopolityczną, co pod któremkolwiek niebem może przeżywać swój dramat zamachu i upadku.

Wtedy bowiem, przy rozważaniu kompleksu psychologicznych przez bohatera »Zbrodni i kary«, nie moglibyśmy wytłómaczyć sobie całego szeregu miejsc ciemnych, zrozumiałych jednakże, jeśli się je oświetli ze wzgórza, z którego widać padół płaczu i nędzy, ideałów i dążeń, cierpień i radości — rosyjskiej duszy. Jasnym się wtedy stanie dziwne zakończenie dzieła Dostojewskiego; koniec »Zbrodni i kary« wygląda tak, jakby zapowiadał nowy początek, jakby cały, długi, straszny dramat Raskolnikowa nie skończył się wcale, jakby był tylko jednym epizodem, próbą, jedną z wielu, po której przyjdzie kolej na inną, potem znowu na inną, bo jest to przecież dramat rosyjskiej duszy, która wieczyście wre, wieczyście niespokojna, wciąż szuka, wciąż bowiem nieznaną celu. Ostatnie słowa »Zbrodni i kary« brzmią tak:

»...Tu już się zaczyna nowa historia, historia stopniowego odnawiania się człowieka, historia stopniowego przekształcania się, stopniowego przechodzenia z jednego świata w drugi, zawierania znajomości z nową, zupełnie mu obcą rzeczywistością. Mogłoby to posłużyć za temat do nowej opowieści...«

Tak, ale już jej Dostojewski nie opowiedział, i nie chciał opowiedzieć, bowiem Raskolnikow rozpoczął »stopniowe przekształcanie się« od wyjęcia z pod podszewki ukrytej Biblii; ustęp ten jednakże może być komentarzem tylko do dramatu rosyjskiego bohatera, którego dusza się błąka i którego dramat nigdy właściwie się nie kończy, jak dramat tego społeczeństwa, z którego wyszedł.

Wielkie tedy wrażenie wywiera ze sceny przedewszystkiem »rosyjskość« Raskolnikowa;

uprawdopodobnią ona przedewszystkiem zasadniczy motyw jego zbrodniczego czynu dla psychologicznego eksperymentu; może być, że człowiek innej kultury i z innego wyrosły podłoża, byłby w jednym wypadku na tysiąc użył morderstwa jako sprawdzianu swej mocy duchowej, Raskolnikow zaś nawet nie przypuścił możliwości innego środka.

Motyw zbrodni snuje się cieniem za jego duszą od pierwszej zaraz sceny w dramacie, od pierwszej karty powieści; obciążyla go tem dziedziczność idei, oplatała go tem umysłowość jego środowiska, nauczyła go tego burząca filozofia jego wieku, podszeptał mu to nihilizm rosyjskiej duszy, wsączyło to w niego jego własne nazwisko — Raskolnikowa, jakby umyślnie mu nadane, nie przypadkowo. Dla tego wszystkiego musimy się przyglądać jego psychologii na szerokiem tle psychologii rosyjskiej duszy, ponieważ zaś nie znamy jej ruchów subtelnych, a w przeróbce dramatycznej usunięto z konieczności wszelkie na ten temat autorskie komentarze — więc widzowi w naszym teatrze pozostają tylko te wspólne punkty, które

Raskolnikow ma z człowiekiem bez narodowości, Raskolnikow morderca, który cierpi po morderstwie dokonaniem.

Zbyt wspaniałym psychologiem był Dostojewski, aby miejsca te, podobne wiwisekcyi na duszy Raskolnikowa, nie były również wspaniałe. I one to, mimo wszystko, wywołują wrażenie niesłychane. Męka Raskolnikowa, kiedy się jak na torturach wije wobec sędziego śledczego, jest naprawdę torturą. Czuje się, bez przesady, że śmiertelna ironia tych dwóch ludzi, krwią ocieka; że kara za zbrodnię jest straszną; że bankructwo idei Raskolnikowa jest czemś, równem śmierci, albo bardziej od śmierci bolesnem.

ANTONI CZECHÓW

»Wujaszek Wania«, sztuka w czterech aktach.

Rosyjski poeta jest jak chłop filozof: rozorywa życie pługiem i odwala z każdą skibą wszystko, co mu zdrowe nadgryza korzenie, a przystanąwszy, zaduma się. Myśli powoli i długo, nie zna łacińskiej nazwy robactwa i nazywa je po swojemu; nie zna procesów rozkładu z książki, ani nie operuje złożonymi terminami z podręcznika psychologii, jest obserwatorem, który ma oczy bystre i rozkładowi przygląda się z bliska i dlatego potem zapada w zadumę. Jego nie stępiła metoda szkolna analizy, nie znieczulił się jak zawodowy operator, którego nie wzrusza zupełnie wiwiskocja — rosyjski poeta wzrusza się i jest nieraz bliski płaczu, jeśli go wczas nie umie ukryć w uśmiechu, zrobionym wedle literackiego przepisu na satyrę.

A ten smutek patrzącego w głąb życia poety, jeśli szczery jest, jest nieporównanie piękny, choć bezowocny, bo chyba nie uzdrowi nikogo lekarz, któremu oczy zachodzą łzami na widok człowieka bardzo chorego, Nie będzie lekarzem smutny poeta, chyba lekarzem cudotwórcą. Smutek sam jest przepiękna chorobą, chorobą dobrych dusz — lecz jest chorobą, lekarstwem nie jest, a tem mniej, gdy jest beznadziejnym. Smutek Czechowa jest beznadziejnym.

Gorkij naprzykład nie jest smutny; był przybity i przygnębiony ujrzeniem tego, co się dzieje »na dnie«, lecz Gorkij nie jest mimo wszystko szczery; wielki talent zmodernizował się i przeżywszy pierwsze wrażenia, płacze jednym okiem nad tem, co widzi, a drugim ocenia już z góry literacką wartość ucieleśnionego wrażenia. To nie jest jeszcze, broń Boże, robienie ze siebie literackiego aferzysty, poszukiwacza złotych pomysłów wśród mętów duszy swojego narodu, ale to jest wyzbycie się tego, co jest takim skarbem rosyjskich poetów: przesmutnej szczerości, wielkiej mocy bezpośredniego odczuwania, nieraz, u najlepszych, prawie męki. To jest otarciem sobie z oczu kręcących się łez, którychby nadaremno przyzywał, znający z katedry duszę ludzką, poeta zachodni, to jest kostnienie duszy.

A Czechów nie jest ani prokuratorem duszy winnej, zapatrzonym w psychologiczny kodeks, ani wytrawnym lekarzem duszy konającej. Czechów jest smutnym poetą, czy w »Wujaszku Wani« czy w najdrobniejszej humoresce, nie tym modnym poetą, upozowanym smutnie i udrapowanym, uprawiającym »smutną wesołość« i tragedję pajaca, lecz smutny z całej duszy i z całego serca.

Bohaterowie jego męczą się; nie mówią nic, ani słowa, męka życia zamknęła im usta; a jeśli muszą mówić, mówią cicho. Przychodzi chwila, że się zjawia u nich »życie«, na które

pracują przez wszystkie swoje dni i bohaterowie ci chcieli się upoić w tej chwili w nagrodę za trudy niewymowne, za cichą mękę, za pracę, za szarość, za słotę wszystkich dni. A ci, którzy byli dla nich treścią życia i zamglonem gdzieś w oddali słońcem, przyszli, wyrządzili im okropną krzywdę i odeszli. Wtedy ich poeta jakby ramieniem objął, smutkiem nakrył jak płaszczem i jedno z nich powtarza za poetą słowa beznadziejnie smutne, szare jak zmierzch, ciche jak Izy, przykre jak jesienna słota: »Ciężko jest... o jak straszliwie ciężko. Lecz niema rady, musimy żyć. Chcemy żyć. Długi szereg dni, nieskończonych wieczorów. Chcemy znosić cierpliwie, co los na nas zwali. Chcemy pracować na innych, teraz i w starości, nie zaznawszy spoczynku; ale kiedy godzina nasza nadejdzie, chcemy umrzeć spokojnie. Ale tam, poza grobem, powiemy, żeśmy cierpieli, żeśmy płakali, że nam było ciężko bardzo, a Bóg się nad nami ulituje i będziemy wiedli żywot nowy, jasny, lekki, piękny... Odpoczniemy! «

Oto jest filozofia życia bohaterów z »Wujaszka Wania«, którym życie usiadło na piersi, usta przytknęło do ich ust i całując, oddech nawet kradnie.

Sztuka Czechowa jest niezmiernie szara; tak się w niej wszystko dzieje, jakby się działo za przejrzystą zasłoną, jakby w wieczystej mgłę, przesyconej, ciężkiej, którą oddychać trudno. Gdyby się w tej mgłę ukazało słońce, ludzie żyjący w niej, nie uradowaliby się: zdziwiliby się, nie poznawaliby swoich twarzy, albowy ślepli od blasku. Nie mają w twarzy nic krwi, znają tylko pijacki błysk oczu. Są jakby senni i wiecznie pracują, monotonnie, z niezmierną wytrwałością; gdyby przestali pracować, nie wiedzieliby, co z sobą uczynić; są jak obracające się wiecznie młyńskie kamienie, ścierające się w pracy. Jest w sztuce Czechowa troje takich ludzi: »Wujaszek Wania«, młoda dziewczyna i pijący doktor.

»Wujaszek Wania« był młody i starł się, jak kamień; rozpoczął nieskończoną pracę w tej atmosferze mglistej i zabijającej, a pracował nie dla siebie. Dla głupca, który się jemu i pracującej z nim razem młodej dziewczynie wydawał dalekiem słońcem, istotą nadprzyrodzoną, czemś, co zwyczajnem nie jest i dla czego, on, badył tęgi, z ziemi wyrosły, czuł cześć niezmierną. Złożył między rupiecie własną duszę, która była piękna, aby mu rwaniem się skrzydeł nie przeszkadzała w pracy; dusił każdą myśl, która wybujać chciała i zanikł w pracy, zużył się, Wynędzniał, przestał żyć, żyjąc i wraz z tą dziewczyną młodą czekał na ukazanie się »słońca«. I przyszedł głupiec, błazen zarozumiały, na którego pracowali całe życie, płaz wstrętny, który z nich wyssał wszystką krew i chce ich wyrzucić z ich własnej ziemi. Wtedy zobaczyli swoje życie. Lecz nie na tem poznaniu kończy się ich tragedia, tu się dopiero zaczyna. Ci, którzy ginęli w męce pracy i przepracowali własne dusze, zwrócili się sami przeciw sobie za sprawą tych, których pracą swą karmili.

Trzeci z tej smutnej trójki bohaterów, doktor, skarłał w pracy tak samo, jak oni. »Pusty jestem«, powiada o sobie, »zestarzałem się, zapracowany jestem, człowiek banalny, stępiły wszystkie moje zmysły. Nie kocham nikogo i kochać nikogo nie będę«. Pije, bo lepsze fantazyje pijackie, niż nic, niż szarość. I tego człowieka, nie znającego jednej chwili jasnej, jak tamtych dwoje, używa życie, które przyszło między tych ludzi, aby zapracowanymi rękoma dławił im gardła i gniótł im piersi, a on to czyni, nie oglądając się na nic. Duszę zapracował, więc nie ma powodu oglądania się na nią; zapomniał wzruszeń, więc się nie wzrusza, życie się nad nim nie litowało, więc nie rozumie litości.

Potem wszyscy odchodzą, zostają ci, którzy byli: ludzie zapracowani i ich smutek, który nie jest rozpaczą, bo to są ludzie prości, którzy beznadziejność swego smutku stroją w papierowe róże naiwnych marzeń: »Odpocniemy. Słuchać będziemy aniołów, ujrzymy dyamentów pełne niebo... Odpocniemy...«

Ze sceny wieje przeraźliwa pustka, zimno, szarość, wieczny mrok pełza leniwie gdzieś z załomów duszy i wszystko ogarnia. Wrażenie niezmiernie przykre, nikt na nikogo nie czeka ani na nic, nikt się nikogo nie spodziewa, a widz uczuwa ogromną litość dla tych ludzi modlących się o odpocznienie; mimowoli dech się wstrzymuje w piersi, aby im nie powiedzieć niepotrzebnie, że roją jak dzieci, że za trud ich nie nagrodzi ich nikt nigdy.

Niema może scen więcej smutnych nad ostatnie sceny »Wujaszka Wani«; w dom tych zapracowanych ludzi wraca smutek, jak w swój własny dom, ten sam smutek, który tu był pierwaj, nim się podniosła zasłona, tylko cięższy i cichszy może; i dom ten wydaje się naprawdę ponurą studnią, której dna nie oglądało nigdy jeszcze słońce; przez pół martwy dom, w którym zapracowani ludzie chcieli powybić okna i zobaczyć słońce a poznali, że nie umieją już patrzeć i są ślepi.

Czechów nie napisał scenicznej tragedji, nie urządzał katastrof scenicznych; nie szukał ani nie starał się szukać drogi wyjścia z sieci rafinowanego oszustwa, robionego przez życie na ludziach dobrych i wierzących łatwo; nie pozwolił zginąć żadnemu z nich, aby mogli być bliżej swych naiwnych marzeń, szukających wcielenia w śmierci, owszem, bohatera swego zatrzymał nad grobem i każe mu pracować dalej, na innych, aż do ostatniego dnia. Zakończenie smutnych dziejów tych ludzi rozplywa się jak burzliwy dzień w zmroku wieczora, który zdaje się nie mieć końca, w szarzyźnie życia, we mgle smutku. I dlatego tak bezgranicznie smutne jest zakończenie »Wujaszka Wani«, że go nie będzie nigdy, że widz tego zakończenia nie ujrzy i odchodzi z tem, że kiedykolwiekby powrócił, ujrzy tych dobrych ludzi zgiętych jak w pługu, orzących swoje życie i płaczących gorzko, kiedy lemiesz utknie a oni szarpać muszą ostatkiem sił; a kiedy tych ludzi zabraknie, przyjdą inni i znowu inni. To jest tragedia istnień.

Każdy z trzech bohaterów Czechowa jest niewymownie tragiczny; wszystkich ich oszukało życie w straszny sposób, nęcąc złotemi, słonecznymi nadziejami, kazało pracować. A kiedy zażądali zapłaty — nie mogli jej wziąć, bo ich zżarła tymczasem tęsknota za tą słoneczną zapłatą. I tacy są bezsilni i wycieńczeni, że nie mają siły, aby odejść i przestać się męczyć, lecz będą pracować dalej, omamieni znowu nadzieją, daleką i w ich przekonaniu pewniejszą. Znowu ich podnieci tęsknota, i będą pracować, tęskniąc.

Utwór rosyjskiego poety jest poezją smutku i tęsknoty, zamglonym obrazem o treści łatwo zrozumiałej, kopią wierną tego co jest; cichą opowieścią o ludziach pracowitych, i o krzywdzie wyrządzonej przez życie ludziom dobrym; historią bujnych drzew, którym robactwo podgryzło korzenie i które giną wśród smutnego szelestu więdnących liści ostatkiem soków żywiąc pasorzyty; smutną książką bez początku i końca.

Trójkę bohaterów swoich otoczył poeta drobiazgową troskliwością; wywiódł na scenę ich dusze zupełnie nagie, nie ukrył w nich niczego, ukazał w całej pełni smutku, kazał im — zawsze milczącym — w ten dzień, z którego chcą sobie święto uczynić — mówić wiele, choć każde słowo wujaszka Wani wyplute jest z krwią; kazał im powiedzieć o sobie wszystko, aby widz ulitował się nad wujaszkiem Wanią i zapracowaną, brzydką dziewczyną, a nie oburzał się postępowaniem zapracowanego doktora, który w pracy zmarniał i wart jest litości. Litość ta nie poniża bohaterów Czechowa, nie oni jej winni, a życiu obronić się nie mogli. Byli za prości, aby się poznać na podstępnie, za dobrzy, aby nie tęsknić, za szlachetni, aby nie wierzyć. Bohaterowie »Wujaszka Wani« są piękni; to nie płaczące niedołęgi, lecz smutni ludzie.

HENRYK BERNSTEIN

»Złodziej«, sztuka w trzech aktach.

Przez umiejętną wprawę doszedł Henryk Bernstein, bazwarunkowo jeden z najrzęczniejszych dziś w teatrze francuskim autor dramatyczny, do tych znakomitych wyników, które mu pozwoliły ovladnąć scena do tego stopnia, że się nie da unieść żadnemu porywowi .ubocznemu., który może miałby cechę twórczej szczerości, lecz byłby pośród kulis niezręczny; wobec skonstruowanego pomysłu, rozważonego ze wszystkich stron, wygładzonego z pilnością cyzelatora, zachowuje się Bernstein jak najbardziej wytrawny reżyser, oddalający się co chwila od rampy scenicznej, aby spojrzeć z oddalenia, czy gdzie niema luki lub czy gdzie niema wypukłości. Nieznana jest scenicznemu pisarzowi w stylu Henryka Bernsteina pisarska gorączka, która w zapędzie grzeszy ciężko i skazuje najlepszy często pomysł, doskonałe założenie na zagładę, nie umiając opanowaniem scenicznego żywiołu utorować sobie drogi ku widowni, która ma dla wszelkich wybuchów temperamentu sympatyę, lecz, jako żywo, woli czuć podziw dla wirtuozostwa, ponad nieoszlifowane dyamenty przekłada przepysznie szlifowane brylanciki od Fouqueta. To jest ustęp z psychologii amfiteatru, który rzadko kto zdołał przekonać; Izy chyba muszą być naprawdę krwawe.

Henryk Bernstein i jemu podobni, produkujący na paryskim bruku, są wyrazem tej przerafinowanej kultury, która obrała sobie teatr za drogę nie do dusz ludzkich któżby aż tak głęboko sięgał! — lecz do nerwowych centrów; jest to, rzecz można, lubieżny proceder przetrawionych, spalonych sił z »barbarzyńskiego* okresu, beznamiętne imitowanie wybuchowego nieokiełznania, pozorowanie niezwykle umiejętnie żywiołowych odruchów, wytrawne, do nie—poznania do prawdy podobne przejęcie się bez przejęcia, zonglerskie igranie czemś, co nigdy prawdziwe nie było, a co tak przeraźliwie może uderzyć widza, jak byle która sytuacja u Camila Lemoniera,

Usystemizowanie w tym kierunku twórczości scenicznej, udoskonalanie coraz znakomitsze tej metody, doprowadziło do niebywalej maestrii pisarskiej, którą co dnia można oglądać w kilkudziesięciu teatrach paryskich ku zdumieniu ludzi, przybyłych z daleka, gdzie się jeszcze wierzy w bajki i gdzie maja jeszcze sympatyczną właściwość stwarzania sobie iluzji scenicznych.

Przeczulenie nerwowe, wykwintne pożądanja schyłkowców, wyrosły jednakże ze zdrowego kiedyś podłoża, które pozostało na chwałę literatury; może pozować na Petroniusza

Rzymianin, który ma marmury i etruskie wazy. Im dalej ku nam od siedliska pisarskich wirtuozów, grających na nerwach, tem tego mniej, tem więcej za to gorączkowych wysiłków, nieopanowanych i nieujętych, aby stworzyć to silne podłoże, na którym może kiedyś również urodzi się sybarytyzm, który nie wie, co począć ze zbytkiem kultury. Koniec świata jednak nie taki blizki i żaden seismograf w literaturze nie notuje trzęsienia ziemi i wulkanicznych erupcyi... Na razie dziwić się tylko można produktom obcym i trwać spokojnie w jako tako zdrowem »barbarzyństwie«, które niech czyni swoje, zanim pośród kolorowych nuansów zacznie się chylić ku zachodowi i nerwy napinać na lutni.

Wracając do Bernsteina od tych zbyt dalekich uwag, zauważyć należy, że autor »Złodzieja« zdaje się doskonale wiedzieć z czego wyrósł i przeciw przykazaniom karmiącej go kultury nie wykroczyłby nigdy, chociażby znalazł w sobie do tego siłę potrzebną; po co? To, o pisze, naśladowując mniej od niego zręcznych poprzedników, wywołuje entuzjazm i oblężenie kasy. Z tego więc kręgu pisarz taki nie wyjdzie nigdy, znalazł drogę, idzie nią coraz śmielej, z niewprawnego z początku rzemieślnika wyrósł cyzelator znakomity, pierwszej wody; jest to specjalizowanie się w pisarskiej gromadzie; niech inny operuje o krok dalej, na innym piętrze, albo w innej paryskiej dzielnicy, jeden drugiemu przeszkadzać nie będzie. Tych perfum, jakich na scenie używa Bernstein, nie użyje żaden inny pisarz sceniczny, jak jedna paryska kokota nie ubierze sukni, której krój znany jest drugiej; o tych samych magazynach konfekcyi damskiej, które w »Złodzieju« reklamuje Bernstein, nie będzie mówił Capus czy de Fleurs.

To jest prawdziwy żart; Bernstein ma zakreślone koło, z którego nie wy chodzi; zna znakomicie jedną sferę i wśród niej operuje wytrawnie, wykwinnie, jak świetnie ułożony człowiek, znający wszelkie tej sfery tajniki. Autor »Bakarata« przepada tedy za margrabiami, którym świeci najwspanialszemi kandelabrami elektrycznymi, jeśli z Paryża wyjeżdża w sztuce to zawsze do własnego zamku, lubi perskie dywany i jedwabie, gra na wyścigach bardzo wysoko, a jeśli robi długi, to tylko na krocie. Jedną sferę obrawszy za pole działania, mógł się w niej... wyspecjalizować i tak znakomicie o niej pisać, jak pisze.

A »Złodziej« jest ustępem kroniki skandalicznej tej sfery; sprawa jednakże nie przedstawiona banalnie w denerwującym tylko, przesadnym stylu eleganckiego reportera. Mając znakomitą wprawę w budowaniu scenicznego szkieletu, miał już Bernstein czas na pogłębienie historii, na oddanie subtelnych objawów psychologicznych, co uczynił tak zajmująco, z takim... nie rozmachem, bo to do Bernsteina nie przystaje — ale z takim ścisłym wyrachowaniem, że czuje się dla tego pisarskiego mistrzostwa podziw. Nie ma w sztuce Bernsteina niczego zbytecznego, nie ma śladu frazeologii dyalogowej, którą się lubi bawić pisarz francuski, mający zapas bon mot'ów. Tak doskonale jeszcze się Bernstein nigdy nie

streszczał i tak zajmującym nie był jeszcze nigdy, odrzuciwszy z wprawą doświadczonego pisarza wszelki balast nietylko słów, lecz i tych figur drugorzędnych, manekinów, służących każdej sztuce francuskiej do zaludnienia sceny, po to tylko, by taka figura powiedziała jeden dowcip, co ma być powolnym wypraszeniem sympatii u widza dla sztuki. W ostatniej sztuce Bernsteina działa osób sześć i żadna z nich zbędna nie jest; są sceny, w której grają równocześnie wszystkie, pracując na jeden efekt najlepszy. To jest już zdobycz Benisteina ze scenicznego doświadczenia, wykorzystanego umiejętnie.

Bohaterem sztuki jest kobieta, treścią motyw z kobiecej psychologii, który z góry miał zapewniony u widza nadzwyczajny interes. Kochająca do szaleństwa żona, obawia się tak bardzo tego, aby nie stracić miłości męża, że zdobywa się na zupełnie trywialne złodziejstwo, aby móżdżek zyskać środki na zapłacenie tego, czym zdoła w oczach męża utrzymać w tem samym wciąż napięciu swój powab. Szlachetny dla niej cel uświęcił środki; w odniesieniu do tego motywu widz ma zdecydowane przekonanie; sentymentalny urok owiewa całą historię, tak, że czule niewiasty, patrzące na tragedję tej miniaturowej Nory, podpisującej weksle, przeżywają gwałtowne, bodaj, czy nie łzawe wzruszenia.

W scenicznym przedstawieniu został motyw ten przeprowadzony znakomicie; połączenie go w fakturze z frapującą historją naiwnej miłości dzieciaka, przyjmującego na siebie bohatersko winę, było dobrym pomysłem, nietylko ze względu na interes całej powieści, lecz i ze względu na psychologię bohaterki; rozwiązanie tego pomysłu podniosło urok całego jej postępowania, wybieliło bardziej jeszcze winę, która zyskała rozgrzeszenie widza już po doskonałym akcie drugim, będącym jednym, długim dialogiem, w którym jest kulminacyjna »spowiedź«, podkreśliło szlachetność postąpienia aż do... wybuchów entuzjazmu czułych dusz. Entuzjazm ten nie zauważył wprawdzie pod wrażeniem chwili, że historia z bohaterstwem młodzieńcem jest nie ukrywanym bynajmniej przez autora ciemnym punktem w szlachetnym postępowaniu kochającej żony; pokazał autor szczegół ten ze względu na ścisłość kobiecej psychologii, która tłumaczy sobie, że jej poświęceniu powinny służyć choćby największe poświęcenia innych i nie widzi, że poświęcenie to jest wymuszeniem i wykorzystaniem swej władzy nad zaślepieniem dzieciaka i to tem właśnie gorzej, że dzieciaka.

Sympatyczne rozwikłanie w ostatniej scenie trzeciego aktu, które widza przyprawi o wzruszenie i o ten właśnie entuzjazm pod adresem bohaterki, nie tłumaczy jednakże szlachetności jej postąpienia w akcie pierwszym. Tłumaczy to doskonale zaobserwowany inny szczegół z kobiecej psychologii: mało bohaterski lęk przed skandalem. Ten szczegół psychologiczny powoduje poświęcenie zakochanego młodzieńca, co znów zbyt łatwo przebaczył bohaterce złamany jego ojciec.

Całą tę historię zbudował Bernstein z wprawą doskonałego pisarza; stopniował efekty nadzwyczajne. Akt pierwszy ma w sobie zapach sensacji; detektyw, kumbinacje w stylu Conan Doyle'a, chwile denerwującego oczekiwania i uderzenie gromu: wyznanie. Widz przeżywa wrażenia, jakich się doznaje przy czytaniu kryminalnego romansu, opisującego kompromitujący wypadek w eleganckim świecie pod tytułem np. zbrodniarz arystokrata. Rzecz w każdym razie ciekawa; logiczne dowodzenia detektywa, niespodziewane odkrycie i t. d. — to robi na teatrze wrażenie, tembardziej, że wszystko opowiedziane pięknie i zajmująco. Udział biorą tylko nerwy, lecz autorowi o to szło jedynie; takich kilka dreszczów zapewnia sztuce powodzenie. Gdzieś pod koniec pierwszego aktu, grą twarzy ma aktorka, grająca bohaterkę sztuki, naprowadzić widza na ślady prawdziwe, tak, aby widz mógł natychmiast przeczuć w całej historii sprawę większej wagi, niż wypadek złodziejstwa u lekkomyślnego chłopca.

Sprawę rozjaśnia akt drugi; rozjaśnianie to jednakże powoduje szczęśliwy dla autora, nieszczęśliwy dla bohaterki — przypadek. Gdyby mąż jej robił próby z otwieraniem zamków na innej szufladzie, nie właśnie na tej, w której ukrywała skradzione pieniądze, musiałby się Bernstein głęboko zamyślić nad wybrnięciem z sytuacji; albo gdyby mąż znalazłszy portfel, nie był tak bardzo niedyskretny i nie szukał w nim, czego szukać nie powinien (na co mu zresztą w sztuce... bardzo słusznie zwracają uwagę)? Od tego miejsca piętrzy się scena na scenie, coraz bardziej efektowna, coraz silniej targająca nerwami. Aby nie za wiele było na raz, autor postępuje ekonomicznie; znalazłszy pieniądze, mąż nie łączy ze sobą obu wypadków: jej kradzieży i bohaterstwa młodego człowieka, co się samo nasuwało, bo było nieodłączne. Najpierw załatwia sprawę jej postępu z kradzieżą, dopiero potem, zamknawszy na chwilę oczy, przypomina sobie historię młodzieńca i teraz dopiero oskarży żonę o zdradę.

Sztuce to bynajmniej nie szkodzi, owszem, pomaga w stopniowaniu efektów, a jest tylko przykładem, jak roztropnie i jak umiejętnie korzysta Bernstein z sytuacji, aby ją za wszelką cenę uczynić zajmującą.

Taka zajmująca jest cała sztuka, grająca na nerwach od sceny pierwszej do ostatniej, tej, która wedle wypróbowanej metody, ma w sobie pogodę zakończenia wszystkiego dobrze i jest pchnięciem okna, aby dać drogę prądowi świeżego powietrza. Ta pogoda zakończenia jest równocześnie wypowiedzeniem przez autora swego zdania, tyającego się moralnej strony całej sprawy; sankcjonowanie zbrodni w imię bez granicznej miłości (to już było!) — jest ostatnim sposobem zdenerwowania widza przez zadanie mu pytania, nad którym będzie się męczył w restauracji po premierze, a może nawet,., jeszcze w domu.

Znakomicie Bernstein zna publiczność i nie pozwolił osłabnąć napięciu jej uwagi ani na krótką chwilę. To jest tajemnica Conan Doyle'a i takich sprytnych pisarzy jak Bernstein.

Napięciem tem wywołuje mieszaninę wrażeń, między którymi są silne, wywołane doskonałą obserwacją, ale są i inne, nie tak zupełnie szlachetnej natury, co gorsza, nie mające ze sztuką piękną nic wspólnego, jak z nią niema nic wspólnego choćby genialnie pomyślany kryminalny romans...

»Bakarata«, sztuka w trzech aktach.

Gdyby publiczność słuchająca »Bakarata« była zgromadzeniem milionerów, mogłoby nie dojść do tragedii jego zakończenia. Wzruszona przejściami drugiego aktu zebrałaby między sobą sześć kroć sto tysięcy franków, zapłaciłaby długi bohatera i nie byłoby tragedii. Albowiem kapitałem zakładowym tej tragedii jest wymieniona powyżej suma, procentem jest miłość, a funduszem żelaznym — śmierć. Do tego bardzo smutnego i rozpaczliwego zakończenia dlatego tylko dochodzi, ponieważ nie można wydostać na prędcie sześciukroć; tragedia zawisła przeto od pomyslnego udania się pieniężnej transakcyi i autor wszystko robił, całą wysiłił pomysłowość, aby pieniędzy nie można było dostać i aby do takiego, doskonałego scenicznie zakończenia przyjść musiało.

W tem wysilaniu pomysłowości cały, duży spryt autora. Kiedy się upewnił, że zakończenie musi być tragiczne, reżyserował z pewną już siebie miną francuskiego pisarza wyborne w swoim stylu sceniczne sztuczki; zmuszał widza do współczucia, zakrył niem jak mgłą wszystkie bankowe transakcyje, doskonale wmówił w widza niemożliwość innego wyjścia z sytuacji i czempredzej, korzystając z zamieszania, strzelił swemu bohaterowi w łeb — czempredzej, bo mu już niesiono ocalenie.

I znowu: gdyby bohater sztuki zechciał ze dwie minuty dłużej spoglądać na swoją pracownię, zanim się udał do innego pokoju, aby popełnić samobójstwo; albo gdyby ci, którzy mu nieśli ocalenie zaczęli go szukać odrazu tam, gdzie był, a nie tam właśnie, gdzie go nie było, bohater musiałby żyć, sobie na pociechę, autorowi na smutek i znowu nie byłoby tragedii.

Ta jednakże była potrzebna na ukoronowanie awanturczego żywota Roberta de Chaceroy, »ostatniego potomka wielkiego i starego rodu, dziecka ludzi wielkiej fantazyi, ludzi, którzy chodzili w sławie i poszanowaniu, więc też życie nie imponuje im wcale...« Nic więc chyba dziwnego, że chciał on zaimponować życiu i przegrał cudzych sześćkroć. To jest jego malutka tragedia. Kochanka jego, a żona zidyociałego hrabiego, nie może dlań wydostać tych pieniędzy. I to jej malutka tragedia. A ileż dopiero trzeba było dodawać do tych miniaturowych tragedii, jak sprytnie trzeba było watować im chude członki, aby z tego coś urosło, co może wzruszyć czule, na takie rzeczy zwykle bardzo czule, audytorium!

Gdyby nie zadziwiający doprawdy spryt Bernsteina, byłaby to historia chuda wielce, jakiś szkielet niewiadome na jakie ciało, dramat czy komedję, czy też... arystokratyczny melodramat. Lecz Bernstein umie pisać. Powyciągał z teatralnej rekwizytorni co tylko się dało: porzuconego kochanka, ziejącego jadem; zbydlęconego męża, który jednakże jest hrabią; parę

rodziców, dorobkiewiczów, którym imponuje książę, choć od nich pożyczycy; córkę wyrodną, którą trzeba od czasu do czasu próbować dusić; potomka wielkiego rodu, jednakże takiego, co potrafi ukraść cudze pieniądze; walkę wszystkich możliwych obowiązków, wszystkich razem i po dwa, parami. To wszystko rzucił na doskonale oświetlone tło, dał temu bogate dekoracje, kazał się poruszać w znakomitem tempie, chodzić cicho po perskich dywanach, jeździć głośno tylko automobilami, imponować życiu, umierać tylko od rewolwerowej kuli.

Czy może być dla widza co przyjemniejszego, mimo tragedii, ale aplikowanej przezornie, aż na samym końcu? Były już takie rzeczy tyle właśnie razy, ile wynosi suma ukradzionych Przez bohatera cudzych pieniędzy, ale tak zajmująco zrobionej jeszcze nie było. To się przyznać musi.

Bo poza tem wszystkim odwiecznym w sztuce, tak odwiecznym, jak schyłkowa gupkowatość hrabiego, mogącego tylko odróżnić jeszcze milionowy posag córki jakiegoś giełdowego faktora od niebieskokrwistej golizny, jak gadania bohatera o swoich przodkach i o ich kredycie u historii, jest jedna w »Bakaracie« postać wybornie namalowana, od ręki, żywo, trafnie, tak, że choć stary dorobkiewicz Lebourg, (o którym mówię), jest nieodrodnym bratem dziesiątka tuzinów takich figur, których banknoty czuć mydłem, albo nieświeżym smalcem, jednak jest.. prawie nowym, właściwie »z tych nowszych«; ci, głębiej pojęci, dokładniej badani, zaczęli się ukazywać na scenie częściej w czasach ostatnich.

Taki, jak Lebourg z »Bakarata« nie jest już tylko śmieszny, lecz wzbudza obrzydzenie, wstręt; prowokuje życie i widza. Taki prędzej zaimponować potrafi życiu, aniżeli potomek szlacheckich rodów, choć ten będzie twierdził, że jest przeciwnie; zaimponuje bezczelnym patrzaniem! życiu w oczy, których nie zmruży, chyba, że interes tego wymaga. Coś jakby Lechat Oktawiusza Mirbeau'a, coś, jakby francuski krewny Topolskich u Perzyńskiego.

Ma w sobie chytryść zarozumiałego głupca; sposób jego dobywania tajemnicy imponuje sprytem. Pytając, nie żąda odpowiedzi, lecz stawia pytania w ten sposób krzyżowy, że z jednego ruchu przeczącego ręki, sam sobie najprawdziwszą ułoży odpowiedź. Przedziwne zręczne wymuszenie, najpodlejsze pod słońcem.

Tym samym podłym sprytem przyswoił sobie etykę podręczną na codzienny użytek od tych, od których się uczył, że ryby nie jada się nożem. Przecież najwspanialszy »schyłkowiec«, półkrwi wprawdzie, przemawia przez niego, kiedy Lebourg roztrząsa karciane dzieje kochanka swojej córki: »gdyby jeszcze wygrywał, to możnaby mu wybaczyć, ale on przegrywa, stale przegrywa i płaci to, co przegrał...«

Kiedy z pomocą swej szubrawej indagacji odkryje, że córka ma od trzech lat kochanka, woła: »więc to prawda?! « — ale przy dziwnym akompaniamencie uczuć, bo zarazem... z

tryumfem i wściekłością. Tryumfuje, bo mu się udało sprytem odkryć, że córka ma kochanka, i smuciłby się, gdyby go nie miała, bo to znak, że spryt stracił, a ze wściekłością, bo będzie musiał płacić długi.

Nie koniec jeszcze. Lebourg obwieszcza »hanbę rodziny« swojej żonie w doskonały sposób: »nasza córka ma kochanka«, i poprawia z naciskiem: »twoja córka ma kochanka«. Bo, dlaczegoż w takim bankierskim domu brać fałszywy podpis na wekslu tylko na siebie? Lebourg jest sumienny bankier, i zawsze bankier, nawet wtedy, kiedy filozofuje na temat bankructwa odziedziczonych ideałów u kochanka swojej córki, Ten »filozoficzny« ustęp jest naprawdę złotem w ustach tego bydlęcia, które trudno winić za to co robi i mówi, bo taki zawsze on był i innym być nie może.

»Bo i cóż to jest śmierć? Coś, czego nie znamy, o czym najmniejszego nie mamy wyobrażenia. Cóż więc za szaleństwo mieniać dobrowolnie rzecz pewną, dla niepewnej, ważyć się na tak ryzykowny krok w przepaść ?«

Kupować niepewne akcje? Żaden solidny bankier niema nic do czynienia z poezią ani domem waryatów. Tak doskonale maluje się w tej chwili śmiertelny strach na jego twarzy, że znać, jak po niej pełza.

I dlatego ten Lebourg jest w sztuce Bernsteina autorem najlepszej bezwarunkowo sceny prawdziwej do drżenia, ohydnej do wstrętu. Kochanek jego córki oświadcza mu, że za chwil kilka palnie sobie w łeb. Lebourg błyskawicznie kombinuje: jeśli ten potomek szlacheckiego rodu będzie żył, zrobi się skandal. Lebourg na lat kilka będzie odsunięty od towarzystwa i zapłaci sześćkroć sto tysięcy; jeśli się młodzian zastrzeli będzie córka konać długi czas z męki i bólu, czyli z dwojga złego, lepsze sześćkroć i ukoronowane towarzystwo. Więc Lebourg rozkładając ręce na temat: niech się dzieje wola nieba, wysuwa się z pokoju, niby powoli, a bardzo prędko, aby się młodzian nie rozmyślił i nie zechciał przypadkiem przyjść do przekonania, że lepiej może będzie nie ważyć się na »ryzykowny krok w przepaść«.

Ta jedna scena robiłaby sztukę, gdyby sztuka niczego więcej nie miała w sobie, tak jak jedna właściwie scena, pointa »Interesu interesem« Mirbeau'a, czyni sztukę tę w swym rodzaju doskonałą. Lecz poza tą wyborną sceną ma »Bakarata« dobrą sceniczną robotę, zręczność w układaniu sytuacji, która zupełnie prosta i w założeniu naiwna, staje się wskutek tego ogromnie zajmująca.

HENRYK KISTEMAECKERS

»Instynkt«, sztuka w trzech aktach.

Jedynym autorem paryskim, który się może obawiać konkurencji ze strony zdolnego Kistemaeckers'a, choć nie Francuza z urodzenia, jest zdolny bardzo — Henryk Bernstein; obaj zręczni, obaj mają powodzenie, obaj »robią« w tym samym towarze i na ten sam sposób, obaj wreszcie wywodzą się w prostej linii od Wiktoryna Sardou, którego Henryk Bernstein jest zmodernizowaną kopią, od którego Kistemaeckers nauczył się wszelkiego rodzaju efekciarstwa. Bo doprawdy, widząc »Instynkt«, uradowałby się Sardou — że nie poszedł jego siew na marne i że mistrzowska jego zręczność płodzi dalej, sztukę za sztuką, z których każda ma powodzenie.

Kistemaeckers nie ma jeszcze całkowitej, cyzelatorskiej wprawy w operowaniu tem wszystkim, co się składa na teatr wedle recepty autora »Naszych najserdeczniejszych«. Na zewnątrz wszystko to wprawdzie wygląda dobrze, snuje się szybko, maszynerya jest lśniąca, wewnątrz jednakże widać sznurkami powiązane tryby i kółka, domorosłym sposobem skonstruowane powikłania. To są ustępstwa z ambicyi dramatopisarskiej na rzecz scenicznego efektu; Kistemaeckers wszystko robi, aby efekt wywołać z pod ziemi, aby doprowadzić akcyę sztuki rozmaitymi manowcami na szczyt góry i udawać przed publicznością, że się cały ten sceniczny kram zrzuci za chwilę na złamanie karku w przepaść. Publiczność już zaczyna drżeć nerwowo, czego jednak nie powinien robić nikt doświadczony, bowiem w chwili karkołomnej zjawi się Anioł opiekuńczy, ze skrzydłami już haniebnie wytartymi: — teza moralna i wyratuje cały ten interes od krachu.

Przeto autor sądzi, jest zdania, jest przekonany. Widz nie sądzi, niema jeszcze zdania, nie jest jeszcze przekonany; zaczyna się wtedy mądra zabawa, oparta na bardzo przyjacielskim kompromisie. Autor powiada do widza: jeżeli ja powiem »tak« po raz pierwszy, może pan powiedzieć za swoje pieniądze »nie!« — jeśli powiem po raz drugi »tak!« może pan powiedzieć: »może tak, a może nie!« — jeśli jednak powiem »tak!« po raz trzeci, może pan mówić) co się panu podoba, bo ja bohatera tak czy tak zastrzelę i ja mam racyę. Wobec tego widz jest przekonany.

W ten sam sposób dał się przekonać i »Instynktem« Kistemaeckers'a. Autor ogłosił publiczności twierdzenie swoje: że w każdym człowieku śpią dobre »instynkty, które się zawsze objawią w chwili przełomowej i wezmą górę nad każdą z namiętności. Sztuka cała jest dowodem na tę tezę.

Słynny chirurg dowiaduje się, że żona go zdradza z jakimś młodym suchotnikiem, dla którego ona, nawiasem mówiąc, aby nie hańbić niewiasty, czuje tylko bezgraniczną litość i nic więcej. Kobieta zdenerwowana, przeczulona, wiecznie poirytowana tem wszystkim, co ją otacza, garnie się do tego suchotnika, bo sądzi, że to dla niej promień słońca i t. d. — Jak zawsze... Chirurg obiecuje, że zabije kochanka żony.

— Nie zabijesz! — odpowiada mu brat jego, który się włóczy po scenie, jedynie po to, aby było z kim gadać.

— Zabiję jak psa!

— Nie zabijesz, gdyż w każdym człowieku jest dobry instynkt, który i t. d.

Kiedy się ta rozmowa toczy, młody suchotnik żegna się z żoną chirurga w jej pokoju, kilka kroków stąd. Trzeba tedy, aby był efekt, i aby chirurg znalazł kochanka u swojej żony; w tym celu umówił się niezręcznie z autorem i zapomniał w pokoju żony... książki. (Sardou obrócił się w grobie!) Więc brat chirurga, aby mu nie pozwolić wejść do straszego pokoju, j powiada mu, że żona jego przed chwilą wyszła z domu wśród nocy — zapewne do kochanka. Chirurg wybiegł szybko jak medyk z piątego roku.

Tymczasem dzieją się rzeczy okropne; teatr aż się niepokoi, tyle się w tym domu w tej chwili odbywa tragedji. Suchotniczy kochanek dostał przy pożegnaniu z żoną chirurga wybuchu krwi, a padając w omdlenie, rozłukł sobie czaszkę i kona. Bez chirurga uratować go nie można; więc kiedy ten wrócił, wyjaśnia się rzecz J ciemna.

— On jest w moim pokoju i umiera — powiada żona.

Chirurg ani drgnął.

— Poczekam, niech umrze.

— Ależ tam człowiek umiera! Przecież psa się ratuje...

— To ty go tak kochasz? Niech kona...

— Nie kochałam go dotąd, ale teraz go Kocham, ty... ty... rzeźniku.

Tak to oni sobie wymyślają nawzajem, a tamtego biedaka autor podtrzymuje za kulisami przez pół godziny przy życiu, aby mu naprawdę nie skonał przed końcem sztuki. Aż się uniósł chirurg i pobiegł do rannego kochanka. Może dobić? Czy ja wiem! Ale za chwilę wraca krokiem uroczystym, zdejmując powoli mankiety i powiada do żony:

— Idź obudź służbę, czeka nas ciężka praca!...

»Instynkt« szlachetny zwyciężył i mąż, powodowany nim, uratuje kochanka swojej żony.

Przyznaję tej sytuacji końcowej wielką siłę dramatyczną; jest ona naprawdę piękna w swej niesamowitości, bez uwagi na to wszystko, co ją niezręcznie poprzedziło. Poprzedziły ją

efekty sceniczne, gromadzone gwałtem, bez liczenia się z ich prawdopodobieństwem realnym. Zmierzenie do dowodu na postawioną tezę, jest w »Instynkcie« jazdą z przeszkodami. Szukanie książek, wybuchy krwi i rozbijanie czaszek, rzeczy wielce efektowne, ale wielce ponaciągane, rażą swoją przypadkowością nienaturalną. (»Całe szczęście, że chirurg w domu« — myślał Kistemaeckers).

Tak, lecz za wszelką cenę trzeba było ilustracji plastycznej na dowód, że instynkt szlachetny istnieje: w sztuce Kistemaeckers'a jest ten instynkt indywiduum wprowadzie szlachetnym, lecz mocno ospałym. Trzeba było przeprowadzić z tym »instynktem« półgodzinną dyskusję i p r z e k o n a ć go właściwie, że dla honoru tezy obudzić się powinien; trzeba było aż umierającego człowieka, aby go podniecić; trzeba było aż obelgi bardzo dobitnej, aby sobie prze tarł oczy. Słusznie tedy można rzec o tym instynkcie szlachetnym, że śpi gdzieś aż »na dr serca«.

A zresztą skąd wiemy, czy w chirurgu, ujrzał śmiertelnie rannego człowieka, obudził i instynkt szlachetny człowieka, czy instynkt »zawodowy« chirurga, o co jednakże zapytać zna tylko nawiasowo...

Widz jednakże musi odnieść wrażenie korzystne; imponuje mu ten poświęcający się bohatersko chirurg i w ten sposób przekonuje. Sytuacja ta działa bezpośrednio i silnie. Chociaż ten sam widz może mieć żal do autora, że dla obrony scenicznej, postawionego przez siebie twierdzenia, nie pozwolił się wyjaśnić rzeczom zasadniczym: czemu autor nie przekonał swojego chirurga, że ranny suchotnik nie jest kochankiem jego żony, gdyż tak było w istocie o czym widz wie. A jeżeli nie mógł go przekonać, zaplątawszy chirurga tak bardzo w się podejrzeń, czemu w takim razie »instynkt« nie zaczął... funkcjonować odrazu i czemu nie popchnął chirurga do przebaczenia wszystkiego żonie, zamiast jej rzucać w twarz obelgę w stylu: »Ty ścierko!« — ? Czemu ten »instynkt« musiał aż krew zobaczyć, aby się zdecydował na szlachetność?

Kistemaeckers'owi nie można jednakże zrobić jednego zarzutu, że nie umie pisać na scenę. Umie to robić wybornie. Do spółki z Francuzem Delardem napisał autor »Instynktu« sztukę nazwaną »Rywalka«, która dostała się nawet na scenę Komedii Francuskiej.

W stosunku do »Instynktu« jest to rzecz wyborna, a napisana znakomicie. »Instynkt« jest również robiony zajmująco. Rzecz jest krótka, zręczna, rozgrywająca się szybko, tak, że nawet w tej szybkości akcji — niezręczności, jakie są, zacierają się całkowicie.

Kistemaeckers ma też w sobie wiele subtelnego poczucia w traktowaniu duszy kobiecej; bohaterka »Instynktu« pociąga widza przepięknym rysunkiem duszy, wobec życia szczerością i jasnością.

FLERS I CAILLAVET

»Osiołkowi w żłoby dano« (L'ane de Buridan), komedia w trzech aktach.

Paryżowi, który wykazuje największą ilość rozwiedzionych małżeństw, zaimponowało wreszcie jedno małżeństwo, do przesady sobie wierne i nierozzerwalne, wesola spółka: Robert de Flers i Gaston Armand, dwojga imion de Caillavet.

Spółka niesłychanie sympatyczna, pogodna i roześmiana, popularna, lubiana i — robiąca w szybkim tempie majątek. Oto jest pan de Flers: z wygiętym nosem zażywny jegomość, strojny straszliwym, czarnym malarskim krawatem, mąż z miną prawie że srogą, aby trudniej było poznać, że on ci to jest, który przed związkiem z Caillavetem pisał obłąkane farsy, krzykliwe, rozradowane i prawie, że — z sensem.

A druga jego połowa, miły pan de Caillavet zawsze błogo uśmiechnięty, figlarnie i łagodnie; ten się znów po to śmieje, żeby ukryć wrodzone sentymenty, bowiem ma na scenie do łez słabość. W każdej sztuce tej spółki można to poznać natychmiast; ile razy groźny de Flers oszaleje i zacznie sypać dowcipy z rękawa, uganiać po scenie i ile razy już mu się uda biedną jakąś parę miłosną zbliżyć ku sobie tak, że aż kurtyna drzeć pocznie w oczekiwaniu frywolnej sensacyi, tyle razy łagodny Caillavet wyłazi z poza kulisy, jak anioł stróż (trochę na anioła jest za opasły), i zaczyna jęczeć na tej mat miłości, »która czuwa«, powie aforyzm o kobiecie, trochę scenę opróżni i wtedy zaczynają: się śmiać obaj, bowiem obaj są dowcipni, tylko na inny sposób. Robią wrażenie dwóch pijaków, którzy na różne sposoby reagują na zawrót głowy: jeden, upiwszy się, aż wyje z radości, a drugi zalewa się łzami i ma skłonność do spowiedzi. Caillavet jest tym drugim. Ale nie ma nic weselszego, jak kiedy obaj, zataczając się od kulisy do kulisy, gadają rzeczy wesołe, a zawsze pogodne; bo czyż tacy dwaj, maryenbadzkiej struktury pisarze, mogą być zgryźliwi zgryźliwością ludzi chudych?

Dobrze im jest ze sobą bardzo; farsowy temperament de Flersa nadzwyczajnie sprytnie spekuluje na komedyopisarskim talencie Caillaveta, a ten wie dobrze, że spółka się na każdy sposób opłaci; zszywają tedy razem dwa te artykuły, tak bardzo zręcznie, że trudno dojrzeć szwu, nie pozna tego nikt, co pisał de Flers, a nad czem się czulił de Caillavet.

To, co napisze ta sympatyczna spółka, nazywa się zawsze »komedią«, co wprowadzie nikomu nie szkodzi, ale gdyby każdą ich sztukę można nazwać »prawie komedią«, byłoby także dobrze. Sztuki Flersa i Caillaveta mają zawsze ogromny wdzięk prawdziwej komedii, mają lekką wytworność, znającą granice swobody, niefrasobliwą minę rzeczy wesołej, dowcip

nieraz doskonały, rzadko kiepski, nigdy prawie płaski, lecz brak im doskonałego, całkowitego kształtu; to są często tylko prześlicznie robione sceny, dyalogowane fejletony, skrzzące się i błyszczące, lekkie, szumiące i zgrabne, pełne świetnych powiedzeń, które kursują po każdej premierze Flersa i Caillaveta długi czas jako »aforyzmy«, zbyt lekkie, aby je wydrukować nawet w jednodniówce na cel dobroczynny, zbyt jednakże dowcipne, aby ich nie powtarzać. W dowcipie też i lekkości leży całe, wielkie powodzenie obu autorów; cała niemal francuska komedyowa twórczość dzisiejsza operuje mniej lub więcej zręcznie szablonem, jałowymi pomysłami, ogranymi do znudzenia — niczego innego nie robi Flers i Caillavet, którzy też na żaden sposób nie mają najmniejszej pretensji do nieśmiertelności, ale mają prawo do zasłużonej popularności, więcej nawet niż bulwarowej, za sposób odmładzania starych rzeczy. Wiedzą obaj chyba dobrze o tem, że wszystko to już było, że »miłość czuwała« nie raz i nie dwa razy, więc im tylko o to idzie, aby ta czuwająca miłość była przynajmniej zajmująca i aby nie miała srogiej miny prezesowej »międzynarodowego towarzystwa ochrony dziewcząt«. Z miną tedy niefrasobliwie wesołą traktują te sprawy; śmieją się i zmuszają do śmiechu, a że od czasu do czasu rozhukany Flers zapomni o tem, że miał pisać komedię i wywróci kozła, zbyt silnie podmaluje bohaterce fizyognomię, albo w inny sposób przesadzi — niech mu będzie! I tak tego za komedię nikt nie weźmie, tylko za farsę w lepszym stylu, zawsze wytworną i tem wyższą od całych wagonów fars pańskich, z głupia nudnych i po karawaniarsku wesołych, robiących wrażenie kiepsko fałszowanego szampana. Zresztą Caillavet z powodzeniem udaje takiego, co pisze tylko komedye i od czasu do czasu stworzy scenę wyborną, jasną i piękną.

Można bardzo polubić tę pisarską spółkę; nie potrzeba do tego zaraz aż zachwyty nad dwoma talentami, bo są od nich talenty większe, ale można ich polubić, jak dwóch causerów, nieszkodliwych a pożądanych, nigdy smutnych, nigdy fałszywie poważnych, a zawsze gładkich, wykwintnych, »dobrze skrojonych«. Jest się z góry pewnym, że kiedy mówią, mówią wytwornie, jeśli się śmieją, to nigdy bez przyczyny. A to jest ich zaletą największą, że nie mają wygotowanych wobec widza pretensji. Chcesz się śmiać, śmieć się razem z nami, chcesz płakać, to nie płacz nad nami, lecz idź do Sary Bernhardt! Zresztą kto idzie do teatru Gymnase, gdzie grają »Osiołka Buridana« — aby płakać, ten zapewne zwaryował i niema z nim o czem gadać...

Bowiem »Osiołek Buridana« jest najweselszą komedią Flersa i Caillaveta. »Miłość czuwa« jest komedią wesołą, lecz są niewiasty, które przecież płaczą na widok tej sztuki, gdyż »notliwa zdrada« bohaterki jest zbyt wzruszająca. »Król« jest wesoły, ale zbyt się wdał w farsę. »Osiołek Buridana« jest wesoły naprawdę, pogodnie wesoły; to znów »prawie komedya« z fisis nieco karykaturalnie, na farsowy sposób wykrzywioną, rzecz wybitnie w stylu obu

doskonałych pisarzy, zrobiona wybornie i z wprawą; znów ta sama co zawsze mieszanina z dwóch ingrediencji: z sentymentu, który się wdał z żywym temperamentem dobrej paryskiej farsy; znów sytuacje niespodziane: oto de Flers rzuca dowcip za dowcipem i każe młodziankiej panience wlażyć przez okno do kawalerskiego mieszkania, na co się po cichu oburzył dobrotliwy de Caillavet, więc położył panienkę po ojcowsku na twardej kanapie, otulił ją do snu i nakrył jakimś obrusem, ściągniętym ze stołu. Pan Gaston Armand de Caillavet musi być człowiekiem zacnym, tylko ma pisarskiego współnika nicponia... To nie żart.. Caillavet ujmuje widza sentymentem i gdyby sztuka miała jeszcze ze trzy akty, to kto wie, czyby w niektórych ustępach nie wzruszyła do łez indywiduala czułe, a do bicia serca skłonne?

Ale pozatem historia jest wielce wesoła; bo któż się będzie martwił osiołkiem, któremu dano zbyt wiele jedzenia, osiołkiem, pochodzącym w prostej linii od słynnego osła, o którym mówił Buridan. Zaczyna ten doktor scholastyczny postawił pytanie: co uczyni osioł, głodny i spragniony, kiedy w równej odległości postawią koło niego wiązkę siana i kubek wody? Czy Buridan tak powiedział, czy nie powiedział, mniejsza o to, czy miał to być problem *de la liberte d'indifference*, czy nie, równie mniejsza o to; wesoły ten osiołek wlaźł w przysłowie, kolportowane przez Jowialskiego, komentowane nawet przez Bayle'a. Teraz go chwycił za uzdę poważniejszy Caillavet, a za ogon weselszy Flers i ciągną w dwie strony, śmiejąc się... Wszyscy się śmieją z nich, a jedyną poważną figurą w tej całej historii jest — klasyczny osioł, patronujący komedii, filozoficznie milczący jedyny filozof...

Osłem na rozstajnych drogach jest Jerzy Boullains: kocha się w dwóch kobietach i nie wie, którą wybrać, więc wybiera drugą, aby się okazać choć trochę mądrzejszym od swego klasycznego protoplasty; oto jest cała opowieść komedii. Lecz o opowieść tę chodziło jak najmniej; jest taka prosta i taka znana, że obaj autorowie zrezygnowali z zamiaru zajmowania widza fabułą, którą rozciągali z wysiłkiem jak osłą skórę, aby była większa, a że obaj są mocno zażywni i ludzie siłą męską obdarzeni, rozciągnęli ją aż zanadto, tak, że akt trzeci rozlaźł się w nieskończoność, a drugi — jeszcze dalej. Ale na tej pustyni pyszniły się przepyszne oazy kapitalnych scen, tak wybornie zrobionych, że się podobne rzadko dziś spotyka: pełne świeżego humoru, jasności, dowcipu, werwy, pomysłów. Przyszedł mąż do kochanka swojej żony i — swojej kochanki.

— Mój kochany — rzecze — wybierz przynajmniej jedną, ale nie zabieraj mi obu!

— Z żadnym mężem tak się przyjemnie nie rozmawia, jak z panem — odpowiada mu przyjaciel.

W innej scenie podlotek, sądząc, że w ten sposób obudzi miłość młodego człowieka, udaje skandaliczną niewiastę i opowiada, że ma kochankę, któremu się oddała.

— Ha! — wyje młody człowiek — kto jest ten łotr?!

— Oto jego fotografia...

— Ale jego nazwisko! Nazwisko tego łotra!...

— Blériot... — rzeźce podłotek, który tę fotografię kupił w magazynie z podobiznami sławnych ludzi.

Potem długo, długo nic i znowu scena kapitalna; lecz wszędzie, w każdej scenie, najbliższej nawet, aż się skrzy od dowcipnych powiedzeń, na których znać, że zostały rzucone bez wysiłku, nonszalancko, z łatwością, z jaką dowcipne powiedzenia rzuca tylko wygadany a bezczelny Francuz.

— Jakże tam z sercem? — pyta Boullains artystkę, uzupełniającą gażę gościnnymi występami w kawalerskich pokojach.

— Z sercem? Mam już bardzo piękną willę... A potem dodaje sentencjonalnie:

— Ach, te dzisiejsze panny! Gdy pomyślę, że sama mogłam zostać panną...

Boullains jest o nią zazdrosny.

— Co takiego? — mówi była panna — jak wogóle można być zazdrosnym o takiego błazna, któremu się nawet opierać nie warto!

A kiedy ją potraktował nieco brutalnie, zakrzyczała w niej nieludzkim głosem sponiewierana miłość:

— Być tak traktowaną przez człowieka, który jest prawie jedynym kochankiem! Ha!

Trudno się też nie śmiać, kiedy »osiołek« wygłasza z filozoficzną miną głupkowate spostrzeżenie: »Oto były dwie figurki, a jedna się stłukła. Cóż zostało? Tylko jedna figurka«.
— »Mój drogi, człowiek szczęśliwy nie jest szczęśliwy, jeśli nie ma komu powiedzieć, że jest szczęśliwy«.

Bardzo słusznie. A potem Boullains oszalał na temat kobiecy i powiada głęboko: »kobieta to jest suknia, a suknia to jest kobieta!«

Ten niezbyt inteligentny bohater sztuki, wesoły chłopak, który jeśli wracał rano do domu, szedł po schodach tyłem, aby spotkawszy ojca mógł powiedzieć: »ja nie wracam, ja dopiero wychodzę« — jest niezmiernie sympatyczny; wszystkie figury ze sztuk Flersa i Caillaveta mają nieograniczony kredyt na sympatię u widza, tak są naiwne i wesoło rozbrajające; więc się im potem przebacza nawet zbytnie gawędziarstwo, farsowe piruety i beznadziejne aforyzmy, bo mówią je tak dobrodusznie i tak w porę, że nic innego czynić nie wypada, jak tylko zaśmiać się również dobrodusznie; lecz zawsze pamiętać o tem należy, że się ma do czynienia ze sztuką bezpretensjonalną, bez chęci głębszego ujmowania sprawy, mającej jedynie zdrową wesołość na widoku i wykorzystującą do tego celu nawet doskonałe

obserwacje, których w innych warunkach możnaby użyć za materiał wcale poważny. Na to jednakże obaj autorzy są za mało — poważni i nie lubią się trudzić zbyt głębokim namysłem; od czasu do czasu wprowadzie któryś z nich przypomni sobie, że dobrzeby było zrobić w jednej scenie czarny smutek, więc jakimś tam, jemu bliżej znanymi sposobem, urządzi doskonały napad łkania w dziewiczej piersi, albo smętnym głosem zaczyna opowiadać, jak to było, kiedy tam ktoś na śmiertelnym łożu leżał w czarnym tużurku, a ktoś inny przyszedł smutny i znalazł tylko sierotę siedmioletnią w czerni i t. d. Albo księżyc wlezie przez okno i oświeci dziewczeczkę, cudnie śpiącą na kanapie i kwiaty dokoła niej. Ale mam wrażenie, że po napisaniu takiej sceny rzeki Flers do Caillaveta:

— Słuchaj-no, Caillavet, to jest zbyt grobowo!

— Więc powiedz dowcip, Flers,...

I Flers mówi dowcip, który jest jak batystowa chustka do nosa i do oczu. Potem widz, przeżywszy chwilę bardzo sympatycznego wzruszenia, takiego ze starej komedyi, śmieje się tem serdeczniej i szczerzej; z wielkiej chmury urodzi się mały dowcip i wszystkim jest dobrze, bowiem »śmiech przez łzy« nie zawiódł jeszcze, jako żywo, nawet najgłupszego komedyopisarza, cóż dopiero takich majstrów, jak autorzy »Osiołka« — zawsze się bowiem znajdzie na przedstawieniu jakaś dobra ciocia, jakaś mama, która miała dużo dzieci i jakaś stara panna, któraby chciała mieć dużo dzieci. A to są rzeczy rozczulające, kiedy młoda panienska płacze z wielkiej miłości, a on, ten osioł wycalowuje wypłowiałe mężatki.

W tem przeplataniu scen, w sposobie robienia tego przekładańca z »Traviaty« — »z cierni i kwiatów« — jest wielki spryt obu autorów, spryt, który się nigdy nie przeliczy i zawsze na oklask zarobi; to jest najpewniejsza z efektownych teatralnych sztuczek, tembardziej, że ma na usługi wytworny dowcip, może w chwili obecnej najlepszy na teatralnym rynku paryskim. Paryż też ma obecnie modną pasyę na temat sztuk autorów »Osiołka«; żadna halka z magazynów Lafayette nie była w ostatnich czasach tak modna, jak bon mot'y Flersa i Caillaveta; zdaje się także, że wiarołomne niewiasty paryskie stylizują swoje miłosne procedery wedle pomysłów tych miłych pisarzy, co jest szczytem powodzenia w teatrze na bulwarach.

»Miłość czuwa«, komedia w czterech aktach.

Pan Bóg pobłogosławił miłemu małżeństwu: i ta też komedia ma naiwny uśmiech i wygląda zachwycająco, aż miło patrzeć. Po rodzicach odziedziczyła równocześnie sentyment i pasyę.. do matchicha, co się doskonale składa, co sobie zupełnie nie przeszkadza i co ma ogromne powodzenie. I tak: ile razy komedia zaczyna podrygiwać i robić ruchy zgoła nieprzystojne i stanowczo za wesołe, Caillavet chwyta ją za sukienkę i pociąga znacząco, albo ją uszczypnie na znak, że w porządnym towarzystwie to nie wypada, że należy zachować pozory, że w salonie nie wolno się rozbierać wedle ogólnie przyjętego zwyczaju i że się takie historye robi, ale w »osobnym pokoju«. Wtedy komedia zaczyna być smutna i żałośliwa, miłość zaczyna czuwać wszystko się uspokaja, do budki suflera wchodzi teatralny anioł i siada na skrzydłach; przez chwilę jest na scenie atmosfera poważna, Izy padają jak groch i jest dobrze. To są najmiłsze w komedii chwile, powiedziałbym — dziewicze chwile, gdyby nie łobuzowski de Flers, który takiego dziewictwa nie uszanuje długo i za chwilę wiezie je na bezdroża i farsa zaczyna szumieć na scenie jedwabną halką od Wortha, że aż anioł w budce suflera zakrywa oczy ręką i płacze.

Historia »czuwającej miłości«, która z mieczem płomiennym stoi na straży u pierwszej kulisy, jest jasna i prosta. Słucha się jej z miłą przyjemnością, z zadowoleniem, jakie się ma w słoneczny, bardzo jasny dzień; sztuka de Flersa i Caillaveta nie jest fabrykatem byle jakim; ma w sobie tyle uroku i jest tak pociągająca, że się ręce składają do oklasku. Dobre są takie sztuki, które są uscenizowanym romanssem, znakomicie pisanym, zaczynającym się pogodnie i pogodnie zakończonym.

Gdyby opasły Tristan Bernard miał humor i wyborny dowcip obu autorów »Miłości«, on właśnie pisałby takie rzeczy, przez »pół drwiąco, przez pół seryo«, wykwintne, lekkie, nie nużące i zgrabne, mieszaninę z wesołych łez i farsowych tragedyi, które u słuchaczy budzą echa najweselsze, takie sztuki, które na pierwszy rzut oka robią wrażenie, jakby były świetną, wesołą parodią sceniczną okropnych dramatów, pełnych krwi, łkań i jęku, zdrad i niewierności, satyrą na dramatyczne kolubryny, które strasznie dymią po wystrzeleniu naboju z tezy. Wymęczeni blado-zielonemi widmami, gorączkowani nietragicznymi tragedjami traktujemy źle rzeczy pogodne, które jednakże niech się święcą, jeśli wszystkie będą tak zgrabnie robione jak komedyi de Flersa i Caillaveta, która ma równocześnie tyle z jasnej komedyi, co i z trzpiotowskiej farsy, lecz uśmiech się przez nią przewija od początku do końca i to jest jej zaletą większą, niż się na pozór wydaje.

»Miłość« czuwa w sztuce de Fiersa i Caillaveta nad tem, aby miłości nie stała się krzywda; w raptularzu scenicznym był już taki aforyzm o kobiecie, którą miłość prawdziwa ochroni przed dopuszczeniem się zdrady.

Bardzo piękny aforyzm. Któżby się podejmował niewdzięcznej pracy statystycznego zestawienia, ile razy w życiu aforyzm ten spełnił swoją rolę? Może się tak przecież raz gdzie wydarzyło? Kto wie! Są rzeczy na ziemi i w kobiecie, o których i t. d. Ale mniejsza o to, bo aforyzm jest piękny i górny, a kobiety na widowni głośnymi oklaskami powiedziały, że to prawda, a powiada znów inny aforyzm, że — mądry zawsze kobiecie ustąpi. Przypuśćmy więc z wrodzonej dobrotliwości, że ile razy żona zdradza męża, zawsze czuwa nad nią miłość i rzecz się kończy na niczem; chociaż apostołowie, którym kazano czuwać zasnęli, więc i miłość może zasnąć i zbudzić się nie w porę, ale miłość w komedii tej nie jest z tych i czuwa, jakby cierpiała na bezsenność.

Rzecz się dzieje w paradnym domu, w którym cnota czczona jest jak świętość, jak ta czcigodna babka rodu, która była kochanką aż króla! Atmosfera przesiąknięta zasadami, które nadgryzły już mole; zasadom powypadały zęby i nie są już takie groźne, Milieu narysowane bez przesady znakomicie. Stara, jak najstarszy fotel, margrabina obnosi swoją cnotę dookoła i gdacze:

— Pan jest historyk? Wybierasz zawsze tematy niemiłosiernie nudne..

— Czyżby?

— W dziejach Francji są przecie ciekawsze rzeczy od historii przypadłych kandydatów do pierwszego parlamentu.., Są przecie kobiety.

— Myślałem o pracy nad historią królowych —matek we Francji!

— Ach! Kogóż obchodzą królowe we Francji! I królów one nie obchodziły. Pomyśl lepiej o kochankach królewskich. Zaraz ci dam pomysł: jedna z naszych prababek, Edmunda Wiktorya była kochanką Ludwika XV.

— Aaa! Nie wiedziałem!...

— A tak! My jesteśmy, mój drogi, z bardzo dobrej rodziny.

Pani margrabina z otoczeniem jest kapitalna; figura, która, zdaje się, nie szukała aż królów; splendor królewski w rodzinie uszlachcał powiewem tradycji bodaj czy nie — stangretów. Jadowity babsztyl z orlim nosem, pudrowany zabytek, pyszna kreatura, matka rodu, z którego pochodzi bohaterka komedii, sympatyczne dziewczątko, zakochane w mężu. Mąż miał przed ślubem legion kochanek, z jedną z nich całował się na chwilę przed zaręczynami. Po ślubie wszystko dobrze; na scenie całują się jak w gołębniku, w amfiteatrze coraz więcej westchnień, atmosfera ogrodowej altany w zaciszu, albo ustronnej kozetki za

palmami w saloniku, kiedy wszyscy poszli do kolacyi. Wtem się robi ciemno jak przed burzą; sufler aż się dławi, tak mu się nie chce psuć małżeńskiego nastroju; pośród kobiet w parterze zaniepokojenie. Awantura! W miodzie miodowych miesięcy znalazło się żądło; wszystkie żony w teatrze patrzą podejrzliwie na mężów. Co to będzie, co to będzie? Więc mąż miał kochankę? Była tu teraz, przed chwilą i on z nią poszedł? Polski autor powiedziałby w tem miejscu: niedoczekanie jego! — francuski nie klnie i obmyśla szatański plan. Biedna mężatka chodzi po scenie, widać przez dekoltaż jak w niej dusza łka i jak serce dygoce. Miła niewiasta strasznie się zemści; zrobiłeś mi na złość, powiada dziecko, więc ja sobie odmrozę uszy, aby tobie zrobić na złość.

Zdradziłeś mnie, powiada zawzięta żona, więc ja ciebie zdradzę!

Wśród pań w teatrze uśmiech tryumfu. Dobrze mu tak! — mówi szeptem moja sąsiadka — niech wie, że i kobieta mi swoją godność. (Ależ naturalnie! Bardzo słusznie...)

Zdrada znakomita; najlepszy ustęp w komedyi; biedactwo rozpisuje okólnik do wszystkich krewnych: »ponieważ mąż mnie zdradził, ja zdradzę go dziś wieczór o godzinie ósmej; z poważaniem i t. d...« Idzie teraz o wyszukanie tego szczęśliwego człowieka, który będzie tym trzecim, korzystającym z tego, że się dwóch bije. Ponieważ każda kobieta, uznająca tę metodę małżeńskiej walki za jedynie honorową, powinna mieć w zapasie takiego stracha na męża, przeto bohaterka wesołej tragedyi nie szuka długo. Jest w sztuce sympatyczna figura: melancholijny wielce historyk, skrzywiony jak historyczna data, kochał się i kocha się w zdradzonej niewieście, a zowie się Ernest. Ernest w francuskiej komedyi jest imieniem charakterystycznym, nasz Kalasanty albo coś takiego, w każdym razie nie Romeo. Niech więc będzie Ernest narzędziem zdrady; i oto biedaczysko Ernest odchodzi od zmysłów, kiedy dostaje list, który krzyczy na całe mieszkanie: »za chwilę będę u ciebie i będę twoją...«

W antrakcie, w którym biedna, zdradzona niewiasta jedzie do uradowanego kochanka, jest sztuka de Flersa i Caillaveta — najpoważniejszą; ma w tej chwili ponurą minę. Zdrada! zdrada! Sąd nad niewiernym. Mąż zdradza w jednym końcu Paryża, żona w drugim, tylko, że mai był z pewnością więcej ścisły i nie robił — komedyi; Ale kobieta ma lepszą duszę; i to wcale nie jest humbug, autorowie mówią o tem najwyraźniej. Prawdziwa miłość bowiem przyczepiła się z tyłu do automobilu i pojechała ze, swoją panią na schadzkę.

Kapitałna scena; sympatyczny historyk przypodobany jest w tej chwili do koguta, który się napił — szampana; oblał się cały kolońską wodą; i namawia ją do grzechu. Niewiasta ma straszny wzrok i rumieńce na twarzy. — Jestem twoja!

— Żaklino moja, zdejm kapelusz!

— Rozumie się, zdejmę kapelusz. Straciłam już zupełnie wstyd... Dobrze tu jest u ciebie. — Biedaczysko historyk podniósł dumnie głowę.; a »kochanka« dodaje: Zdaje mi się, jakbym była u mojej babki. — Biedaczysko historyk opuścił smutnie głowę.

— Żaklino, zdejm rękawiczki!

— Ależ naturalnie, że je zdejmę! Jak zdradzać, to zdradzać! Masz obie ręce, widzisz, że ci się oddaję.

— Tak, do pewnego stopnia...

— Jak to rozkosznie zdradzać męża,, bo przecież ja go zdradzam...

W audytorium zaniepokojenie; tylko tyle?... Wtem historyk obejmuje ją w pól i dostaje policzek. Miłość czuwała, a teraz bije... Zwycięstwo! Zwycięstwo! Autorowie odbierają gratulacje.

Zdradziwszy męża tak okropnie, wraca żona do domu i krzyczy, że popełniła zradę; wszyscy przerażeni. Poczciwy ks. proboszcz nie wie, co z tym fantem zrobić; u nas, na wsi — powiada — namiętności regulują się wedle pór roku; w czasie sianokosów albo zbioru jabłek, trochę jest z tem źle, nawet bardzo źle, ale są przecież i sezony martwe, a tu? — Margrabina jest oburzona całym tym procederem i głośną zradą; znakomite robi porównania: Dawniej bywało wiarołomstwo, ale cóż za porównanie! Był to najważniejszy dzień w życiu. Popełniano je z rozwagą, przygotowywano się do tego kroku jak do małżeństwa. Liczono się z opinią świata, towarzystwa i rozkoszowano się tajemniczością, nie goniono za skandalem. Na starość pozostawało jako słodkie wspomnienie. Naturalnie nie było to wszystko bez zarzutu, ale miało się za to tę pociechę, że nikt za nas nie cierpiał, a rachunek zdawało się tylko Bogu, istocie doskonałej, która wiele wyrozumie!...

Historia wesoło się kończy. Na wiadomość, że żona »zdradziła« go z poczciwym historykiem, machnął mąż ręką wesoło i z niedowierzaniem, co srodze obeszło biedaka, który powróci do nieszczęśliwie kochającej go nauczycielki muzyki, tak nieszczęśliwej ze swoją miłością, że do tej chwili jeszcze czuję łzę w lewym oku. Zakończony hymn na cześć czuwającej miłości, »co w jeden wieniec, co w jeden wieniec splata, ciernie z kwiatami, z kwiatami wraz«, jak śpiewa zażywnie zazwyczaj wyglądająca Violetta z »Traviaty«.

LUDWIK BERNIÈRE

»Zabiegi o męża«, komedia w trzech aktach.

Sztuka ta jest w najwyższym stopniu nieciekawa, a jednak bardzo... ciekawa: nieciekawa, bo nic w niej niema nadzwyczajnego, ciekawa zaś ze względu na jej autora. Sztuka jego nazwaną została po polsku »Zabiegami o męża«, może dlatego tylko, że ją tłómaczyła kobieta, dla której taki dobry tytuł ma więcej uroku, niż tytuł właściwy, który zapewne jest dumą autora z powodów, o których niżej. Sztuka ta, pocziwa wielce, zowie się w oryginale: »Papillon, czyli Lyończyk prawy«, a napisał ją L. Bernière, samouk sprytny, z zawodu kamieniarz, tak samo, jak bohater jego sztuki. I dlatego tylko ciekawą być może naiwna, gruba a pocziwa robota »Zabiegów o męża«.

Jeśli się wie o tym biograficznym szczególe autora, słuchać się musi sztuki jego bez ironicznego uśmiechu, owszem z dobrotliwą pobłażliwością.

Zupełnie... stylowy jest pan Bernière, który najpierw ociosał kamienny głaz, otarł pot z czoła, a potem z miną członka Francuskiej Akademii zasiadł przy stole, aby spracowaną ręką wyciosać dyalog. Wdzięczny ten obrazek musi być tylko o tyle nieprawdziwy, że ten »kamieniarz prawy«, piszący komedye, nie ociera potu z czoła i zapewne niema spracowanej tragicznie dłoni, bo podobno jest bogaty. Historia jednak nic wskutek tego nie traci na romantyczności... Owszem, owszem...

Zacny ten pan Bernière opowiada tedy następującą historję:

Był sobie kamieniarz, p. Papillon, lekko się wprawdzie nazywający, lecz człowiek solidny, za co go Pan Bóg sownie nagroził, bo mu dal spadek wartości tylko piętnastu milionów. (Proletaryusz p. Bernière chciał sobie użyć przynajmniej raz jeden w życiu!)

Przyjechał tedy solidny kamieniarz do wspaniałego swego zamku, w którym się zagnieździli nieprawni spadkobiercy. Szakale te, między którymi jest jeden margrabia, naturalnie, że zrujnowany, jedna margrabianka, zrujnowana tem samem, jeden prezydent sądu, naturalnie, że zrujnowany, jedna prezydentowa, haniebne indywiduum, jeden notaryusz, jeszcze haniebniejsze indywiduum. To piękne towarzystwo, widząc, że musi zwrócić piętnaście milionów prawemu spadkobiercy, Papillonowi, zazgrzytało zębami i chce go uwikłać w sieć. Margrabianka usiłuje czynić zabiegi o rękę Papillona, zaś pani prezydentowa usiłuje go chwycić dla swojej córki, jednym słowem, »Lyończyk prawy«, mimo, że się nazywa Papillon, jest zwyczajnym baranem, z którego chcą ściągnąć złote runo.

Jednakże solidny kamieniarz jest chytry, jako wąż; przejrzał haniebnymi zamiarami burżujów, więc sprowadził do zamku swoją kochankę, praczkę z zawodu, wielce go miłującą i dziecko, zrodzone z niej i solidnego kamieniarza. Awantura, przemowy patetyczne w stylu: »niech się panna stąd wynosi!« i t. d. Ale Papillon rzekł:

— Ta panna jest moją kochanką, a ja się z nią ożenię. Żebyście zaś wiedzieli, że nie jestem byle kto, lecz prawy Lyończyk, dostaniecie wszyscy razem po równej części ze spadku!

Teatr uznał szlachetność czynu i nagrodił go oklaskiem, chociaż ten i ów nie dowierzał.

Pocziwość tej sztuki jest tak wielka, że aż rozczulająca; nie sposób też traktować jej inaczej, jak — pocziwie i nie żądać od niej więcej nad to, co dać mógł jej autor, człowiek, bądź co bądź, z dużym zasobem kultury, zbieranej na wszelkie sposoby, mozolnie i wytrwale. Sztuka ta robi wrażenie ogromnie miłe; czuje się, że autor chce się »wygadać« ze wszystkiego, co wie i co czuje, więc mu się pozwala gadać bez upamiętania i pobłażliwie się słucha; jego zapatrywań na kwestye, gorąco go obchodzące, zapatrywań na sprawę robotniczych syndykatów i t. d. Ceni się w sprawach tych święte jego przekonania, chciałoby się zaś głośnym oklaskiem wynagrodzić autorowi szczerze, prawdziwe uniesienie, kiedy mówi o swoim zawodzie. »Prawy Lyończyk« mówiący o tem, jak jęczy i śpiewa głąz marmurowy, bity młotem, mówi z polotem poetyckim, nadzwyczaj pięknie.

Zresztą wszystko ujmuje w sztuce tej swą niesłychanie naiwną prostotą, wobec której jest się bezbronnym; pasya, z jaką zaznacza autor stosunek swojego zacnego bohatera do perfidnej burżuazyi, zacierzowanie nieszkodliwe, z jakim maluje ich wszystkich na czarno, są takie szczerze, że się go za tę szczerłość darzy sympatją, mimo przesady, bynajmniej nie subtelnej. Bo i jakżeż nie miłować miłego tego kamieniarza, który prosi pana prezydenta, aby mu na przechowanie rzeczy w jego domu dał szafę, ale mocno zamykaną?

Ale »prawy Lyończyk« jest często o wiele dowcipniejszy.

Powiada »czarny charakter«, pani prezydentowa, do córki:

— Musisz wyjść za tego ordynarnego kamieniarza, bo cóż ty masz w kieszeni?

— Nie mam przy tej sukni kieszeni! — odpowiada córka.

Za taki niesłychanie wesoły dowcip powinno się każdego innego autora zastrzelić, ale w tej komedyi dowcip taki jest zupełnie na miejscu.

Jest ich zresztą w sztuce tej bardzo wiele, niektóre zaś, prawie że naprawdę wesołe.

Ktoś się np. chwali swym urodzeniem i powiada:

— O, ja jestem również z doskonałej rodziny, w mojej rodzinie nikt nie pracował, bo wszyscy byli urzędnikami.

Zupełnie jakby sobie zakpił paryski demagog na zgromadzeniu w wielkim Hippodromie.

Autor »Zabiegów o męża« napatrzył się zapewne wielu sztuk i umiał zrobić jeszcze jedną, nie umiejąc pozacierać śladów. »Prawy Lyończyk« jest zbyt podobny do prawego Amerykanina z »Nitki jedwabiu« Sardou i do wielu takich, pomysły zaś takie, jak zabiegi o męża, choćby nim miał być lokaj, wzbogacony spadkiem, tłuką się po wszystkich paryskich kinematografach. Dużego sprytu autora i obserwacyjnego daru dowodzą rzeczy inne; w sztuce tej są figury, z pewnego punktu widzenia, kapitalne. Ta mama, która znakomicie podsuwa córkę wzbogaconemu kamieniarzowi, ta margrabianka, która się uczy na pamięć podręczników, traktujących o rodzajach kamieni, aby mu się przypodobać, doskonały w swoim stylu notaryusz, frant i krętacz, dowodzą bystrej inteligencji Bernier'a, który jest strasznym gadułą, nie umie sobie poradzić ze sceną, powtarza się, rozwleka, zrzedzi, ale jest — miły.

MELCHIOR LENGYEL

»Tajfun«, sztuka w czterech aktach.

Dobra rzecz jest węgierskie salami, mniej dobrą rzeczą jest węgierski dramat. W tem zdaniu jakby z rozmówek Ollendorfa, jest jednakże straszliwa prawda; i gdyby jaki srogi tajfun wywiał z europejskiej literatury Molnara i Lengyela, dwie współczesne gwiazdy węgierskie, byłoby bardzo smutno, ale byłoby bardzo dobrze, mimo tego, że »Dyabła« grano w całej Europie, a »Tajfun« miał w samym Berlinie przedstawień coś dwieście, teraz zaś w czterech polskich teatrach będzie miał równocześnie powodzenie, zdaje się, wielkie.

Można sobie i słusznie, srodze pokpiwać z węgierskich współczesnych pisarzy dramatycznych, ale jedno im trzeba przyznać: niesłychany spryt. Żaden komiwojażer fałszywego tokaju, po wyrzuceniu go za drzwi, nie wraca tak zgrabnie oknem, jak Molnar albo autor sztuki »Tajfun«, którzy wyproszeni grzecznie z porządnego literackiego zebrania, włożą do teatru tylnym wejściem, odwoła wszy się do publiczności. Jeden jej za to pokaże dyabła z fioletową krawatką, albo nagą niewiastę, węgierską Monnę Vannę, drugi Japończyka, który dusi paryską kokotę.

Potem się śmieje w kułak, bo sztuka musi j mieć powodzenie, czy kto tego chce, czy kto tego nie chce. Eljen! Eljen! Eljen!

Autor »Tajfunu« jest jeszcze bardziej sprytny, niż »dyabelski« Molnar; zrobił też sztukę zręczniej i sensacyjnością pobił go na głowę. Teatr drży, trwoży się i lęka; serca wyją z emocyi; włosy podnoszą się zwolna w górę; groza zawisła nad teatrem i płacze, jak Adwentowicz w czwartym akcie. Publiczność jest poruszona i wierci się niespokojnie na fotelach. To jest znak nieomylny: sztuka ma ogromne powodzenie, większe niż »Urzędowa żona«, większe nawet niż »Madame Sans Gene«.

Takich emocyi dawno już nie było w teatrze; doprawdy, że Sardou wygląda ze swą Florą Toscą wobec tych węgierskich potworności, jak partacz, który tylko drażni, a nie poruszy aż do histeryi. Zdaje się, że teatry nawiedził tajfun potworności; w czasie panowania kinematografu i »Luna-Parku«, starają się pisarze dramaturgiczni krwιά, zamiast atramentem, bo cóż za emocye da atrament? We Włoszech Sem Benelli napisał sztukę, na której widok robi się zimno; »Grand Guignol« paryski kraje wciąż jeszcze na swej scenie ludzi żywcem na kawałki, wszędzie tańczą »Vampyr-Tanz«, w którym straszliwa niewiasta przegryza jakiemuś młodzieńcowi na scenie gardło i pije jego krew jak Veuve Cliquot z żółtą etykietą — czemuż sobie sympatyczny Japończyk, rodem z Debreczyna, nie ma pozwolić na

zaduszenie jednej kokoty i czemu niema potem zemrzeć na scenie wśród cholerycznych drgawek? Słusznie! Niech sobie dusi i niech sobie umiera. Wolno w kinematografie, wolno i na scenie, tembardziej, że się to wszystkim bardzo podoba, bo powtarzam, że »Tajfun« będzie miał ogromne powodzenie. Autor wszystko uczynił, aby je sobie zapewnić i w istocie, trudno pod tym względem o większą pomysłowość; starał się wszystkimi siłami o »sensacyjność« sztuki, o sensacyjność w stylu powieści kryminalnych. Lepszej historii nie wymyśliłby ani Maurice Leblanc, ani Fergus Hume (ten »robi w mumiach«), ani Conan Doyle (ten obcina tylko uszy w ostatnich czasach, morduje mniej), ani Filip Oppenheim (ten zabija tylko z rewolweru i rozbija automobile w skrytobójczych zamiarach). Historia jest sensacyjna, sama przez się, przytem zaś sensacyjnem jest tło. Tło jest japońskie. Banzaj! — krzyknięto na parterze, — Eljen! — odgrzmiała galerya Odbywają się tedy rzeczy straszne, bo jakżeż niema być rzeczy strasznych, kiedy się Węgier spotka z Japończykiem i zaczną wspominać swoich mongolskich krewnych?

Przedsmakiem całej historii jest konspiracja, jakaś sprawa szpiegowska, jednym słowem tajemnica. Gromada Japończyków »działa« w Paryżu (w rzeczywistości grają w bilard przy bulwarze St, Denis). Głową ich jest bohater sztuki, mądry, wspaniały, przebiegły i piękny, dr. Tokeramo, który ma »spełnić misję«. Ale Europa się mści za wydzieranie jej cywilizacji bez pracy, więc chytra, stara Europa równie starego używając sposobu, nasłała na syna słońca córę Koryntu, jeśli się już o obu stronach trzeba wyrazić obrazowo. Paryska kokota uczyniła wyłom w stalowej woli Japończyka i przemieniła go w Adwentowicza. W chwili rozdrażnienia, dr. Tokeramo, już dekadent, zadusił paryską kokotę. Mojem zdaniem uczynił to bardzo słusznie i przynajmniej w ten sposób ukarał ją za przywłaszczanie sobie w odpowiedniej przeróbce pomysłu Lavedana z »Markiza Prioli«, bo nikt inny, tylko ten tabetyczny markiz wpadł na pomysł zagrania miłosnej komedyi, aby potem omamioną niewiastę poniżyć i wyprosić za drzwi, co mniej więcej kokota z »Tajfunu« uczyniła z dr. Tokeramo. Gromada Japończyków zebrała się po morderstwie i radzi.

Dr. Tokeramo jest im potrzebny, więc on za morderstwo odpowiadać nie może; winę musi przyjąć na siebie ktoś inny. W tej chwili wchodzi na scenę Bushidu, dusza Japonii i gra z powodzeniem. Wszyscy proszą o zaszczyt cierpienia; młody człowiek, którego mianowano w zastępstwie mordercą, czuje się szczęśliwym. Wiodą go przed sąd. Głośno i wyraźnie przyznaje się do czynu, lecz dr. Tokeramo, zawezwany jako świadek, w rozdrażnieniu przyznaje się również. Z zawikłania tego wychodzi autor zapomocą nadzwyczaj zręcznego pomysłu i wkońcu uwalnia dr. Tokeramo od wszelkich zarzutów. Tokeramo skończył swoją misję, lecz wola jego i japoński spokój umarły. Ma halucynacje i jest rozdrażniony; podnieca się

wspomnieniami, aż mu wreszcie sił zabrakło. Usiadł wreszcie w fotelu i umarł. Jeszcze bowiem żadna historia, na motywach japońskich oparta, nie skończyła się dobrze, ktoś umrzeć musi, aby był »styl«.

Ta mocno sensacyjna historia jest również mocno długa, a kinematograf i sensacyjna sztuka tego nie znoszą; powinni się w takich wypadkach mordować prędko i z wprawą, a nie gadać tyle przed śmiercią. Dr. Tokeramo, bohater sztuki, jest gadułą pierwszorzędny, jego kochanka zaś gada jak ludowy poseł; to ją tylko tłumaczy, że jest Paryżanką, która gadać musi; reszta Japończyków gada również niesłuchanie wiele i niesłuchanie naiwnie o »zgniłej europejskiej kulturze«, o »tajfunie, co straszne poczynił szkody«, o »pięćdziesięciu milionach Japończyków«, o »wonnej herbacie« i innych japońskich delikatesach. Są to Japończycy operetkowi, mimo tego, że autor »Tajfunu« widocznie starannie przygotowywał się do pisania swojej sztuki i że wie ogromnie wiele ciekawych o nich rzeczy. Mógł się być jednakże dla własnego dobra ograniczyć na pokazaniu w teatrze »nagiej duszy« japońskiej, zademonstrować gromadę japońską, działającą przebiegle i pomysłowo w obcym środowisku, zadziwić ich cnotami i t. d.; niepotrzebnie jednak rozwałkowywał historię miłości drą Tokeramo, która autorowi była potrzebna tylko jako asumpt do tych ciekawych demonstracji i niepotrzebnie demonstrował proces działania europejskiej »trucizny« na duszy swojego bohatera, który się zaraził cywilizacją i miłością modern za dwieście franków miesięcznie. Zupełnie nie byliśmy ciekawi, jak umrze dr. Tokeramo i na jaką chorobę, i bylibyśmy mu chętnie pozwolili na powrót do Japonii, gdzieby mógł zostać prezydentem ministrów.

Za wiele sensacyi i za wiele aktów, za mało zaś scen, któreby nie miały na sobie marki naciągniętego efektu. Jedną z takich scen, bardzo miłą, jest ta scena, w której rzuceni na bruk paryski Japończycy, improwizują sobie ojczyznę, wywołując jej wspomnienie śpiewem, kwiatami i barwnym kimonem. Jeśli cała sztuka jest dramatyczną operetką, ta scena jest sceną... operową.

Jeśli się chce słuchać sztuki Lengyela, a nie patrzeć na nią, staje się wtedy nużąca. Autor węgierski nie ma wprawy w pisaniu i mówić nie umie; przytem niezręcznie naśladowuje. Zna widocznie dobrze Paryż i francuski teatr, chciał więc na francuską modłę »urozmaicać« akcję i przeplatać widok krwi widokiem sztucznych ogni; aplikacje te stały się w ręku Lengyela banalnemi. Ile razy chce rozjaśnić scenę, wtedy płodzi dowcip ciężki jak tokaj, albo wstawia w »tragedyę« intermezzo tak szalenie wesołe, że się mimowoli szuka rewolweru.

Z.EKELESOWA I R.STRAUSS

»Igraszki Jej Ekscelencji«, komedia w trzech aktach.

W pierwszym akcie »Igraszek Jej Ekscelencji« wybucha z głośnym hukiem bomba; powinno to być poczytane za uczciwość autorów, że już w pierwszym akcie dają do zrozumienia, z czym bodziemy mieli do czynienia. Zapach dynamitu unosi się nad sceną niemal aż do końca, w którym za to czuć najwyraźniej perfumy, wybitnie francuskie i to nawet niepośledniego gatunku. Wiedzieć nie można, który z autorów pisał sceny ostatnie; z rewerencji domyślamy się, że je tworzyła kobieta; sceny ostatnie komedii, jeśli nie dowodzą talentu, dowodzą znakomitego obznajomienia się ze współczesnym komedyopisarstwem francuskim; sam, wyraźnie sam Bernstein nie zrobiłby ich efektowniej. Dla zakończenia sztuki musimy jej wysłuchać całej; dowodzi to wprawdzie wielkiego sprytu autorów, ale zresztą pod tym względem każdy pisarz sceniczny jest dziś mądrzejszy od owego gospodarza z Kany galilejskiej, który podle wina na koniec chował. W czasach posuchy i jałowości robi się już z trzech dowcipów farsę a z jednej sceny komedię, trudno przeto odrazu wygrywać atuty. Dlatego też »Jej Ekscelencya«, niewiasta wielce sprytna »igra« sobie przez trzy akty, tak tylko, *pour passer le temps*, do godziny dziewiątej, bo nie wypada, aby się sztuka kończyła przed dziesiątą; potem gra już wielce forsownie i wszyscy są zadowoleni. Nie było żadnych nadzwyczajności — no tak, ale ostatnia scena... Wszystko to już było — no tak... ale ta »ostatnia« scena. »Melodramat z psychologią« — no tak, ale przecież ta ostatnia scena...

Można być oberwańcem, ale trzeba mieć piękny krawat, bo często krawat ocali opinię, tem więcej, jeśli sympatyje są gotowe w powietrzu.

A sztuka ta miała wśród publiczności dziwną sympatyje; smutne opowieści o jej młodziutkiej autorce zrobiły swoje. Jednakże i bez tych opowieści możnaby mieć sympatyje do tej sztuki, przez pół naiwnej, przez pół zręcznej, przez pół naciągniętej i szczerzej przez pół. Naiwne rozważanie wielkich spraw, pensyonarskie, pełne szczerzego entuzjazmu odnoszenie się do krwawych tragedii, ma swój nieszkodliwy urok; a zaraz potem zastanawia zręczne operowanie czemś takim, co jest zdaleka, przez lupę podobne do psychologicznych zagadnień, a co w rzeczywistości jest komunalem z literackiego pod ręcznika na temat niewieścich niekonsekwencji, co w istocie jest tem, co służy za codzienny motyw francuskiej komedii.

O rzeczy takie łatwo, trudno i coraz trudniej o pomysłowe tło, na które można pokazać tę suknię z paryskiej pracowni, z Gymnase czy z teatru pani Rejane,

Autor i autorka »Igraszek Jej Ekscelencyi« wybrali wśród tysiąca próbek — rewolucję rosyjską. Jest to jeszcze towar, który popłaca, Pan Kampf zrobił taką rewolucyjną sztukę; grali mu ją na całym świecie, na samym Montparnase coś czterysta razy, przetłómaczy!! na chińskie, tylko w Polsce jej grać nie chcą, bo w Polsce rewolucja rosyjska to nie jest marcypan, ani inny taki egzotyczny artykuł, który w podziw wprawia wiedeńczyków.

Wszelakie sztuki na tem tle, są albo obliczone na gruby efekt i jeszcze grubszy interes, jak sztuka E. Czirikowa, albo jest to bomba taka jak sztuka, przerobiona z noweli Savage'a, albo też jest to naiwny melodramacik, jak »Igraszki Jej Ekscelencyi«. Całe szczęście, że w sztuce tej nie idzie wyłącznie o rewolucję, tylko użyto jej jako »barwnego« tła do... prawie psychologicznych roztrząsań.

Rzecz się dzieje w wielkiem mieście rosyjskiem. Gubernator urządza przyjęcie, bo chociaż to gubernator, bywał na przedstawieniach teatralnych i wie, że autor nie znalazłby innego sposobu zapoznania widzów z osobami sztuki, daje zazwyczaj na koszt jednej z tych osób przyjęcie w pierwszym akcie. Gubernator przyjmuje tedy gości, którzy mówią o niczem wprawdzie, ale czasem wesoło, starając się nawet o igraszki słów.

— Ci rewolucyoniści utrudniają memu mężowi życie — rzecze dama.

— Za to on im ułatwia śmierć, łaskawa pani — rzecze gentleman.

Bohaterka sztuki, »jej ekscelencya«, żona gubernatora, od najpierwszych słów zdradza się, że jest córką z lewej ręki któregoś z pisarzy francuskich, przytulona tylko przez wiedeńskich autorów. Jedną ma zaletę niesłychaną: w charakterze tym utrzymuje się do końca, nawet za cenę rozmaitych nieprawdopodobieństw; aby ją określić krótko, jest ona bardzo udatnie, od początku do końca — konsenkwentnie niekonsekwentna.

Jej ekscelencya »igra« ze wszystkim. Mówi do jakiegoś rosyjskiego hrabiego bez zająknięcia:

— Chcesz pan zawrzeć ze mną liaison?

Ponieważ zwykle każdy hrabia na to się godzi, wybiera się do niego i w tym celu każe sobie przygotować jakiś tam stanik bez podszewki, czy coś takiego. W tej chwili wybucha straszliwa bomba: Gubernatora rozerwało na dwoje! »Jej ekscelencya« wpada w spazm, po chwili jednak przypomina sobie bardzo zresztą zużyty efekt, który ma służyć do straszliwie ironicznego ukazania w całej nagości duszy niewieściej. Woła tedy, łkając:

— Biegnij do krawca! Już nie potrzeba stanika, każ zrobić dwie suknie z krepy.

Dowcip stary, jak rosyjska rewolucja.

Należy tedy stworzyć sytuację bardziej zajmującą. Wobec tego »Jej Ekscelencya« wyteża się na nową komedyancką igraszkę. Idzie do więzienia i rozmawia w cztery oczy z mordercą swego męża.

— Chcę o jedno tylko pana zapytać: dlaczego? dlaczego?

Młody dynamitard wygłasza w tem miejscu długie kazanie; gada rzeczy naiwne, frazesy i liryczne wiersze. Ujął tem wszystkiem tak bardzo jej ekscelencyę, że mu ona chce pomódz do uciezki. Ponieważ jednakże dynamitardotn nie wypada schodzić z piedestału, odrzuca jej ofiarę. Więc jej ekscelencya rozpocznie nową igraszkę; wybawia rewolucyistów z więzienia, wykrada dokumenty, przejmuję tajemnicę, je—dnem słowem robi na złość »Urzędowej żonie«. Boli ją jednakże to, że musi robić to tylko, co jej każą, a onaby chciała ujrzyć raz »centralny komitet« i działać sama.

Teraz kazali jej pomódz do zgładzenia — jej wymarzonego kochanka. Rewoluc}Toniści są to ludzie złośliwi i lubią bardzo teatralne efekty; zresztą są to ludzie bardzo łagodni i dla dobra komedyi robią z siebie nawet operetkowe figury. Dają jej plan i każą prowadzić kochanka na śmierć. Kochanek ten jest to w sztuce figura bardzo dobrze zrobiona, również wedle francuskiego żurnalu; trochę cynik, trochę człowiek przeżyty, »dobrotliwy filozof«, figura, potrzebna zawsze we francuskiej sztuce do robienia dobrych dowcipów.

Przyszedł policmajster i doniósł, że rewolucyoniści mają zamordować: generała, księcia i jego samego.

— Całą partyę whista wysadzą mi w powietrze — powiada »pogodny filozof*,

— Pana także mają zamordować, ale dopiero jutro.

— Więc czemu się pan już dzisiaj tak wzrusza?

Jej ekscelencya, widząc, że kochanka ostrzeżono, postanawia zamordować go sama; bardzo go poetycznie do tego przygotowuje.

— Pani wygląda jak Judyta.

— A zna pan historię z Holofernesem? Pan będziesz Holofernesem.

I mierzy w niego z browninga.

Holofernes ani się ruszył, ani drgnął, co podziwem przejęło publiczność. Jej ekscelencya mierzy po raz drugi. On ani drgnął.

— Judyta nie używała rewolweru... — rzecze spokojnie.

Odwaga tego »pogodnego filozofa« stąd pochodzi, że jako człowiek z kulturą, wiedział dobrze, że jej ekscelencya nie strzeli, bo nie byłby to żaden efekt, że gdyby strzeliła, sztuka zakończyłaby się jak najpodlejszy melodramat, że całe trzy akty zostały napisane po to, aby

przy końcu zrobić niespodziankę i nie strzelać, że wreszcie cała sensacja z »psychologią« na tem w tej sztuce polega.

Stwierdziwszy to, odebrał jej rewolwer i pojechał z nią razem do Monte Carlo.

A cała ta niespodzianka w końcowej scenie wyszła sztuce na zdrowie; scena ta. dobrze zrobiona a jeszcze świetniej zagrana, ukoronowała słabiuchną sztukę, dorobioną do tej sceny — w sposób pomysłowy. Jej ekscelencya utrzymała się doskonale w charakterze; była od początku do końca kobietą, naturalnie, że nieprawdziwą, ale przecież prawdziwą kobietą z komedyi, noweli i powieści, potraktowaną jednakże dobrze, bo z dość subtelną ironią na komedyanctwo i »igraszki«.

HENNEQUIN I BILHAUD

»Najlepsza z kobiet«, komedia w trzech aktach.

Autor niezliczonej ilości fars, Hennequin, zrobił dowcip; więc się długo namyślał, czy założyć pismo humorystyczne, czy napisać powieść, czy komedye. I napisał komedye do spółki z takim samym jak on, wspaniałym twórcą, który myśli całe życie nad tem, coby wymyśleć, który śni całe życie o tem, aby paryski bulwar na jego temat oszalał i który jedno szczere ma życzenie: aby Flers i Caillavet skończyli śmiercią powolną a długo spodziewaną. Paryskie spółki pisarskie są to straszliwe zespoły; ludzie, których nic nie zmęczy, nawet napisanie czterech sztuk na rok; których nic nie zmoże, nawet widok własnych komedyi; których nic nie przyprawi o melancholię, nawet ich własny dowcip. Ze dwadzieścia takich spółek, grających na cztery ręce, trzęsie paryskim bulwarem; drugie dwadzieścia czeka na swoją kolej, aby przeżuć raz jeszcze to, co się tamtym przejadło; ci bulwarowi dostawcy są rasą niezniszczalną.

Fabryka »komedyi« funkcjonuje znakomicie; w Paryżu odbiorców nie zabraknie nigdy, więc się fabrykanci teatralni nie troszczą zbytnio o wartość fabrykatu, jednego tylko strzegąc pilnie, aby wykończenie jego było zawsze bez zarzutu, aby tandeta, choć tandeta, miała w sobie pozory cyzelatorskiej roboty. Najgłupsza też »komedya« z repertuaru bulwarowego teatryku, ma jedną zawsze zaletę: wykonanie wyborne. To umie każdy Francuz i dlatego potrafi przemyścić swój towar daleko poza granice Paryża, jak Bon Marche przemyści sznurówkę, albo mydło, albo perfumy. Taki Hennequin czy Bilhaud, czy Mars, czy jak on się tam zowie, nie ma za centima talentu, ale któż się oprze wylizanemu subjektowi w modnym sklepie, mówiącemu po francusku i rozprawiającemu na temat »psychologiczny« podczas sprzedawania pary patentowanych szelek? Któż się oprze wygadnemu komiwojażerowi, »robiącemu« w perfumach? Ale wszyscy oni są tak wygadani, ubrani tak wytwornie, blagujący z takim mistrzostwem, że ktoś przetłómaczy czempredzej »Najlepszą z kobiet«.

Gdyby Hennequin np. dostał w ręce byle pomysł któregokolwiek z lepszych pisarzy polskich, byłoby to arcydzieło, bo polski autor ma talent, tylko pisać nie umie i zaprzepaści najlepsze rzeczy w atramencie. A taki francuski fabrykant aż wyje za pomysłem, nie ma go, a przecież nasypie widzowi piasku w oczy, zagada go, za krzyczy, podrażni i wygrywa najczęściej sprawę. Dwadzieścia razy skreśli scenę i dwadzieścia razy napisze ją na nowo; będzie się tłukł z jednym dowcipem po scenie trzy godziny i dziesięć razy go powtórzy, coraz na inny sposób; jakiś efekt sceniczny, który się sto razy widziało na scenie i który już wszystkim stoi kością w gardle, wypoleruje, odświeży i sprzeda; a nie benzyną czyści stare,

przenoszone historie, tylko perfumą, taką z tańszych. Ugotuje stary kalosz, a wszyscy myślą, że to — bażant.

»Najlepsza z kobiet« to jest taka właśnie potrawa. Mdłości dostać można z tych fałszowanych słodczy; nazywa się to wprawdzie »komedią«, bo autorowie jej wykombinowali, bardzo logicznie, że jeżeli bohaterka płacze na scenie, to to już nie może być farsą i musi się nazywać jakoś dostojniej, ale to jest tylko zapłakana farsa. »Psychologiczna« farsa... Panie Hennequin, zastrzel pan za to pana Bilhaud'a, panie Bilhaud, zabij pan ciężkim dowcipem Hennequina!...

Czy jest na świecie coś bardziej nudnego, jak kiedy kokota udaje zasnę niewiastę? Zaiste, niema... A farsa Hennequina i Bilhauda ma taką niemądrą manierę; a kiedy jej Bóg już wszystkie zmysły pomieszał, zaczyna łkać, tak strasznie łkać, że się w człowieku serce kraje. To łka »dusza« tej farsy... To Hennequin ciął nożem tę duszę i zrobił cesarskie cięcie, przez brzuch, psychologiczne harakiri i dusza łka. A Hennequin ma w tej chwili minę profesora psychologii — w szkole dla policjantów, albo w szkole sług. Patrzy, patrzy, potem rękę skrwawioną podniósł w górę i powiada: »ta kobieta cierpi!« — »A, widzisz, że ona cierpi!«, — powiada jedna pani do drugiej pani w audytor}rum.

Aż Hennequin odkrył nową prawdę i krzyczy: »kobieta lubi krańcowość, więc jeżeli jest głupia, to już jest wtedy strasznie głupia«. — Brawo! — krzyknęła w tem miejscu cała galerya, która bardzo lubi złote myśli, burzliwe posiedzenia Rady miejskiej i płacz na scenie.

A »najlepsza z kobiet« bardzo się spłakała. Udawała filantropię, aby miała czas dla kochanka; mąż, naturalnie, był idyota, bo inaczej sztuka nie miałaby powodzenia u kobiet. Ale »najlepszej z kobiet« jej dobre serce wyszło na złe, pocieszała wszystkich, więc i dziewczątko, które się zakochało w jej kochanku, przyszło do niej także po pociechę. Proszę sobie wyobrazić tragiczniejszą sytuację. Wiec biedna kobieta chwyciła się jedną ręką za głowę, drugą zaś przłożyła do sznurówki, w miejscu, gdzie kobieta nieraz ma serce i szeptała: »boli, och, jak bardzo boli!«

Potem powiedziała kochankowi: »mój drogi, idź pan sobie do tej młodej dziewczki i ożeń się z nią. Rozłączmy się, zanim nas rozłączy obopólna nuda — (pod koniec bowiem sztuka była bardzo nudna) — a ja będę miała wrażenie, że jestem mimo wszystko zwyciężcą!»

Prawda, jakie to niesłychanie nowe? Prawda, że nikt jeszcze dotąd nie widział zakochanej, stateczniejszej niewiasty, któraby zrobiła poświęcenie i oddała kochanka zakochanemu podlotkowi?... Aż się mdło robi...

Należałoby krócej załatwić się z tą »komedią«, lecz pewne zobowiązania mieć się musi dla jej roboty. Historię tę opowiedzieli ci dwaj Francuzi w sposób wykwinny. Bredzą, ale

bardzo wytwornie; gadają stare głupstwa, ale bardzo zgrabnie. Umeblowali sobie bogato scenę, ściągnęli na nią kilka wspaniale ubranych niewiast, jak na raut i rozdali majątki swym figurom, aby te figury mogły sobie pogadać trochę w Trouville, trochę w Paryżu, a trochę w Nizy. Nieduży zasób humoru porozdawali skrzętnie i sprytnie w aptekarskich dozach, każdej z figur z osobna, wielką miłością otoczywszy, jak na Francuzów przystało, »najlepszą z kobiet«.

KURT KRAATZ

»Zażarty automobilista«, krotchwila w trzech aktach.

Za taką sztukę powinny wszystkie fabryki automobilów płacić Kraatzowi procent od sprzedanych wozów. Kraatz to jest najlepszy korni wojażer od automobilów... Nie taki ordynarny komiwojażer głupio zachwalający; Kraatz ma taki automobil, wobec którego wóz Eliaszowy to całkiem podły wehikuł. Na takim automobilu dzieją się rzeczy niezwykajne; zapach benzyny maści bohaterom rozumy, wszyscy idyocieją do wymaganego przez autorów farsowych stopnia, kiedy się jest raz głuchym, raz ślepym, wedle scenicznej potrzeby.

Benzyna... *flat ubi wult.*

W zakończeniu genialny komiwojażerski spryt autora. Automobil firmy Kurt Kraatz — tłumaczy autor — jest to taki automobil, który nikomu nic złego nie zrobi. Mógł sobie taki zwaryowany Mirbeau pozwolić na kręcenie karku młodemu Lechatowi; mógł sobie wozić w automobilu eleganckich złodziei. To są ekstrawagancje francuskiej firmy. Nasz automobil jest spokojny, jak dziecko. Wjechał w stado waryatów, a wywiózł do ołtarza parę narzeczonych. Niech to kto inny pokaże!

I w istocie, trudno, żeby to kto inny pokazał. Czterdzieści Pegazów nie uciągnęłoby tego domu waryatów, który jest na scenie, a oto jeden automobil o sile 40 HP ciągnie to za sobą z łatwością. Wspaniały pochód: na przedzie warczący, wściekły, podskakujący (pierwej się mówiło »grzebiący nóżką«) — automobil. Bohater na siedzeniu, autor jako chauffeur. A za nimi, jak na kinematograficznym obrazku: odczyszczona benzyna teściowa, z tych dobrych, starych czasów, kiedy to jeszcze koni nie jedzono; stary kapitalista, także z tych dobrych czasów, kiedy jeszcze socjalistów nie było; poeta, który ma rentę — to już taki ze złotego wieku tego świata i z farsy; aktor, czarny charakter, wybielony także nieco z pomocą benzyny; cztery coś niewiasty, dwie służące przy końcu orszaku, jedna z dziecinnym wózkiem. A za tem wszystkim smuga dymu i strasznie nieprzyjemna woń.

Wszystko to w piekielnej pogoni za sensem, w gonitwie na złamanie karku, podczas której automobil od czasu do czasu rzewnie zabeczy, na znak, że sensu jeszcze nie przejechano i nie połamano mu nóg.

W ten sposób przejechał ten »zażarty automobilista« wszystkie możliwe sceny, był w Berlinie, Monachium, w Wiedniu, poroztrącał widzów w dziesiątkach najrozmaitszj^{ch} teatrów wpadł z przeraźliwym trąbieniem na spokojną scenę lwowską.

Boże, który czuwasz nad kręceniem karków wszystkich »zażartych automobilistów* — co też się nie działo w czasie tej uroczystości! Teatr pełny po brzegi, panie wachają czyszczone benzyną rękawiczki dla wywołania nastroju... W powietrzu czuć benzynową śmierć, muzyka gra w tempie galopady marsza żałobnego ze względu na ziejący śmiercią i brzydkimi woniami tytuł.

Zaczyna się jazda na złamanie karku. »Automobil z chaufferem« — (zamiast zdechającego już »konia z rzędem«) — temu, kto dokładnie nakreśli drogę, którą pędziła ta cała banda z afisza za automobilem. A zresztą, coby to była za farsa, którejby treść można było opowiedzieć i żeby opowiadającego nie zapytano, czy drwi, czy o... szosę automobilową pyta?!

Dość, że ten bajeczny poeta, który ma rentę, (jedyne dowcip, który się Kraatzowi nie udał), chce się ożenić z siostrą jednej pani, zdradzanej przez męża, »zażartego automobilistę«. Ten sympatyczny człowiek zanieczyścił benzyną atmosferę domu wyjącego nieludzko aktora. Wszyscy razem mają jedną teściową i jednego teścia. Teściowa naturalnie nie ma duszy, ani serca, tylko smoczy język i ziejie siarką. Teść jest trochę idyota, bo jeden mądry człowiek wszystkoby zepsuł autorowi. Wszystko już jest, tylko trzeba... dzieci. »Krokodyla daj mi luby...« Nieszczęsny poeta musi udowodnić, że nietylko Muzom płaci alimenty. I w tym miejscu beczy automobil najgłośniej.

Powiedział sobie wielce szanowny autor, Kurt Kraatz: Mój francuski kolega potrzebuje 300 dni na takie historie. Ale minęły czasy kulejących koni. Trzeba dziecka? Jedzie się automobilem do wyjącego aktora i zabiera się dziecko; zupełnie prosta historia.

Katastrofa tragedii następuje przez eksplozyję rezerwoaru dowcipu i benzyny, nikt nie wie, czyje dziecko i aż dziw bierze, że autor nie udowodnił, że dziecko urodziło się... automobilowi itd. itd. Doskonale się kończy: automobil się uspokaja i nie warczy; teściowa się uspokaja i nie warczy; teść pozostaje idyotą, jakim był; poeta się żeni, bo jakoś w porządnej farsie inaczej nie wypada; »zażarty automobilista« trąbi na zakończenie jak wściekły, bo zdradzana żona zwiastuje mu całkiem niespodziewanie słodką tajemnicę... z łaski autora. Co to może porządny automobil! Nietylko, że nikogo nie przejechano na złość »Fliegende Blatter«, ale z całej sprawy przybędzie do remizy tego świata nowy obywatel, o którym zaprawdę rzecz będzie można, że... ssał benzynę z mlekiem matki. Krzywdy autor nie zrobił nikomu, dał pewne wskazówki, tyżące się nie wykrytego aż dotąd stosunku rozwoju automobilizmu do zwiększenia liczby ludności; jeszcze raz ujarzmił jeszcze jedną teściową... *Herr Kraatz hat seine Schuld gethan...*

Farsa Kraatza jest sezonowa. Maluczko, a napisze farsę z łodzią podwodną, potem z maszyną do latania. Taki tylko na to czeka. A zresztą! — Wolno było Schillerowi wachać

zgniłe jabłka, powie sobie Kurt Kraatz, wolno mnie benzynę. — Pozatem jest to dowcipny człowiek i zręczny jak cyrkowy klaun. Kiedy już nie może wykrztusić dowcipu, daje komuś w twarz i już jest dowcip. Jest mimo to w farsie Kraatza mnóstwo dobrych dowcipów, niewiadomego miejsca urodzenia, bo tego wobec piekielnej jazdy zbadać nie można. Efekt niebywały. Publiczność jakby się benzyną upiła, szaleje zupełnie dosłownie. Teatr wygląda jak automobil w ruchu, ale taki, co to jest w doskonałym humorze, po przejechaniu dziesięciu najmniej psów po drodze. Co chwila oklaski, wrzawa, wywoływania; co chwila spada skądś nowa figura i nowa serya awantur; aktorów nie można było słyszeć mówiących, tak serdecznie objawiała publiczność swą niebywałą radość na dźwięk beczącej trąby automobilu.

Doprawdy, pomysłowy reżyser, gdyby chciał u publiczności polskiej zapewnić powodzenie »Rosmersholmu«, w takim razie powinien sprawić Ibsenowi w polskim teatrze zamiast »białych koni Rosmersholmu« — »białe automobile«.

To jeszcze strasznie u nas działa.

Tom I	2
Al. Fredro	4
Na wznowienie »Ślubów panieńskich«	4
I. A. Kisielewski	7
»Ostatnie spotkanie«. (Cześć druga dylogii).....	7
Włodzimierz Perzyński	12
»Aszantka«, komedia w 3 aktach.	12
»Szczęście Frania«, komedia w 3 aktach.	15
Jerzy Żuławski.....	21
»Za cenę łez«, komedia pomyłek w 3 aktach.	21
Stanisław Przybyszewski.....	27
»Odwieczna baśń«, poemat dramatyczny w 3 aktach.	27
Stanisław Brzozowski	34
»Milczenie«, sztuka w 1 akcie.....	34
Gabryela Zapolska.....	38
»Moralność pani Dulskiej«, tragifarsa kołtuńska w 3 aktach.....	38
«Panna Maliczewska«, sztuka w trzech aktach.	43
Stefan Krzywoszewski	47
»Aktorki«, komedia w 4 aktach.....	47
Adolf N. Nowaczyński	51
»Staroście ukarani« (Kajetan Węgierski), tragikomedia z czasów Stanisława Augusta, w 4 aktach.	51
Tadeusz Rittner.....	58
»Głupi Jakób«, komedia w 3 aktach.....	58
Tadeusz Jaroszyński	64
»Sąsiadka«, komedia w 3 aktach.	64
Maciej Szukiewicz.....	68
»Maryna«. sztuka w 4 aktach.	68
Władysław J. Zalewski	72
»Moloch«, cztery epizody z życia,	72
Mieczysław Hertz.....	76
»Ananke«, baśń dramatyczna w 6 odsłonach.	76
Anna Gostyńska.....	79

(Pisane na jubileusz A. Gostyńskiej 1 kwietnia 1910).....	79
Tom II.....	83
Henryk Ibsen	84
»Pani zamku Östrot«, dramat w pięciu aktach.	84
Gabryel D'annuzzio.....	88
»Gioconda«, sztuka w czterech aktach.....	88
»Pochodnia pod korcem« tragedia w czterech aktach.....	92
Gerhart Hauptmann	96
»Samotni«, dramat w pięciu aktach.....	96
Herman Sudermann	103
»Łódź kwiatowa« sztuka w pięciu aktach.	103
Björnsterne Björnson.....	109
»Gdy młode wino zakwita...« komedia w trzech aktach.	109
Herman Heijermans.....	113
»Łańcuch«, pogodne sceny z życia rodzinnego.	113
Herman Bahr	117
»Koncert«, komedia w trzech aktach.	117
E. Maugham	120
»Lady Frederick«, komedia w trzech aktach	120
Oskar Wilde.....	123
»Mąż idealny«, sztuka w czterech aktach.	123
Teodor Dostojewski.....	131
»Zbrodnia i kara«, dramat w pięciu aktach.	131
Antoni Czechów	136
»Wujaszek Wania«, sztuka w czterech aktach.	136
Henryk Bernstein.....	140
»Złodziej«, sztuka w trzech aktach.	140
»Bakarat«, sztuka w trzech aktach.	145
Henryk Kistemaeckers.....	148
»Instynkt«, sztuka w trzech aktach.....	148
Flers i Caillavet	152
»Osiołkowi w żłoby dano« (L'âne de Buridan), komedia w trzech aktach.	152
»Miłość czuwa«, komedia w czterech aktach.	157
Ludwik Bernière.....	161

»Zabiegi o męża«, komedia w trzech aktach.....	161
Melchior Lengyel	164
»Tajfun«, sztuka w czterech aktach.....	164
Z.Ekelesowa i R.Strauss	167
»Igraszki Jej Ekscelencyi«, komedia w trzech aktach.....	167
Hennequin i Bilhaud.....	171
»Najlepsza z kobiet«, komedia w trzech aktach.....	171
Kurt Kraatz	174
»Zażarty automobilista«, krotchwila w trzech aktach.....	174