HELENA WIELOWIEYSKA

O ROZDAWANIU CENZUREK I O WOLNOŚCI KRYTYKI

W toczącej się obecnie dyskusji na temat krytyki teatralnej pewne sprawy zostały już ustalone i uzgodnione wspólnie przez reprezentantów dwóch różnych stanowisk teoretycznych, p. W. Brumera i p. W. Natansona, inne czekają jeszcze na rozwiązanie. Obydwaj żądają od recenzenta talentu pisarskiego, ale podczas gdy p. Brumer wymaga ścisłej fachowości, ukończenia jakiejś wyższej szkoły teatrologicznej, p. Natanson uważa że recenzentowi potrzebna jest raczej pewna dyscyplina umysłowa, logiczna, nabyta przez odbycie ścisłych studiów, nie koniecznie związanych z teatrem. Tego rodzaju solidna podbudowa jest zdaniem p. Brumera pożądana, gdyż rozszerza ona horyzonty i nie pozwala na „bujanie", ale recenzent nie — fachowiec nigdy nie może wydać sądu o całokształcie przedstawienia"*)

Tutaj należałoby się zastanowić nad tym, kogo mamy uważać za fachowca: czy koniecznie musi nim być absolwent proponowanej przez p. Brumera szkoły teatrologicznej, bo w takim razie takiego fachowca jeszcze niema, i jak ma wyglądać taka szkoła. Profesorowie w tej idealnej szkole będą fachowcami, każdy w swoim zakresie, a więc znawcy historii teatru, historii literatury dramatycznej, znawcy inscenizacji, dekoracyj teatralnych, malarstwa teatralnego, gry itd. itd. „Pożądane... byłoby pewne — nieznaczne rozszerzenie programu wydziału reżyserskiego (w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej przyp. mój) który by mógł kształcić nie tylko przyszłych reżyserów, ale i krytyków teatralnych"**). Wydaje mi się mało prawdopodobne, żeby z tego rodzaju szkoły wyszedł prawdziwy znawca teatru, to jest i historii literatury i inscenizacji i gry i przedewszystkiem dekoracji. Być może, że będzie znał „tajniki" techniki, ale to jeszcze nie wszystko: taki ideał wszechstronnego recenzenta musiałby się również znać na malarstwie jak krytyk plastyczny, a przecież już to samo wymaga długich i kosztownych studiów. Gdyby zresztą tego rodzaju szkoła miała naprawdę wysoki poziom naukowy, wtedy wychodziłyby z niej teatrologowie-naukowcy a nie recenzenci, tak jak ze wspomnianych przez p. Brumera wydziałów teatrologicznych przy niemieckich uniwersytetach. Z drugiej strony, recenzent p. Natansona, samouk w sprawach teatru, może być kompetentnym pomimo braku dyplomu, może spełniać swoją rolę o wiele lepiej i od ponurego naukowca i od niedouczonego reżysera. I jeszcze: krytyk teatralny nie tylko musi się orientować w całokształcie zagadnień teatralnych i mieć talent pisarski — musi także, (i może przedewszystkiem) posiadać wrażliwość artystyczną nie tylko w odniesieniu do dzieła literackiego, inscenizacji i gry, ale i do dekoracji, jednym słowem do wszystkich gałęzi sztuki, które współgrają w danym widowisku. To wszystko najłatwiej znaleść u artysty, którego sposobem wypowiadania się jest pisanie czyli u literata.

Druga sprawa, a właściwie pierwsza i jedyna, bo jest podstawą i punktem wyjścia wszystkich kwestyj spornych, to różnica zapatrywań na to czym ma być recenzja, jakie są jej zadania: czy ma być naukową krytyką, czy felietonem (wartościującą obowiązkowo wysiłek każdego z współtworców widowiska).

Dla p. Natansona „zadaniem krytyka nie jest przecież ocena techniki teatralnej, ale opis sprawionego przez przedstawienie wrażenia", 1) zdaniem p. Charkiewicza „Zadaniem krytyka teatralnego jest określenie wysiłku każdego współtwórcy widowiska i dokonanie obiektywnej i sprawiedliwej oceny", 2) co pokrywa się mniej więcej z dezyderatami p. Brumera. Rezenzje są pewnego rodzaju impresjami, z konieczności krótkiemi i nie powinny być rozprawami teatrologicznemi — na to znowu zgadzają się wszyscy dyskutenci.

Zdaje mi się, że rodzaj rezenzji zależeć musi od tego dla kogo się pisze i także od tego kto pisze i że równe traktowanie wszystkich elementów które składają się na widowisko teatralne jest niemożliwe: nie chodzi chyba o ilość wierszy tylko o wagę wypowiadanego sądu, wreszcie, w naszych stosunkach niektóre z tych elementów, a przynajmniej w niektórych sztukach są traktowane po macoszemu. Trudno chyba żądać od recenzenta żeby rozpisywał się i krytykował (w znaczeniu krytyki artystycznej) dekoracje projektowane przez malarzy pokojowych naprzykład.

Wychodząc z określenia recenzji teatralnej jako impresji znajduje się odrazu gotową odpowiedź na to o czym należy pisać: o tych sprawach widowiska, które wywarły na nas wrażenie, (obojętnie, dodatnio czy ujemne, ale jeżeli wyraża się sąd wartościujący należy go oczywiście uzasadnić). Ale wrażeń odbieraliśmy wiele i zachodzi tu konieczność wyeliminowania tego wszystkiego co wprawdzie wchodzi w skład widowiska ale nie wiąże się bezpośrednio, organicznie z syntezą tych wszystkich wrażeń, co nie jest istotne z wizją tych wrażeń, która w nas powstała po uczciwem wysłuchaniu, obejrzeniu i powrotnym przeegzaminowaniu danego dokonania teatralnego. I trzeba być na to przygotowanym, że recenzenta jako literata, (bo założyliśmy, że musi mieć talent pisarski) najbardziej będzie obchodzić sama sztuka, to jest tekst i inscenizacja — na drugim planie prawdopodobnie będą u niego dekoracje i sama gra. I czyż można mieć do niego pretensję, że właśnie to a nie co innego bardziej na niego działa? Już to samo, że jest recenzentem, sam materiał w którym się wypowiada demaskuje jego predyspozycje.

Kto wie zresztą, czy tekst sztuki nie zawiera w sobie już wszystkich możliwości inscenizacyjnych dekoracyjnych i aktorskich — jest w każdym razie, przynajmniej w dotychczasowym teatrze, dla każdego z współtwórców widowiska punktem wyjścia i łącznikiem i jako taki wymaga specjalnego traktowania, od recenzenta. Bo — powołuję się znów na p. Brumera — recenzent teatralny obowiązany jest zdać sprawę i z utworu i z przedstawienia tego uworu, a że „Ocena i analiza interpretacji aktorskiej, reżyserii, scenografii zależna jest od wgłębienia się w dzieło autora dramatycznego ***), więc na dobrą sprawę, omawiając dokonanie każdego z poszczególnych artystów biorących udział w przedstawieniu, recenzent nie tylko może, ale powinien zdać sprawę z tego jaki stosunek zachodził między kreacją artysty a tekstem autora — inaczej bowiem naraża się na zarzut gołosłowności, „bujania".

Oczywiście tego rodzaju skrupulatne omawianie widowiska przekracza ramy rezencji. Może być nawet parotomowym dziełem (i to dziełem przedewszystkiem o sztuce autora dramatycznego (o ile nie przeprowadzi się pewnej eliminacji problemów tego widowiska. Krytyk ma chyba prawo wyboru problemu, a nawet ma obowiązek zakomunikowania czytelnikowi tego ogólnego wrażenia, tej wizji która w nim się wytworzyła, bez względu na to czy nie pomija któregoś z głównych elementem jego wizji. Dlatego sądzenie gry poszczególnych artystów bez umotywowania, przez „rozdawanie cenzurek" wydaje mi się tylko nie bardzo niebezpiecznym skutkiem tego, że recenzent poddaje się konwenansowi, który nakazuje mówić o aktorze, choćby ten aktor był w zespole elementów składających się na to ogólne wrażenie.

Uznaję nie dającą się zaprzeczyć wartość i konieczność istnienia (krytyki teatralnej w tym sensie w jakim pojmuje ją p. Brumer, to znaczy krytyki całości widowiska, ale że powstaje ono ze wspólnego wysiłku tak zwanych dotąd „wykonawców" i autora więc nawet z niej nie da się tak zupełnie wyeliminować problemów literackich. Nie można jednak nikomu zabraniać zajmowania się specjalnie pewną tylko kwestią czy pewnemi kwestiami tyczącymi się widowiska. Rodzaj recenzji zależeć musi od publiczności dla której się pisze: czego innego chce się dowiedzieć o przedstawieniu czytelnik pisma teatrologicznego, czego innego malarz, czego innego literat,a czego innego czytelnik dziennika. Recenzja samej gry aktorskiej czy samych dekoracji ma taką samą rację bytu jak recenzja z utworu dramatycznego i jego inscenizacji. Recenzja „teatralna" jest rodzajem stosunkowo nowym i w Polsce mało rozpowszechnionym, jak mało rozpowszechnioną jest znajomość sztuki teatralnej w znaczeniu wszystkich jej składowych elementów, ale też jest odrębnym rodzajem. Należy go propagować, ale nie ze szkodą dla innego rodzaju.Nie żądać od słowika żeby był kanarkiem.

Recenzja w dzienniku z której czytelnik chce wyciągnąć praktyczny wniosek czy iść czy nie do teatru musi mieć oczywiście inny charakter; ale taka recenzja (co twierdzi p. Brumer) nie wyklucza zamieszczenia w tym samym dzienniku artykułów omawiających inscenizacje, gry czy dekoracje. Taki rozdział problemów pozwoli wreszcie krytykowi literackiemu nie rozdawać beznadziejnych cenzurek i omawiać grę artystów wtedy, kiedy to będzie służyło jego celom.

Pomysł zastępowania dotychczasowych felietonistów czy krytyków literackich wykwalifikowanymi krytykami z „cenzusem" wydaje mi się taksamo bezsensowny jak zastępowanie butów kapeluszem, jak nieufna postawa redakcyj wobec „fachowców", na które skarży się p. Brumer. Grozi wytępieniem pewnych istniejących już rodzajów literackich i ograniczeniem możliwości wypowiadania się na temat teatru ludzi nie należących do „klanu". A przecież w kraju, w którym bardzo wysoko zawsze stała kultura teatralna a autorem dramatycznym był zawodowy kardynał, recenzentką „fachowa" dama z towarzystwa, a dyrektorem teatru i nowatorem urzędnik gazowni.

*) Wiktor Brumer: „Dyskusja w zasadniczej sprawie", Pion nr 1. 9. I. 1938.

**) Wiktor Brumer: „W sprawie krytyki teatralnej", Pion nr 46. 18. XI. 1937.

1) „Przegląd współczesny nr 158 cyt.

2) „Słowo" nr 331, cyt. przez W. Brumera. Pion nr 1. 9. I. 1938.

***) Wojciech Natanson: „Teatr i krytyka", Pion nr 49. 9. XII. 1937.

WŁADYSŁAW JAWORSKI

DZIEJE JEDNEGO POCAŁUNKU

Zmierzchem głosy kobiet stają się nagie jak ich plecy.
Na lustrzanej skroni włosy poprawiałeś. Welony
modrego deszczu opłotły szklanych schodów wybrzeże
Cichym palcom oddane, chmurze, w której się palą świece
dźwigałeś się jak blask zmartwychwstały w kamiennym srebrze.

Patrzymy na wypukły prąd wiatru w sinych krzewach.
Cienie wież zsypują w ogrodów przepaść woń popiołu
Nie pozwolę ci odejść — wrócić w przedmieścia lampy rude,
w ulic czerwone tło. Ciało najłagodniej pożegnam.
Nosisz na wargach szafirowy płomień: nieba smugę.

Każda twoja łza jest nutą. Gorze gmachów żelazo
Jakby słońca cynobrowa kopuła weszła w miasto.
Oddychasz płocho W krzywych gałęziach noc świeci blada.
Mijamy domy: podpory malowych krajobrazów,
a na zczerniałe łęgi śnieg pierwszy, cierpki, opada.

W. TARANCZEWSKI — Kompozycja z ptaszkiem

ADAM POLEWKA

Herod i ariowie

(Fragment z szopki „żywych masek")

dyr. Hrycz (śpiewa)

Chodzę po teatrze — w lewo — w prawo patrzę
z rana i wieczora — szukam autora.
Umarł teatr umarł — leży już na desce
jak dadzą subwencję — będzie zdychał jeszcze.
Brak repertuaru — szkoda o tym śpiewać
idę „Rozmarynu — Gałązkę" podlewać.
Może z tej gałązki — oby to nam Boy dał
rozwinie się z czasem „Teoria Freuda".
Cóż począć gdy teatr jest publiczki służką
A dla niej grunt baba i na scenie — łóżko.
Oj dana. —

Emil Zmora Zgagadłowicz (wchodzi)

Pan się oburza, toż to pogląd zdrowy!
Literatury wielki motorowy
jakim ja jestem — potwierdza to zdanie,
Pan jest obłudny mój kochany panie.

dyr. Hrycz:

Wolno tak mniemać, rzecz najoczywistsza,
zwłaszcza, gdy żąda tego talent mistrza.
Ja zresztą nie chcę tych problemów zatrzeć —
Mówiłem tylko skromnie o teatrze.

Zgagadłowicz:

To wszystko jedno czy z desek scenicznych
czy też z powieści — o sprawach fallicznych
czas mówić jasno, otwarcie i szczerze
jak ja to czynię i jak ja szermierzę!!
Bo choć nie działa dawno mój motorek,
mnie nie przeraża szczerości rozporek.
Literaturę tworzę właśnie nową,
rewolucyjną, mocną, parkanową.
Bo ręka ludu — wiedz pan o tym — panie
sens wypisała życia na parkanie.
Kiedyś zapisze to czerwony Gallus,
że lud ten skreślił; Mane, Tekel, Fallus!

dyr. Hrycz:

Ach — gdybyż teatr mógł mieć takie słowa
musiałbym wchodzić na scenę po głowach.
Narazie mamy na to słowa śliczne
symbole Freuda psychanalityczne,
i gdy o „szabli" mówią — myślą właśnie
to, co pan raczył wytłumaczyć jaśniej.
Myślę, że w całej tej Freuda Teorii
winien ten słownik błyszczeć w pełnej glorii,
choć nawet parkan w sztukę się przemienia
(Odchodzi)

Pajper (wchodzi):

Nie mogę pańskim myślom dać tytułu: s ł o ń c e
bo choć mam dwadzieścia dwa lat trzy miesiące,
choć złoto sekund pod jej, pod moim kolanem
gdy rozkosz piję dzbanem
trzepoce się, to wiem, że aczkolwiek — atoli —
pan trochę przesolił.
Mocne jest słowo gdy ma moją stopę
gdy ja — czyli: pan się pomylił —
By wierzyć w moje słowa
wystarczy mi patrzeć na zegar
która godzina? — szósta — szósta!
O tej godzinie mówią „Nowe usta"
Zważ: ja awangardy ojciec — dziadek
także opisuję pośladek,
lecz w zespole słów jest to nowe słowo
i mój pośladek gra awangardowo!

Zgagadłowicz:

Nic mi z uwag, którymi pan mnie tak zaszczyca,
pan może myśleć „zadek", a napisać „lica".
Nie dla mnie jest odległa, piękna metafora,
dla moich czytelników byłaby to — zmora.
Żegnaj wieszczu — a tak się żegnają nie wrogi
lecz ci, którym na starość wlazł romantyzm w nogi.
(Odchodzi)

Koń (wychyla się z za sceny i śmieje się)

Sztuka: (wchodzi)

Jestem sztuka — dzień dobry chłopczyku
siostra sztuki z pałacu sztuk pięknych.
Bardzo lubię do rzeczy chłopczyków,
czy masz wieczór dzisiaj zajęty?
Ja czczę konie Wojciecha Kossaka
Dinstl — dąbrowy się karmię słowami
i Hucułów uwielbiam masami,
jako polską sztukę dla Polaka.
Bardzo mi się hitleryzm podoba,
bo tam niema tej wstrętnej krytyki.
Nie wzoruje się nikt tam na snobach,
wszyscy zdrowej tam łakną plastyki.
U nas tylko — Francuzi — Cézanny —
zniekształcone, zażydzone akty,
Trza malować piękne nagie panny
no i nieco przesłaniać — antrakty.
Tak osiąga się cel idealny
bo rasowo, twórczo, seksualny.
Ja w teatrze niby wóz Grzymały
kultywuję łóżko i sypialnie,
aby naród wciąż kochał się cały
i przeżywał jedność seksualnie
W literaturze czuję się najlepiej;
Tam jestem niby w moim buduarze:
ach, jak tam cudnie w tym miłości sklepie!
i jak upojno w tym problemów żarze;
bo tylko książki tylko zgoła, zgoła liche
nie opisują „das ewig weibliche".
Przecież by nowe życie się rodziło
do tego zawsze potrzebna jest miłość.
Więc pójdź chłopczyku! Ja ciebie popieszcze
i ujarockam, udinstlam w Dąbrowie,
że będziesz szeptał: jeszcze luba, jeszcze...
choć za złotego Sztuk Pięknych — tak powiesz.
Spójrz jakam piękna, jak cudnie ubrana!
Ach! cała wdzięczy się do mnie ulica,
ach co za pierś — ja jestem dziewica —
ja, z Monachium kurtyzana!

Koń (wychyla się i śmieje).

ŚCIEŻKĄ POETÓW

J. B. Ożóg; „Wyjazd wnuka"

Zatrzymując się przy poezji J. B. Ożoga, którego odkrył w „Okolicy Poetów" St. Czernik, należałoby napomknąć o atmosferze poetyckiej wśród jakiej debiutują nowi młodzi poeci (wiadomo, że tych młodych to już chyba trzecie pokolenie). Dałoby się tutaj wyróżnić trzy główne nurty; jedni płyną z prądem swoiście pojętego pseudoklasycyzmu, drudzy nie bacząc na ideę Awangardy eksploatują jej środki formalne, które przechodzą u nich już w „sztuczki", i rzucają się we wodospady francuskiego nadrealizmu, trzeci, najmniej ryzykowni, przedkładając nad wszystko umiar, zastygają w pozie sentetyzmu (jak chce I. Zagórski) — są to nowocześni dekadenci o zabarwieniu historiozoficznym (cała gama Zagarystów i Łobodowski). Młodziutkiemu więc poecie, jakim bywa zwykle debiutant, grozi nielada niebezpieczeństwo — w tym gąszczu współczesnej poezji może zagubić własne oblicze, co też dzieje się najczęściej. Dlatego też dość dużą zasługę należy przypisać St. Czernikowi z jego hasłami t. zw. autentyzmu. W tej szczególnej atmosferze jaka wytworzyła się obecnie w najmłodszej (!) poezji polskiej, autentyzm staje się propagandą własnego wyrazu poetyckiego, spełnia rolę tarczy o b r o n n e j przed nagminnym epigoństwem i grafomaństwem, jakie ostatnio się szerzy na wszystkie nuty, jakie wyżej wymieniliśmy. Na tym tle rozpatrując debiut Ożóga młodego utalentowanego poety możemy zaobserwować, że Ożóg dzięki Czernikowi, który czuwał nad jego muzą, uniknął jednego niebezpieczeństwa, ale wpadł w inne. —

Ożóg, — pominąwszy bardzo odległe echo poezji Wierzyńskiego z początkowej fazy twórczości („Pozdrowienie prowincji", strofa duga) — i to, że posługuje się odświeżoną przez Awangardę metafora, która zresztą stała się powszechnym środkiem poetyckim i trwałą zdobyczą wszystkich poetów, — przedstawia nam się, jako indywidualność silnie zarysowana. Każdy jego wiersz mówi, że stać poetę na swój własny ton poetycki, czego prawie nigdy nie znajdujemy u debiutantów. Po przeczytaniu jego pierwszej książki, możemy mówić o stylu Ożoga, tak jak n. p. o stylu Czuchnowskiego, Piętaka lub innych. Poezja Ożoga wije się jak bluszcz dokoła dziecińtswa i jego wiejskiej przeszłości. Jest w niej coś z powojowatości; nawet opisy prac wiejskich nie przemawiają do nas trudem mięśni, lecz spowite są jakąś tęsknotą: „Biły pałką w sąsieki snopki szczeciniaste pomagał im zapach tęsknoty mojej".

Wielka skłonność do zdrobnień (chateńki, chatyny, kościółki, tarneńki i t. p.) i idąca z nią w parze misternie filigranowa atmosfera wiersza, co nawet uwydatnia się w jego rytmie, — wskazuje na to, że poeta zupełnie jak dziecko odznacza się bezpośredniością odczuwań i ogląda świat nie poprzez kategorie myślowe, ale apercepuje go zupełnie odruchowo i pierwotnie. Przy poezji więc Ożóga możnaby przypomnieć, to co mówi L. Chwistek, że prawdziwa sztuka, to sztuka dziecka i ludzi pierwotnych. Ten najświeższy bezpośredni pogląd rzeczywistości decyduje o oryginalnym brzmieniu wiersza Ożóga, i jeśli Czuchnowski jest przedstawicielem surowej zmysłowości wiejskiej, Piętak piekącej aż do bólu goryczy i chorobliwej wyobraźni, umiejscowionej w pejsażu wiejskim, Frasik rzewnej sielskości — to nowy poeta wsi, Ożóg dziecięcej powojowatości. —

Ożóg uniknął szczęśliwie epigoństwa, ale nie ustrzegł się innego niebezpieczeństwa. Wierząc ślepo teoriom Czernika uległ w dużej mierze fotografizmowi rzeczywistości. Tutaj właśnie mści się źle pojęty autentyzm, który zresztą ulega, coraz dalej idącym sformułowaniom i nawet sam Czernik nie wie jeszcze, jak on będzie wyglądał w przyszłości. W każdym razie na przykładzie poezji Ożóga możemy obserwować wszystkie błędy autentyzmu. Ożóga od zabrnięcia w źle pojętym przez niego autentyźmie uratowała tylko niezawodna własna intuicja poetycka. Śmiem twierdzić, że prawdziwego poety autentystycznego, takiego jak sobie Czernik już teraz wyobraża, — jeszcze niema. Na błędność tych wszystkich pojęć wskazuje również to, że Ożóg dedykuje swój pierwszy tomik takim m. in. „autentystom" w jego mniemaniu, którzy się do tego nie przyznają, jak n. p. Czuchnowski, a po części i Piętak. Wytykając powyższe zdolnemu młodemu poecie, musimy jednak przyznać, że wyjazd poetycki Ożóga pomimo wszystko jest udatnym i każe po jego muzie bardzo wiele jeszcze się spodziewać.

Wincenty Kuglin: „Młyny Boże"

Druga książka poetycka W. Kuglina „Młyny Boże", — poemat złożony z sześciu wierszy, niezwykle starannie wydana w bibliofilskiej bibliotece Jana z Bogumina Kuglina w trzydziestu niesprzedażnych egzemplarzach, odbiega od pierwszego tomu poety: „Po drodze" zwartością treści poetyckiej. Podczas gdy w pierwszej książce znalazły się wiersze bez specjalnego doboru, zebrane tak jak wychodziły kolejno spod pióra — w „Młynach Bożych" poeta ograniczył się do paru tylko utworów. Dzięki tej selekcji i skondenzowaniu myśli poetyckiej zyskał poemat na jedności. Beztroska chłonność otaczającego świata z pierwszego tomu Kuglina ustępuje w drugiej książce jakiemuś integralnemu dekadentyzmowi. Skok ten wydaje się być ewolucją naturalną; poeta czuje jak wymyka mu się odchodząca już młodość, i uczestnicząc w szybkości przemijania dochodzi do przekonania, że istotą bytu jest ustawiczna zmiana; każda sekunda jest grobem, a równocześnie i kołyską następnej chwili. Zaklęty Heraklitowym: „panta rei" uświadamia sobie, że i on od kołyski nosi swój własny grób, i że całe życie „odbywa wędrówkę grobem". Kuglin, przepojony filozofią śmierci, nie widzi w życiu już będącym wartości, — ważnym jest dla niego to, co dopiero się narodzi, — wartością ostateczną jest sam proces powstawania, który wiedzie poprzez naturalny „grób" poprzednich wartości. To ciągłe koło rzeczy symbolizują poecie Młyny Boże, które nieustannie wszystko mielą „na pokarm nowego życia". Dlatego też dla poety obarczonego katastrofizmem kosmicznym, w przeciwieństwie do katastrofistów historiozoficznych, jakich mamy wielu wśród najmłodszych poetów polskich (Zagaryści) — „leżeć na trawie — na brzuchu, lub walczyć, to wszystko jedno", — W tym wiecznym przepływie fal życia nawet i wartości poetyckie nie przedstawiają dla Kuglina większego znaczenia; przeto sam, poeta, zgodnie ze swoją filozofią, zresztą, czemu daje wyraz wypracowaną niesamodzielnie— i skromnie, w przeciwieństwie do tylu innych poetów, którzy chcą być „niezwykłymi" — pragnie być tylko „zwykłym" poetą. Obserwując stronę formalną tych wierszy, które nietylko że nie mają ambicji tworzenia nowych światów poetyckich, ale nawet nie potrafią się wznieść ponad poprawność, możemy przyznać, że pragnienie poety w całości się ziściło.

Bronisław Kamiński: „Przeciw"

Tyle rokrocznie debiutów poetyckich, że aż dziw bierze, tyle pośpiechu, byleby

DRUKARNIA LITERACKA
KRAKÓW
PL. ZGODY L. 4
TELEFON Nr 185-10
wykonuje: AFISZE BROSZURY CZASOPISMA DZIEŁA

tylko zostać „poetą książkowym" Zdaje się, że niema rady z „kultem tomików" wśród poetów, o którym pisze H. Michalski. Znowu przed nami debiut młodziutkiego poety. Tytuł: — Przeciw. Oczywiście przeciw wszystkiemu: — przeciw dla sprzeciwu. Tak już jest, że młodzi zawsze będą przeciw. Ale nic to najgorsze. Przeglądając te pięćdziesiąt stron z wielką ilością wierszy, nadziwić się nie można, kiedy ci młodzi poeci wszystko to piszą. Przecież pierwszorzędni poeci, by równie tyle ilościowo „natworzyć" potrzebują niekiedy parę lat. Młodym poetom gładko idą wiersze. Wczytując się w buntownicze strofy Kamińskiego mamy wrażenie, że autor rzeczywiście posiada dość duży ładunek poetycki, co zresztą da się wyczuć zaraz w budowie wiersza. Wiersz jest przepojony okrzykami, zdanie narasta na zdanie, słowa się piętrzą, — rytm się łamie, nadając wierszom charakter emocjonalny. Tylko niestety wszystkie utwory Kamińskiego przedstawiają się chaotycznie, wiersz jak się to mówi popularnie nie „trzyma się kupy" Całkowicie brak sharmonizowania elementów poetyckich, co daje wrażenie czytającemu, jakby autor tak ot „wypluwał" z siebie te wiersze; materiał poetycki istnieje, brak tylko ręki poety, któraby uporządkowała i wygładziła rozlatującą się budowlę słowną. Nie widać u Kamińskiego jeszcze własnego wyrazu poetyckiego; tu i ówdzie ładne powiedzenie, ale niestety zalatujące poezją Czuchnowskiego i Przybosia. Kamiński bezsprzecznie posiada dyspozycje poetyckie, — należałoby mu tylko życzyć, by nie pisał za dużo, a zabrał się gorliwie do pracy nad tworzywem poetyckim, to kto wie, czy z niego nie narodzi się poeta. Poemat „Przeciw" całkowicie rozlazły i chaotyczny mówi tylko o pewnych możliwościach Kamińskiego na przyszłość — w teraźniejszości wcale do nas nie przemawia.

Józef Sroga

Pełne zadowolenie daje papieros tylko w zwijce **ALTESSE**

pełnowatka

TEATR

WARSZAWIANKA I SĘDZIOWIE

Nieraz już zastanawiano się nad tym jak należy wystawiać dramaty Wyspiańskiego: czy trzymać się ściśle tradycji i hamując własną inwencję **odtwarzać** dawną inscenizację, grę i dekoracje stworzone, albo zaaprobowane przez autora, czy też pozwolić sobie na inne, nowe podejście do tego teatru. Jeden i drugi kierunek ma swoich zwolenników.W Krakowie zwyciężali dotąd oczywiście tradycjonaliści — w Łodzi, wolnej od jakichkolwiek tradycyj artystycznych „nowatorzy", w słynnej już koncepcji „Wesela" z figlarnym „Wernychochołem".

Zdaje mi się, że w interesie teatru będzie zawsze zachowanie, pieczołowite strzeżenie dokonań artystycznych Wyspiańskiego i że jeden teatr w Polsce, i to właśnie teatr krakowski, może i powinien spełniać funkcję pewnego rodzaju muzeum, oczywiście w odniesieniu do Wyspiańskiego tylko, być dla niego tym, czym Comédie Francaise dla wszystkich wielkich pisarzy dramatycznych Francji. Tradycyjne wystawienie Wyspiańskiego w teatrze krakowskim nie przeszkodzi wcale innym teatrom w odnajdywaniu współczesnego, ciągle nowego wyrazu w teatrze Wyspiańskiego, przeciwnie, dla eksperymentujących, twórczych reżyserów będzie dobrą szkołą i punktem wyjścia.

Inscenizacja p. Stanisławy Wysockiej nie była ani tradycyjna, ani tym mniej, rewolucyjna. Nie tradycyjna, bo p. Wysocka wprowadziła wiele zmian, szczególniej w inscenizacji Warszawianki. Szczegółowo omówił te odchylenia sprawozdawca IKC., ja przypomnę tylko najważniejsze dla mnie, fatalne dla sensu sztuki zapchanie sceny umundurowanymi statystami. Za sceną rozgrywa się bitwa o Warszawę, a Chłopicki przeżywa „kryzys", nie zdecydował się jeszcze być wodzem, wziąć na siebie odpowiedzialność za to powstanie wzniecone przez romantycznych młodych ludzi pragnących wzniosłej śmierci. I jego obecność we dworku jest najzupełniej usprawiedliwiona dramatycznie, więc, jest dramatycznie konieczna: bitwa odbywa się bez wodza, krótki teatralny skrót historii powstania. Natomiast obecność tutaj dużej ilości tych właśnie młodych ludzi psuje całe założenie sztuki, znaczy, że nie tylko wodowie są poza bitwą. Poza tym, wprowadzenie na scenę niepotrzebnych ludzi stwarza zawsze pewnego rodzaju niepokój rozprasza uwagę, która niepotrzebnie na przykład tutaj koncentruje się, w chwilach słabszego napięcia, na jaskrawo ubranych postaciach nieznajomych.

Wszystkie zresztą wprowadzone przez p. Wysocką zmiany w inscenizacji Wyspiańskiego, są nieśmiałe, dostatecznie nieuzasadnione. Może stanowisko teatru Słowackiego..., jako posiadającego żywe jeszcze tradycje prób na których był obecny Wyspiański odbierało odwagę inscenizatorce, posiadającej nie tylko śmiałość ale i dużą kulturę artystyczną, która bywa często jednym więcej hamulcem.

W „Warszawiance" wyróżnili się przekonywującą grą i dobrą dykcją najmłodsi z zespołu, p. Niedziałkowska i p. Czajkowski. Trudno natomiast pogodzić się z grą p. Jaroszewskiej: jej Maria była przejaskrawiona, niepotrzebnie hałaśliwa (płacz przy fortepianie), żenująco-przykra. Trochę więcej umiaru i spokoju wyszłoby na korzyść sztuce i pozwoliłoby widzowi wyraźnie słyszeć piękny tekst Wyspiańskiego. „Sędziowie" za to byli zagrani bez zarzutu, należałoby właściwie wymienić wszystkich: Świetną p. Suchecką-Jewdochę, naprawdę wielką tragiczkę, p. W. Nowakowskiego i p. Karbowskiego, pp. Kopijowską, Bobrowskiego, Burnatowicza i Kondrata.

Reżyserii mam do zarzucenia tylko zbyt słabe zaakcentowanie groteskowości, tragicznej niekompetencji sądu i obcięcie rozmowy Joasa z Urlopnikiem. Przecudna kwestia Joasa, wyjawienie widowni blisskiego, serdecznego stosunku jego do Urlopnika sprawia, że w chwili oskarżenia Joas staje trochę mniej pozaświatowy i groźny, a bardziej tragiczny i ludzki.

GAŁĄZKA ROZMARYNU

„Gałązka rozmarynu" jest sztuką popularną, łatwo dostępną tak ze względu na formę jak i samo podejście do tematu. „Pięć obrazków z życia plutonu". to poprostu dawna „pièce à tiroirs" której bohaterem jest kilku ludzi zamiast jednego. Od przygody do przygody, od sytuacji do sytuacji coraz wyraźniej zarysowują ...się ich postacie i w chwili, kiedy wiemy już o nich wszystko, stają się nudni, nie wypływający z akcji, ale mocny wzruszeniowo akcent, jak dawny deus ex machina kończy sztukę.

Od przygody do przygody... Raczej trzebaby powiedzieć od wzruszenia do wzruszenia; cała sztuka zbudowana jest na jednej zasadzie: kontrastowania scen dramatycznych czy melomadramatycznych komicznemi. Ten proceder najwyraźniej występuje w obrazie trzecim; z boku „dobry morderca" spowiada się kapelanowi, a na dzwonnicy fryzjer goli hrabiego. Kiedy jedna grupa milknie, druga zaczyna zajmować sobą widza. „Gorące oklaski jakie powitały ten epizod świadczą, że autor nacisnął odpowiedni klawisz" pisał jeden z krytyków o defiladzie w akcie pierwszym. Można powiedzieć, że autor operując z wirtuozerią środkami scenicznymi naciska ciągle odpowiedni klawisz, ale ciągle ten sam, aż do znudzenia: trochę wzruszenia, trochę kawałów i z powrotem.

Najważniejsze moim zdaniem błędy sztuki, to poruszana już przez krytykę sprawa lekarza, który zmuszony udawać prostaka ze spokojem przygląda się w okopach umierającym i cierpiącym kolegom — i nie wychodzi ze swojej roli. Tak mści się na autorze złośliwy konwenans wprowadzania sztucznie intrygi miłosnej do sztuki, której tematem nie jest jakakolwiek intryga, i której jednolitość polega na pokazywaniu ciągle tych samych ludzi w ciągle tej samej atmosferze: patryjotyzmu i humoru. Wprowadzając do swej sztuki, obowiązujący w dawnej, pseudo-społecznej czy popularnej literaturze romans dwojga ludzi z różnych klas społecznych, autor zmiejsca ją „postarzył" — co więcej, romans ten jest potraktowany pobieżnie, nie związany organicznie z całą sztuką (co wypływa z tego że ci „kochankowie" nie są jedynymi ani głównymi bohaterami sztuki i robi wrażenie czegoś sztucznego, ad hoc wprowadzonego dla zachowania tradycji, dla świętego spokoju, dla zachowania pozoru jakiejś intrygi.

„Gałązka rozmarynu" jest sztuką popularną, jest dalszym etapem rozwojowym teatru ludowego polskiego z którego wyrosła; dość wspomnieć chociażby liczne analogie z ostatnio wystawianą w Krakowie „Jaskółką z wieży mariackiej": komiczny Austriak, niewybredne, kawały, wreszcie para: córka strażaka i młody ornitolog i medyczka — góral. Wprawdzie okazuje się, że góral jest doktorem medycyny, ale przez cały czas trwania sztuki był tylko góralem, różnica socjalna istniała, tworząc pewnego rodzaju pseudo-konflikt. Samo jeszcze twierdzenie, że „Gałązka rozmarynu" jest sztuką popularną nie deprecjonuje sztuki; zaszeregowuje ją tylko, stawia w urzędzie sztuk mających swój odrębny charakter i odrębne cele. Wyłania się tylko kwestia czy dla Krakowa wystarczy jeden jedyny teatr, czy nie należałoby pomyśleć o jakimś teatrze popularnym w celu odciążenia teatru Słowackiego, który może wprawdzie wystawiać sztuki popularne, ale nie za często i nie zadługo, aby nie pozbawiać teatru bardziej wybrednych widzów. Tych, których nie ponosi entuzjazm z powodu obłoku płynącego po niebie, strzałów armatnich, czy fruwających po scenie „spodnich części garderoby męskiej".

P. Nowakowski okazał się tu raz jeszcze świetnym reżyserem: z kilkudziesięciu wykonawców, pomiędzy którymi znajdowali się amatorzy stworzył zgrany zespół

Należało jednak podkreślić bardziej momenty komiczne a przytłumić rozbrajająco sentymentalne, które na terenie Krakowa, gdzie rozgrywa się początek sztuki i zkąd pochodzą bohaterzy, stawały się chwilami zbyt ckliwe.

Z pośród zespołu wyróżnić należy panie Korecką, Suchecką i Niedziałkowską, pp. Białkowskiego, Burnatowicza, Czajkowskiego, Kondrata, Rycharskiego, Modzelewskiego Woźnika i Goliata.

Dekoracje wzruszająco realistyczne, obłoki płynące po niebie, strzały reflektory szukające po widowni nieprzyjaciół i zestrzelona sosna, złożyły się na to emocjonujące widowisko. Najładniejsza i najbardziej kolorowa dekoracja w ostatnim obrazie.

H. Wiel.

KRONIKA

ODCZYT PROF. KOTARBIŃSKIEGO

W dzisiejszej epoce charakteryzującej się gwałtownym przeszeregowaniem wartości, taki prosty nawrót do prymitywnych prawd pozornie oddawna znanych, dla wielu (niestety) może wydać się rewelacją. I tak prof. Kotarbiński w odczycie p. t. „Jedność narodów w obliczu jedności kultur" oparł się na założeniu; **Mowa i kultura są to wytwory zbiorowego wysiłku ludzkości w celu łatwiejszego porozumienia się.**

Dlatego prądy o podłożu nacjonalistycznym (można je nazwać tutaj prądami reakcyjnymi) propagujące samowystarczalność kulturalną (t. zw. sztuka, literatura i wiedza „narodowe") zahamowują naturalny rozwój człowieka, a u natur bardziej wrażliwych i tych, którzy etnicznie czy uczuciowo nie mają jednolitego oparcia o masę w danym okresie panującą wywołuje cały szereg konfliktów i urazów psychicznych. (Asymilanci, mieszańcy, przeciwnicy polityczni i intelektualiści). Wiadomo, że każda prawe indywidualność, o ile zmusimy ją do bytowania w zacieśnionych ramach niszczeje. Trudno wymagać od uczonego, aby wyrzekł się wszelkich zdobyczy nauki, o ile nie powstały one na jego rodzimym podwórku. Ludzkość dąży do pewnego całokształtu. Wysiłek wszystkich narodów w różnych dziedzinach składa się na to, co nazywamy kulturą i wiedzą.

W tym oświetleniu polityka zaściankowej samowystarczalności okazuje się dla postępu zgubną. Do słusznych uwag prof. Kotarbińskiego możnaby dorzucić jeszcze jedno. Szkoda, że obok szeroko uwzględnionego przy ruchach narodowych momentu kulturalnego nie został podkreślony moment ekonomiczny, który zazwyczaj jest osią zagadnienia podczas gdy wszystkie inne hasła są tylko dla niego pretekstem.

J. W.

KRONIKA FRANCUSKA

Teatr Montparnasse wystawił ostatnio bardzo starannie tak pod względem obsady, jak i plastycznym sztukę Marcelle Maurette p. t. „Madame Capet". Krytyka, mająca pewne zastrzeżenia, co do ścisłości historycznej i znajomości przez autorkę sceny — jednogłośnie podnoszą wspaniałą grę Marguerite Jamois w głównej roli.

Henri d'Amfreville osiągnął duży sukces swoją książką p. t. „Les fanatiques". Są to (modne obecnie) dzieje jednej rodziny, której przewodzi w sposób tyrański kobieta — najstarsza z rodu.

Renée Villoteau przetłumaczyła z angielskiego fragment z słynnych pamiętników Samuela Pepys. Są to jedyne w swoim rodzaju notatki bystrego i złośliwego przechodnia, który notuje proste wydarzenia i daje w ten sposób znakomity obraz swojej epoki. Fragment ten, który zajmuje cały duży tom został nazwany przez jednego dowcipnego krytyka „Zwierzeniami za 3 grosze", co doskonale wyraża istotę rzeczy.

„Revue de Paris" przedrukowuje z angielskiego pisma fragment z pamiętnika J. M. Murry — pisarza angielskiego i męża zmarłej słynnej pisarki K. Mannsfield — opisujący spotkanie wymienionej pary literatów z niemniej słynną parą t. j. D. H. Lawrence'a i jego żony. Spotkanie to, najzupełniej przypadkowe i proste miało później złączyć obie pary wierną przyjaźnią.

Aime Puech kończy pracę swego kolegi Th. Reinacha p. t. „pour mieux aimer Sappho". Dzieło to jest jedynie wiernym tłumaczeniem mozolnie odczytanych fragmentów bez próby jakichkolwiek rekonstrukcyj, które — zdaniem wydawców dość już wypaczyły nasze pojęcia o twórczości tej poetki.

Giraudoux wystawia obecnie w Paryżu nową sztukę p. t. „L'impromptu de Paris". Rzecz dzieje się za kulisami teatru i pointy kierują się przeważnie przeciwko krytykom teatralnym. Prasa przyjęła sztukę z zrozumiałych względów z kwaśnym uśmieszkiem.

M. Chadourne wydał nową książkę p. t. „Dieu crea d' abord Lilith" przyjętą z dużym uznaniem. Krytyka podkreśla, że autor pierwszy pokusił się o literackie ujęcie mitu o legendarnej kobiecie — tworze Szatana —