

JÓZEF ANDRZEJ FRASIK.

ELEGIA DRZEWNA.

Taksamo szumiła ojcu i drobnolistna i śpiewna,
konary krzywe, skrzypliwie, kora na palec gruba;
kruchy i słodki pień gruszkowego drewna
wiosna, latem: kotysał. Gałązkami. Człwał.

Spóźnionym majem najpóźniejsza najpiękniej kwitła,
na wschód wiosnąjące obłoki opadały w gałęzi —
w dół — od miedzy do miedzy, śpiew kwitnącego byta,
górkę wiosna.
Jak łaska błękitny śpiew wiatru nawiany z pola i gorski.

Komu sniósł buczące pszczoły ten miodem płynący czas —
Komu pola podnosiły do góry śpiew miedzy?
W tym świecie niczym wiatr wiał.
W cieniu gruszy w chłodnym rumianku leć.
Patrz. dzwoniąc opadły na chwilę
motyl, bielinek.

Gdy górkę huczał więz graniczny
przetapiał się w złoto nad polami tytni lipiec
a sierpień, czas pszeniczny,
o wieczorze proszą gałązki gruszy cichsze od skrzyptec.

Sciennie pokładał wrzesień
a w listowiu późnych gruszek dochodziły ulegatki.
Ile ich wiatr na rano jak rosy natrąsiał!
Gruszo rozległa, której już nie ma
za każdy owoc słodki, za gałązkę zieloną tobie śpiewam.

HELENA WIELOWIEYSKA.

Grzech teatru i „teatr grzechu“.

W dyskusji na temat teatru, którą rozpoczął p. Tadeusz Kudliński, a w której głos zabrali dotąd reprezentanci wszystkich stron zainteresowanych (oprócz aktorów, do czego jeszcze powrócę), zaatakowane najbardziej zostały dyrekcje teatrów i krytyka. Wprawdzie dla p. K. Leczyckiego najważniejszą przeszkodą, która uniemożliwia pracę polskim dramaturgom jest cenzura: „zastrzegam się”, pisze p. Leczycki, „że nie mówię tutaj o cenzurze urzędowej. Ta stosunkowo jest najłagodniejsza. Zabójczy jest ten pierwszy pokład cenzury, pokład strachu, sitwa małych wódków prowincjonalnych”. I, tak więc ostatecznie zarzut przeciwko cenzurze dołączyć można do zarzutów skierowanych przeciwko dyrektorom, nie mającym odwagi wystawić sztuki, która by była nie po myśli pewnym „wódkom” prowincjonalnym, czy pewnym ugrupowaniom społecznym.

Lekarstwem na niedomagania teatru, jedynym sposobem, który może zapewnić powstanie dobrych sztuk polskich i stworzyć porozumienie między dyrektorem teatru i autorem, mają być teatr eksperymentalny, pismo teatralne i wieczory dyskusyjne poświęcone teatrowi. 2)

Dodałabym do tego jeszcze krytykę recenzji, pewnego rodzaju szkołę krytyków, jako odpowiednik teatru eksperymentalnego i wieczorów dyskusyjnych, które ma-

WŁADYSŁAW BODNICKI.

JA I WIOSNY.

Przedtem: Tamten dzień przesłonięty codzien innymi
chmurami przywołał mnie dzisiaj znów.
Pamiętasz Rzym i ogród w Santa Marta?
Ciemno purpurowe jak tajona miłość goździki,
herbaciane róże... ale to nie to... Całą noc
padał deszcz i rano wszystkie kwiaty spały —
Jedne magnolie nie mogły zamknąć oczu ocię-
satych z łez... Nachyliłeś gałąź i dałeś mi pić
z blado różowej alabastrowej czaraki. Piliśmy
napój z nieba, miał smak winnego moszczu.
Upiliśmy się z czary mogolii. Po ogrodzie dłu-
go gonili nasz śmiech, śmiech nareszcie zdrowy.

Teraz: Kilkakroć razy dziennie schylam się z troską
nad grządką narcyzów i kwiaty rodzą się
w męce. Kielkującemu pączkowi miewi dotyk
moich palców: bracie czy warto kwitnąć?
Zakwitam dopiero trzecim liściem. Kwiaty
się rodzą w męce... im — warto.

Kiedys: Już wnet wiosen które nadejdą nie będę
mierzył sobą. Może to lepiej — ale napewno
gorzej. Puls cudzej krwi czuje się najczę-
ściej słabo. Kiedys w wiosnie zobaczę świe-
żość zieleni, kiedys upije mnie jej bujność,
kiedys... Kiedys wypadnie zatkniętym inny haft
na tej kanwie...

ją być szkołą autorów, dyrektorów i publiczności. Takie krytyki mogłyby stanowić odrębny, stały dział w projektowanym piśmie teatralnym. Pismo, poświęcone jedynie i wyłącznie sprawom teatru może i powinno zająć się wyszkoleniem recenzentów, których niefachowe nieraz wyczyny powiększają zamęt w tej dziedzinie. Jednym i to nie najmniej ważnym z zadań tego pisma byłoby propagowanie odpowiedzialności i fachowości w ocenie sztuki i ich wykonania.

Najcięższym zarzutem, z którym spotkał się w tej dyskusji obecny teatr, jest uprzywilejowanie sztuk obcych aktorów ze szkoda dla polskiej twórczości dramatycznej. Jeżeli chodzi o teatr krakowski, to na posiedzeniu rady miejskiej z 18 marca okazało się, że na 24 autorów za granicznych wypadło 14 polskich, a na ogólną liczbę 325 przedstawień danych od 1 kwietnia 1936 do 3 marca br., było 116 wieczorów poświęconych sztukom polskim. Sztuki polskie wypełniły przeszło 35% wieczorów; daleko jesteśmy od cyfry 10%, którą podaje p. Leczycki. P. Leczycki proponuje, nie wiem czy serio, ograniczyć ilość sztuk zagranicznych do 10%. Zasada, możliwa do wykonania i zupełnie aktualna we Francji, może się okazać zabójczą na polskie stosunki. Wtedy teatrzyki eksperymentalne nie na wiele się zdadzą: nie można nagle i z powodów poza artystycznych ubożyć repertuaru o całą współczesną twórczość zagraniczną; dziesięć procent wszystkich wieczorów w roku, 32 spektakle, wypełni z powodzeniem jedna dobrze wystawiona sztuka Szekspira.

1) K. Leczycki „Ile mamy cenzur teatralnych?” I. K. C. luty
2) T. Kudliński: „Mielizny teatralne” cz. III. i IV. I. K. C. luty i A.
Bunsch: „O teatr grzechu” marzec, I. K. C.

Nie można autora dramatycznego szukającego nowych dróg dla swojej sztuki, reżysera i dekoratora, a wreszcie widza, pozbawiać możliwości zapoznawania się ze zdobyczami teatrów obcych.

Tutaj poruszyć muszę sprawę repertuaru. Na 6 sztuk polskich wystawionych od jesieni 3 należą do repertuaru klasycznego: *Rozbitki*, *Głupi Jakub* i *Beatrix Cenci*. Trzy prapremiery: *Mrówki*, *Burza* i *Kobieta nr. 13*, to sztuki poważne, tak, że w tegorocznym repertuarze jest luka: absolutny brak polskiej lekkiej komedii współczesnej. Jeżeli w sprawie ograniczenia ilości sztuk zagranicznych stoję na stanowisku konserwatywnym, to chodzi mi o Szekspira i o Molięra, a nie o autorów „By rozum był przy młodości” i „Małego Woodley’a”. Czy rzeczywiście polskie komedie współczesne są o tyle gorsze? Czy też może wogóle nie istnieją?

Na tego rodzaju pytania można by dostać odpowiedź w teatrze eksperymentalnym, w którym młodzi autorzy wystawialiby swoje sztuki przed przyjęciem ich na wielką scenę. A jeszcze dokładniej na wieczorach dyskusyjnych, które powinny zgromadzać oprócz publiczności i „teatromanów” przede wszystkim dyrektorów teatrów, członków komisji teatralnych, aktorów i autorów. Wyobrażam sobie taki wieczór jako wielki proces publiczny, w którym teatr uzasadniłby swoje stanowisko w kwestii repertuaru przede wszystkim. Ale nie tylko repertuaru. Takie wyciągnięcie na forum publiczne spraw teatru przyczyniłoby się bardzo do zrozumienia odpowiedzialności jaka ciąży na wszystkich pracujących czy chcących pracować w teatrze. Przyczyniłoby się także do skrytalizowania pewnych nieuświadomionych i niesprecyzowanych jeszcze dążeń artystycznych wszystkich ludzi teatru.

Pisząc o scenkach eksperymentalnych p. Kudliński sugeruje myśl zakładania ich przy wielkich teatrach. „Trzeba tylko by teatry przypominały sobie, że poza codzienną... pracą — istnieją dalsze kulturalne obowiązki — związane mem zdaniem już bezwzględnie, z teatrami utrzymywanymi lub wspomaganymi z publicznych funduszy”. 1) Jest to zdawałoby się, tylko wyciągnięciem pewnych etycznych i logicznych konsekwencji, tymczasem praktycznie jest to chyba najśmielszy, najodważniejszy projekt: teatr stwarza sam dla siebie konkurencję, hodzi autorów i dekoratorów, którzy z góry biorą sobie za zadanie wypracowanie nowych form teatralnych i co za tym idzie, zrewolucjonowanie tego teatru, który im umożliwił rozwój. Umyslnie pomijam tutaj aktorów, którzy są chyba najbardziej konserwatywnym elementem w teatrze. Myślę, że w przyszłym teatrze eksperymentalnym największy kłopot dla reżysera i autora stanowić będzie realizm aktorów. 2) Wieczory dyskusyjne i teatr eksperymentalny zbliżą wszystkich, którzy interesują się nowym teatrem i ułatwią im porozumienie. To samo zadanie może spełniać pismo poświęcone sprawom teatru; tylko że pismo specjalne ma mały zasięg i czytają je tylko specjaliści już gotowi, nie stwarzają nowych.

Z artykułu p. K. Leczyckiego dowiadujemy się z przerażeniem o czym nie wolno pisać autorowi, który chce widzieć swoją sztukę na scenie. A więc, nie wolno

poruszać żadnych problemów społecznych, nie wolno narażać się żadnym ugrupowaniom społecznym, nie wolno ośmieszać nauczycielstwa, kleru, niższej administracji i t.p. 3) Oczywiście nie można się narażać możnym tego świata — to się rozumie.

(Gdyby ktoś w rozpaczy ostatniej chciał się pobać wielkimi ludźmi, którzy żyli tylko w literaturze, to tego zabrania mu specjalna ustawa, wymierzona przeciwko śmiałkom, którzy „ośmieszają arcydzieła literatury”. Tutaj nasuwa się odrazu pewna kwestia: czy kto ustanowił spis dokładny arcydzieł literatury, czy też o zaliczaniu jakiegos utworu do kategorii arcydzieł decyduje starostwo grodzkie? Czy np. ordynata Miłorowskiego można zrobić bohaterem farsy, czy też nie?)

A więc teatr musi być oderwany od problemów aktualnych, oderwany od życia; postępowanie w znaczeniu tematycznym jest udaremnione. Wobec tego jedynym co pozostaje do zrobienia, to zamknięcie się w ciasnym kręgu zainteresowań formalnych, rozważań estetycznych. Ależ to może być zadaniem teatru eksperymentalnego a nie wielkiej sceny. „Na odwagę w znaczeniu formy literackiej mamy za mało publiczności kulturalnej”. 4) Prawdziwość tego twierdzenia tak jest widoczna, że nie trzeba udowadniać: wystarczy pójść na zwykłe przedstawienie do teatru i przyjrzeć się i przysłuchać reakcji widowni. Czasem także wystarczy przeczytać sobie parę recenzji i parę tych klasycznych sądów estetycznych w rodzaju: „dekoracja miła”, „dekoracji nie zauważyłem”, „aktorzy robili co mogli” itd.

Sztuka dramatyczna jest najbardziej społeczną ze sztuk — tak było zawsze. Według starej klasycznej recepty, która nic nie straciła ze swojej aktualności, bo nie przesądza sprawy formy, komedia ma uczyć i bawić. Uczyć i bawić przez ośmieszanie błędów najbardziej rozpowszechnionych w społeczeństwie i najbardziej mu szkodzących. Ale cóż, kiedy autor nie może się do nich dobrać w obawie, że mu sztuki nie wystawia. Należałoby wstrzymać trochę odwagi dyrektorom teatru. Niech nie będą surowsi od cenzury urzędowej, a może dobrze na ten wyjdą. Na premierze *Wesela Figara*, opóźnionej o parę lat dzięki zakazom Ludwika XVI i zabiegom cenzury, przy wejściu w ścisku uduśliły się trzy osoby — co za miły widok dla dyrekcji teatru. A przeciwnicy Beaumarchais’go wcale nie zdemolowali teatru, tylko płacili grzecznie za bilety i tłumnie uczęszczali na przedstawienia. Myślę także, że na sztukach romantyków francuskich o wiele mniej by było widzów, gdyby nie słynna hryja na premierze *Henani’ego*, kiedy panowie pseudoklasyści pobili się laskami z panami romantykami. Trochę oburzenia ze strony krytyki i ze strony tych, którzy nierozważnie poznaliby swoje osoby w komicznych typach na scenie nikomu chyba nie zaszkodzi, wzmocni tylko frekwencję.

Krytyka spotkała się w tej dyskusji z bardzo mocnymi zarzutami. Pierwazym, a właściwie jedynym, ale wydawałoby się, że dostatecznie poważnym, jest zarzut niekompetencji. Recenzent, z góry nastawiony na „krytykę” nie może zjechać sztuki z wielkiego repertuaru. Nie może także zjechać sztuki zagranicznej, bo spotka się ze strony dyrekcji z zarzutem, że zagrańca, a więc tam gdzie gdzie ludzie znają się na teatrze sztuka ta była dobrze przyjęta przez krytykę i miała powodzenie. Więc idąc po linii najmniejszego oporu wyszydza sztukę polskiego autora, i „Jakże może robić kasę sztuka, którą

1) T. Kudliński: *Mielizny teatralne* cz. III. I. K. C. 1 lut.

2) W teatrze krakowskim konserwatywni aktorzy nie ma pola do popisu, bo cały teatr jest konserwatywny, jako ten jedyny i wielki teatr. Zato w teatrzykach eksperymentalnych „Cricot” i w „Mikroscence” dawał się bardzo we znaki. Historia teatru dostarcza nam wspaniałych przykładów tego konserwatyzmu. Voltaire musiał przerobić „Edypa”, bo aktorzy nie chcieli grać w sztuce w której niema wątku miłosnego. Tak w aktualnej z początku 18 w. polemice na temat miłości w tragedii, *Edyp* nie mógł już być szlendarową tragedią nowatorów.

3) K. Leczycki: „Ile mamy cenzur teatralnych?” I. K. C. lut.

4) K. Leczycki: „Ile mamy cenzur teatralnych?” I. K. C. lut.

krytyka sponiewierała? 1)

Te wywody wydają mi się zlekka przesadzone. W ostatnich czasach krytyka obchodzi się bardzo łagodnie ze sztukami polskich autorów, można nawet zauważyć pewną przesadę w entuzjazmie z jakim je przyjmuje i zapowiada. Ale przesada w jednym i w drugim kierunku ma wspólne źródło, właśnie niekompetencję i brak przygotowania. Łatwiej jest zjechać sztukę, użyć sobie na autorze i wykonawcach albo chwalić pod niebiosa i na kredyt, niż z tekstem w ręku czy bez niego wykazać błędy i zalety utworu. Tutej trzeba by powiedzieć dlaczego, uzasadnić swoje stanowisko, powoływać się na jakies teorie, autorytety estetyczne, czy też samemu stworzyć taką teorię i być autorytetem.

P. Adam Bunsch nie wchodzi w pobudki, którymi kieruje się recenzent przy pisaniu krytyki i może dlatego jego zarzuty są o wiele bardziej przekonujące i poważniejsze. Chodzi mu o pomijanie przez recenzentów „formy scenicznej”, czyli o „cały zespół elementów optycznych i akustycznych w przestrzeni i czasie, o ich rozwój i organiczne powiązanie, o ich stosunek do tekstu” 2), jednym słowem o wszystko to co stanowi treść nowej sztuki teatralnej.

Trudno jednak wymagać od krytyków, którzy nie mogą nieraz podołać zadaniom jakie nakłada na nich teatr tradycyjny, aby zorientowali się od razu w sprawach sztuki nowej, jeszcze nie skryształizowanej i będącej właściwie in statu nascendi. Czego można i należy

od nich żądać to tego, żeby pisząc recenzje ze sztuk tradycyjnych stosowali jakieś kryteria, estetyczne czy estetyczne i społeczne, a nie wykrecali zię złośliwościami, dowcipkami i nic nie znaczącymi zdankami. Nikt też nie zmusza krytyka żeby pisał o dekoracjach, jeżeli nie ma pojęcia o plastyce i każdy z przyjemnością przeczyta rzeczową krytykę dekoracji i kostiumów napisaną przez malarza czy architekta.

A teraz sprawa teatru eksperymentalnego. Słuszna myśl, że teatr ten ma być terenem, na którym dyrektorzy mogliby odkrywać i wyławiać nowe talenty, żeby je potem żywcem przenosić na wielką scenę wydaje mi się praktycznie niewykonalną. Mogłoby tak być wtedy, gdyby ten teatr był przedszkolem, freblówką starego teatru, który go stworzył, jednym słowem, gdyby pozostawał pod kierunkiem ideowym tradycyjnej sztuki. Tak może wyobrażając sobie tę sprawę dyrekcje teatrów uskarżające się na brak „dobrych” polskich sztuk. Ale napewno nie ci obecni czy przyszli autorzy, którym zależy na wypracowaniu własnego wyrazu scenicznego, na skryształizowaniu się nowych dążeń artystycznych w teatrze. Ani nie publiczność, najwyraźniej znudzona dreptaniem w kółko zużytych tematów i prostackiej jak na obecny stan innych działów literatury, poetyki teatralnej. Nowe kierunki artystyczne, którym uległy kolejno architektura, rzeźba, malarstwo i poezja, a którym opiera się dotąd teatr, wtargną na scenkę przyszłego teatru eksperymentalnego i w nim będą dojrzewać przed zawładnięciem wielką sceną.

1) Rita Rey: „A krytyka?” I. K. C. 16 III. 1937.

2) Adam Bunsch: „O teatr grzechu”, I. K. C. marzec br.

Helena Wielowiejska

KRONIKA

ARAGON

Jeden z najwybitniejszych pisarzy współczesnej Francji, Louis Aragon poeta i powieściopisarz, otrzymał niedawno nagrodę Prix Renaudot. Aragon jest marksistą, jego sympatie polityczne są w niejednym punkcie sprzeczne z poglądami oficjalnych instytucji francuskich, ustanawiających nagrody artystyczne. Ale Aragon jest znakomitym artystą. To umieli ocenić ci, którzy mu przyznali nagrodę.

Nagroda, która uwieńczyła Aragona odmierza równocześnie dwadzieścia lat jego pracy literackiej. Aragon ma dziś 39 lat i wiele książek po za sobą. Jego pierwsze prace poetyckie i teoretyczne powstały w latach 1917, 1918. W roku 1919 Aragon jest już jednym z główniejszych organizatorów grupy „Litterature”, skupiającej w sobie awangardę poetycką. Z grupy tej wyszedł później nadrealizm. Aragon tkwił mocno w prądach nowoczesności poetyckiej. Uczestniczył, obok Tristana Tzary, w manifestacjach dadaistów, zakładał razem z André Bretonem „Grupę nadrealistów”. Jego poezja, śmiała i piękna, czysta i rewolucyjna, była wiernym wyrazem najłepszych i najciekawszych dążeń współczesności.

Zwrócenie się Aragona ku socjalizmowi (a — jak pisał o tem w „Mondzie” — wielki wpływ na to wywarło osobiste zetknięcie się z Majakowskim, a potem podróż do Rosji) dało jego słowom

głębsze echa w świecie. Mając w swym dorobku książki takie jak: „Wieśniak z Paryża”, „Rozprawa o stylu”, „Przygody Telemacha”, „Swawola”, „Anicet”, współpracuje w „Mondzie” Barbusse’a, wnosząc do tego pisma gorące nowocześnieści poetyckie spojrzenia na sprawę społeczne. Jego artystyczna awangardowość dała mu specjalne miejsce w ruchu socjalistycznym. Jako poeta był wymowniejszy od rutyniarzy propagandowych, to też szybko staje się czołowym poetą lewicy francuskiej a jego poemat „Czerwony front” ma parę wydań i zostaje tłumaczony na kilka języków: jako autor artykułów, których pisze mnóstwo, reagując świeżej i ostrzej na zagadnienia społeczne narzuca w krótkim czasie styl swój — własnie propagandystom politycznym. Zwięzłość, plastyczność, oryginalność języka, czystość i lotność ujęć, błyskawiczne, nieszablonowe, swobodne kojarzenie pojęć i zagadnień, to wszystko dawało mu większą siłę i głos jego czyniło donośnym, narzucającym się, agitującym: inaczej, lepiej!

„Istituto Luigi Pirandello”

Po śmierci Pirandella powstała we Włoszech organizacja, której celem jest studiowanie historii teatru włoskiego, starożytnego greckiego i łacińskiego a także współczesnego zagranicznego o ile zachodzą jakiekolwiek związki między nim a teatrem włoskim. Badania praktyczne nad współczesnym teatrem prowadzą eksperymentatorskie kółka dramatyczne młodzieży akademickiej,

Powieść autobiograficzna i powieść w pierwszej osobie

W Nouvelles Litteraires z 27 marca br. André Maurois zamieścił ciekawe rozważania na temat czy powieść pisana w pierwszej osobie jest powieścią czy też nie należy jej podciągać pod ten rodzaj literatury. Drugą wypływającą z tego kwestią jest sprawa autobiografizmu w powieści. Teoretycy, którzy twierdzą że prawdziwa powieść nie może być pisana w pierwszej osobie, nie mogą uważać za powieść ani „Volupte” Sainte-Beuve’a, ani Obermanna „Senancour’a” ani Adolfa B. Constanta, co dla normalnego francuza musi być szczytem głupoty lub świętokradztwa.

Opierając się na definicji powieści, którą daje Littré (napisana prozą zmyśloną historią, która maluje uczucia i namiętności i przez to wzbudza zainteresowanie), Maurois udowadnia, że powieści autobiograficzne są równie dobrze powieściami, jak wszystkie inne. Następnie rozprawia się z przesądem, że forma pierwszej osoby wyklucza obiektywizm u artysty. Nie należy także identyfikować „ja” powieści z autorem, ani nie należy uważać tego „ja” za zawsze najważniejszą postać powieści. Powieści Mérimée’go, Conrada i Proust’a są tego najlepszym dowodem. „Niema, zdaje mi się, w tej materii dokładnych i ustalonych zasad” pisze Maurois. Jedynie ważną sprawą jest to, czy jakieś dzieło jest dziełem sztuki, a forma jest rzeczą ubożną i najzupełniej obojętną. „Pisze w pierwszej czy trzeciej osobie” konkluduje Maurois, „Pisze w czasie teraźniejszym lub przeszłym, w liczbie mnogiej czy pojedynczej... Jeżeli książka mnie wzrusza, mało obchodzi mnie metoda.”

Zbytek realizmu.

Marcel Bonnissoł w *Le Matin* z 3 kwietnia br. porusza ciekawą kwestię, czy aktorzy grający cudzoziemców mają mówić ze sceny cudzoziemskim akcentem. M. Bonnissoł uważa, że jest to zupełnie niepotrzebny konwenans: przykłady przytoczone przez niego są tego wymownym dowodem: w grani niemieckiej w teatrze Antoine'a *„Romany”* aktorka grająca śpiewaczkę Włoszkę mówi z komicznym włoskim akcentem, a aktor grający Amerykanina, najczystsza francuzczyzna. Tem sam aktor w innej sztuce jako Chińczyk mówi także poprawną francuzczyzną. Zdaniem autora, za wiele jest na świecie rozmaitych języków i akcentów żeby w wszystkie odzwiercać w teatrze. Istnieje tak samo akcent chiński jak niemiecki, czy włoski i nie ma powodu robić między nimi różnicy, a już w jednej i tej samej sztuce musi się je traktować narówni. Innym, jeszcze wymowniejszym przykładem Bonnissoł'a, to *„Kupiec Wenecki”*, w którym Szvlok ma żydowski niemiecki akcent. Lepiej było rzeczywiście usunąć z teatru ten śmieszny zwyczaj. Konkludując M. Bonnissoł: „Jest on nieporozumieniem na naiwności... skoro istnieją cudzoziemcy mówiący po francusku zupełnie poprawnie”.

Kilka lat temu, byliśmy w Krakowie świadkami eksperymentu równie zabawnego i nieudanego jak pomysł „Żydła-żącego” Sztyloka. W pierwszym akcie *„Etemaliona”* p. Jaroszewski mówił językiem, który miał być gwara londyń-

skiego p. przedniecia. Ta mieszanina polskich prowincjonalnych akcentów o podłożu krowoderskim była chyba bardziej zbliżona do języka, którym mówią nad Tanizą niż do tego którym mówią nad Wisłą: była sztuczna i bez wyrazu, świetna aktorka nadrabiała krzykiem i gestykulacją Zbytek złe pojęte realizmu odrealnił doskonale tę scenę.

Ten śmieszny zwyczaj naśladowania cudzoziemskich akcentów, jest jednym z niepotrzebnych przeżytków, anachronizmów teatru realizmowego. Na przedstawieniu *Pygmaliona* przekonaliśmy się, że nie zawsze uczestniczy w stwarzaniu iluzji rzeczywistości. Wprowadzony na scenę mechanicznie i bez dostatecznego uzasadnienia burzą sytuacji i przerywa ciągłość realizmu w tradycyjnym dramacie.

Z sali Kopernika.

Pan Kalinowski nie ocali młodzieży

(zg) W związku z licznymi dyskusjami na temat upadku moralnego młodzieży zorganizowano cykl wykładów pod hasłem: „Ocalmy młodzież”. Nie przesadzając sprawy całej serii fachowych referatów, do której jeszcze powrócimy omówimy tutaj pokrótce inauguracyjną prelekcję p. Kalinowskiego. Utworzenie kwestii umoralnienia młodzieży tylko z punktu widzenia obronności kraju wydaje się nam zbyt ciasne. Nie tylko dlatego powinniśmy mieć zdrową świadomość i moralnie młodzież, żeby zapłacić nią szeregi wojskowe i wraz zbroj-

nego wystąpienia mieć zdrowe mięso armatnie. Doceniamy całkowicie wagę problemu obronności państwa, lecz tego rodzaju postawa wydaje się nam chwilami makabryczna. Wogóle mamy wrażenie, że p. Kalinowski zbyt młodzi nie lubi. Chce ją ocalić, zapominając, że trzeba jej przedewszystkiem pomóc. A napocino nie pomogą okólniki i akcja policji, jak się to p. Kalinowskiemu wydaje. Ataki na młodzież spowodu dziedzicznej skłonności do alkoholizmu, są może słuszne, ale jeśli te skłonności są dziedziczne, to w takim razie wina leży przedewszystkiem po stronie tego pokolenia, do którego p. Kalinowski należy. Sielanikowe opowiadania o dobrym referencie z ministerstwa opieki społecznej wyglądają groteskowo. Jeden dobry referent prowadzi akcję antyalkoholową a inny, równie dobry, z ministerstwa skarbu zajmuje się produkcją tego alkoholu. To tak jakby ktoś specjalnie po to chorował, by się móc leczyć.

Powolywanie się na tego rodzaju „autoritety” jak p. prof. Skoczylas, nie robi na nas wrażenia, wolelibyśmy już p. prof. Mysłakowskiego, który z tej samej katedry wyraził się: „młodzież dzisiejsza nie jest wcale gorsza od przedwojennej, raczej nieszczęśliwsza”. Takie ustosunkowanie się do zagadnienia młodzieżowego bardziej nam odpowiada.

Bylibyśmy bardzo zadowoleni, gdyby organizatorzy dali możność wypowiedzieć się „stronom” w dyskusji. Bujanie w obłokach i marzenia o „ocalaniu” nie przekonają nas.

TEATR

MAŁY WOODLEY.

Teatr im. J. Słowackiego „Mały Woodley” w 3 aktach Johna Van Druten.

Mały Woodley to sztuka z problemem. W szkole angielskiej pedagog satyrysta Simons stosuje wobec dorastających chłopców stare metody wychowawcze polegające na wdrażaniu młodzieży do karności, surowej karności: według milego wyrażenia samego pana profesora. Już w pierwszej scenie w kasyne „wójtów” dowiadujemy się o nie miłych cechach jego charakteru. Razem z chłopcami posadzamy tego szkolnego kaczka o złośliwość, szpiegostwo i oschłość serca. Odrazu też zarysowują się charakterystyczne „wójtów”, Woodley'a małego poety i idealisty, niepraktycznego i nieporadnego w zetknięciu się z rzeczywistością, jego statecznego i wyrozumiałego przyjaciela Aingera, rozpustnego i cynicznego Vininga i wesołego Milnera. P. Simons patrzy krzywym okiem na Woodley'a; chłopak pisze wiersze, do tego wiersze sentymentalne, prawie erotyki, zamiast oddawać się bez reszty rozwiązywaniu zadań algebraicznych i siatkówce. Profesor w rozmowie z żoną skarży się na atmosferę podniecenia seksualnego panującą w szkole od czasu afery jednego z uczniów, wydalonego za flirt ze służącą. Młoda pani Laura Simons staje się rzeczniczką interesów młodzieży, staje w obronie chłopców pozbawionych czułości rodzinnej i kobiecego towarzystwa. Ale p. Laura jest bezpośrednio zainteresowana, chociaż wierzymy w jej szczerść, kiedy się skarży na towarzystwo „ciężkich profesorów”, na które jest skazana żyjąc w obrębie terenów szkoły w małym miasteczku: p. Laura kocha się w małym Woodley'u i oczywiście nie dobrego z tego dla niego nie wynika.

Pan Simons wie o wszystkim, a że posadza go o podsłuchiwanie więc też wcale nas nie dziwi ukazanie się w chwili, kiedy mały Woodley rzuca się z nożem na kolegę w obronie czczonej Laury. Mały Woodley nie skończy szkoły i pojedzie z ojcem fabrykować meble, pani Laura zostanie z mężem — tak kończy się sztuka, ale wcale nie poruszono w niej problemu.

Sztuka obfituje w niekonsekwencje: chce najpierw uporać się z małym Woodley'em, ażeby po tem dobrać się do pani Laury, której postępowanie jest o wiele za bardzo niekonsekwentne, jak na osobę dorosłą. Ostatecznie może jedno i drugie należałoby rzucić na karb braku konsekwencji u autora, o którego małoletniości nie nam nie wiadomo. Mały Woodley jest idealistą, miłość jest dla niego sprawą wzniosłą i kiedy przekonany o tem, że p. Laura zdradziła sobie z niego zwrócił się do panielki ze sklepu kolonialnego, nie może sobie dać rady z samym sobą, „coś mu nie klapuje”, jak mówi do przyjaciela. Kiedy przekonany o miłości p. Laury „stawił się” niemożliwie p. Simonsowi i żądał rozwodu, był logiczny i konsekwentny. Ale kiedy wyjeżdżając z ojcem, na nowo przekonany o jej miłości stoi grzecznie i płacze oparty o kominek i nie ponawia swojej prośby, chociaż papa jest nastroszony najwyraźniej dobrocią — coś tu jest nie w porządku. P. Laura natomiast wzmogła na mężu, że nie będzie wciągał konsekwencji z zachowania się Woodley'a, grozić mu że go natychmiast porzuci. P. Simons tym czasem skorzystał z pierwszej okazji, żeby się pozbyć niewygodnego malca, a p. Laura jest wprawdzie smutna, nawet bardzo, nawet płacze, ale ostatecznie nic nie mówi o wyjeździe. Druga sprawa: p. Laura dla dobra Woodley'a, żeby mógł skończyć szkołę, udaje przed nim, że go

nie nigdy nie kochała. Dobrze. Ale dlaczego wyznaje mu powtórnie miłość, kiedy chłopiec wyjeżdża już i tak dostatecznie złamany? Więc ostatecznie kim jest pani Laura? Naiwną idealistką z pierwszego aktu, zamalowaną sztywną jak na żonę nieubiegłego profesora, która się kocha w autorze wierszy sentymentalnych, czy też podejrzanym demonem uwodzącym niezłotnych chłopców. Prawdopodobnie to ostatnie, skoro po zapowiedziach skandalu zostaje ze swoim drewnianym małżonkiem. Ale to już może być sprawą interpretacji, która szła wyraźnie po linii „upsychopatyzowania” postaci i jeżeli to rzeczywiście było zamiarem p. Pawłowskiej, to udało jej się znakomicie.

Zwraca uwagę osoba ojca (bardzo zresztą udana w scenie z synem i z p. Simonsem) dramatycznie zupełnie zbiteczna. Jego przyjazd i ukazanie się na scenie nie posuwa naprzód akcji, bo sytuacja już po scenie z nożem jest dostatecznie dojrzała do wyjazdu Woodley'a z zakładu.

Problem wychowania i problem prawa do miłości młodzieży jest przez autora postawiony na początku sztuki, ale nie rozwiązany. Czy gdyby p. Simons nie był wymagającą maszyną, Woodley nie zakochałby się w jego pięknej żonie? A świeżo wydany młodzieniec nie flirtowałby w śpiżarni ze służącą? A Vining nie chodziłby na zakazane spacerki z niebezpiecznymi ekspedientkami ze sklepu kolonialnego? Prawdopodobnie p. Laura nie zakochałaby się w małym Woodley'u — ale p. Laura jest osobą dorosłą i nie ma powodu stosować wobec niej jakichkolwiek systemów pedagogicznych, można najwyżej stwierdzić, że ten w którym była wychowana musiał być dla niej nieodpowiedni.

Sztuka obfituje w częste dłużyzny, bezbarwne dialogi i opowiadania. „Pogłębia” interpretacja niektórych akto-

rów nie mogła zrobić z niej rzeczy interesującej — zbyt jest nieaktualna w Polsce i przestarzała. Tak wygląda, jak gdyby powodem wystawienia jej były role, nie wiem w jakim wyobrażeniu odpowiednio dla tutejszych aktorów. Bardzo dobry był tylko p. Węgrzyn, który

swoją niepozorną rolę zagrał ze spokojem i dyskrecją.

Dekoracje dyr. Frycza były rozplanowane w ten sposób, że utrudniały kontakty aktorom. Szczególnie w pierwszym akcie, chłopczyk stojący w głębi przy komodzie był zupełnie izolowany, scena

była rozbita na parę scen, stojących w luźnym związku. Dekoracja 2 aktu, mniej rozrywająca akcję, była o wiele brzydsza kolorystycznie; te kwiatki na ścianie wyrażały dobrze beznadziejność i wulgarność życia na przesiąkniętej tradycją angielskiej prowincji.

(w)

Przegląd prasy

Anioł Boży z długim nożem

W związku z artykułem Stefana Kołaczkowskiego zamieszczonym w „*Marchole*” (Nr. 10) pt. „*Bilans estetyzmu*”, w którym obok rzeczy poruszonych na prawdę słusznych ma miejsce niekulturalne obrzucanie prac prof. K. idla takimi zwrotami jak „*ordynarny bolszewicki pozytywizm w kurykalurze*” i inn., — napisał K. I. Galczyński wiersz pt. „*Polska wybuchła w roku 1937*”, — wiersz pod względem artystycznym bez żadnej wartości; zajmujemy się nim tylko dlatego, że został umieszczony na pierwszej stronie pisma „*Prosto z Mostu*” (Nr. 9), a więc jest niejako wierszem programowym. W wierszu tym myślenie zostało nazwane niczym więcej jak tylko przestępstwem przeciw Polsce. A co każdego nam więcej oburzy, to bluźniercza antyfony do Matki Boskiej i Anioła Bożego z prośbą o zesłanie „*Nocy Długich Noży*” na tych, którzy mniej, lub więcej są zakazani kultury. Tak potrafi napisać człowiek z ludzi, którzy na swym sztandarze wypisują hasło katolicyzmu; tak pojęty katolicyzm może być tylko przez dzikusów. — Co więcej, wiersz ten przedrukowało nie inne pismo, jak pismo walczące o integralny katolicyzm, o chrześcijańską kulturę jutra, wileński „*Pax*” (Nr. 3—4 b. r.). Panowie z „*Paxu*” kto jak kto, ale przynajmniej wy powinniście zaprotestować przeciw takiemu poimowaniu katolicyzmu. „*Noc Długich Noży*” na ludzi kultury, hasło nie nowe — po rosyjsku: dalej gramotniej! A jeśli kto ciekaw, niech przerzuci prasę niemiecką ostatnich miesięcy, spotka tam taki wiersz:

„*Hinans mit diesem Wort, dem boscu
mit seinem jüdisch grellen Schein!
Nie kann ein Mann von deutschem Wesen
ein Intellektueller sein!*”

„*Prez z tym złym słowem, z tego żydowsko jaskrawym blaskiem! Nigdy nie czynna przeprośny niemieckością nie może być intelektualista!*”

A teraz weźmy wiersz Galczyńskiego:

„*W Polsce pachnieć będzie pszenicą,
nie intelektem rabinicznym.*”

Poeta niemiecki widzi w słowie żydowski blask, poeta „*polski*” uważa też, że intelekt (a więc i logos, mądre słowo) jest wytworem żydostwa. I to się nazywa późniejszą twórczością narodową i to się nazywa późniejszą kulturą narodową, gdzie nie ma miejsca dla intelektu, a panuje jedynie [smutno powiedzieć] — barbarzyństwo i „*Noc Długich Noży*”!

Renesans powieści historycznej.

W numerze marcowym (3) z b. r. „*Przeglądu Powszechnego*” zamieszcza Teodor Parnicki artykuł p. t. „*Historia przed sądem współczesnej literatury*”. W studium tym T. Parnicki trafnie tłumaczy niepopularność powieści historycznej już po wojnie światowej. Epoka po-

wojenna rozwijająca rozległe i nowe horyzonty, jakże odmienne od czasów poprzednich, z natury rzeczy musiała być ahistoryczna czy nawet antyhistoryczna. Wiek XX po wojnie światowej przyniósł duże zmiany i wielkie przełomy w każdej dziedzinie, przychodzą nowe grupy społeczne, które obojętnie odnoszą się do historii, której nie były współtwórcami. Egzotyka przeszłości nie nęci, ponieważ czas idący jest więcej kolorowy. Wszędzie padają hasła sztuki współczesności, maszynizm święci swój triumf. Człowiek powojenny wielce skomplikowany wchodzi w siebie: — stąd w sztuce panuje psychologizm, analiza psychologiczna — aż do psycho- patologicznej. Zupełne odwrócenie się od historii, ponieważ na każdym kroku przytłacza smutna codzienność rzeczywistość, stąd kult nagiej prawdy w powojennym rodzaju pisarskim. —

reportażu. Tak było mniej więcej do roku 1928. W ostatnich latach stwierdza T. Parnicki odrodzenie powieści historycznej, ale ta powieść jest odmienną od powieści historycznej wieku XIX, cechują ją dwa podstawowe elementy: — rewizjonizm i aktualizacja. Pewną jakby odmianą powieści historycznej jest reportaż historyczny i powieść biograficzna, względnie upowieściowana monografia. Większość współczesnych publikacji historyczno-powieściowych ma charakter reportażowy. Wskutek tego niejednokrotnie fatalnie to wpływa na poziom artystyczny utworu. Tak, że autor artykułu wymienia tylko dwie powieści, które mają na sobie piętno pozadczasowości twórcy. Są to: „*Krysiyna, córka Lawransa*” skandynawskiej pisarki Sygrydy Undset i „*Złoty Józef*” Tomasa Manna. Również za dzieło o pewnych znamionach genialności może uchodzić: „*Piotr Pierwszy*” Aleksandra Tołstoja. Z powieściopisarzy polskich autor najwyżej stawia Zofię Kossak z jej dziełem „*Krzyżowcy*” opartym na historiozofii katolickiej. Aktualizacja przeszłości u nas odbiła się słabo, jedynie możemy częściowo za takie dzieło uważać „*Czerwone lizacze*” J. Iwaszkiewicza (walka o wzmocnienie władzy politycznej). Rewizjonizm ma przedstawiciela w „*Kordian*” i „*Cham*” Leona Kruczkowskiego. Parnicki przyznaje tej powieści znaczne walory artystyczne, ale pisze o niej niechętnie, powieść ta „*chybia w przeprowadzeniu nawet własnej, klasowej historiozofii*” wskutek przesadnego zacieśnienia, a zarazem i sfalszowania epoki. Parnickiemu widocznie nie podoba się rewizjonizm, jest zwolennikiem zakłamanego „*rozwierzenia*”. Mało brakuje, a rzecz można, że unosi się nad powieścią duch „żydokomuny”. To są obecne argumenty dla dzieła sztuki. Zgadza się natomiast z Parnickim, że powojenna powieść historyczna polska nie dorównała jeszcze powieści z wieku XIX, a więc i powieści zachodnio-europejskiej. Ale to przecież dopiero nadchodzi renesans powieści historycznej.

Skamander wysycha.

Po wznowieniu „*Skamander*” wychodził w pierwszym roku normalnie co miesiąc, zasilany młodymi, zdolnymi, po-

etami, zupełnie nie mającymi nic wspólnego ze starym „*Skamanderem*”. Miał słuszną jedną z krytyków, gdy powiedział dowcipnie, że skamandryci werbują wszystkich młodych utalentowanych poetów, aby urządzić sobie pogrzeb pierwszej klasy. I oto w drugim roku wydawnictwa „*Skamander*” ukazuje się już co kwartał. Nie widać już tam tych utalentowanych, widać zato naprawdę młodych, ale jaknajgorszego gatunku epigonów. Zrozumiał nawet sam starz „*Skamander*”, że nie warto co miesiąc wydawać pismo dla tej hałasty. Co zdolnijsi uciekli, nie chcąc brać udziału w pochodzie pogrzebowym: dziwić się należy, że został tam jeszcze Piechał. Panowie starsi Skamandryci, dajcie spokój z pogrzebem, przecież śmierć nastąpiła już tak dawno — wszyscy zapomnieli! Nie urządzajcie spóźnionego pogrzebu!! —

Nie wydajcie Skamandra!!!

Kamena.

Już czwarty rok na głuchej prowincji wychodzi pismo poświęcone poezji, ostatecznie również prozie. Żadnej kapliczkowości, żadnej kliki: wszyscy drukują, a zwłaszcza młodzi stawiają tam pierwsze kroki. Ażby w obecnych warunkach wydawać tak długo pismo literackie, nie służące żadnej partii politycznej, żadnym ubocznym celom, jak tylko sztuce, podczas gdy tylko garstka ludzi interesuje się poruszoną na łamach pism literackich zagadnieniami — trzeba być prometejem — trzeba mieć w sercu ogrom miłości dla sztuki. Należy pochylić głowę z szacunkiem przed wytrwałym redaktorem. Ponad wszystkie przeszkody — silniejsze jest prawdziwe ukochanie sztuki. Ostatni numer „*Kamena*” (5—6) poświęcony jest Tatrom. Wśród autorów m. inn.: H. Marczeńska, St. R. Dobrowolski, Wł. Pietrzak, T. Bocheński, St. Rakowski, M. Szczepańska, J. A. Szczepański, K. A. Jaworski i w inn.

Okolica Poetów.

Także na prowincji gdzieś w nieznanym miasteczku, w Ostrzeszowie, ukazuje się drugie pismo też poświęcone poezji (wyłącznie) „*Okolica Poetów*”.

Redaktor nie mniej wytrwały i ruchliwy. — Potrafił skupić wokół pisma całą falangę poetów starszych i młodszych, a zwłaszcza tych młodszych, wśród których paru już teraz zasługuje na wyróżnienie. Na łamach pisma wypowiada się pokaźna liczba poetów w zakresie twórczości poetyckiej, z czego przyszedł czy obecny badacz może wydedukować pewne dane dla teorii twórczości poetyckiej w ogóle, a zwłaszcza poezji lirycznej. Na łamach tego pisma pragną ostatnio poeci wspólnie, przy wyraźnej pomocy redaktora Stanisława Czernika sformułować tezy nowego programu poetyckiego t. zw. autentyzmu. Dyskują trwają, znak, że poeci otwierają nowe horyzonty poezji nie tylko w teorii, ale już w praktyce. Ostatni numer (24) „*Okolicy Poetów*” w całości poświęcony współczesnej poezji niemieckiej w przekładzie A. M. Swinarskiego. Wśród autorów: Stefan George, Hugo von Hofmannstahl, Max Deuthendey, Georg Trakl, Hans

przedstawił Iwaszkiewicz w swej walce wewnętrznej, w swem hamletyzowaniu nosi rysy wieczyste.

Zupełnie inaczej bo od zewnątrz pokazany jest następny bohater nauczyciel pan Kazimierz. A szkoda, bo w literaturze polskiej, człowiek o takiej naturze należy do unikatów. Iwaszkiewicz kilkakrotnie próbuje pokazać nam tych ludzi, ale zawsze robi tylko pierwsze kroki, potem się cofa. Tym razem zaszedł już dość daleko, niestety metoda pokazania go od zewnątrz tu nie jest bardzo na miejscu, bo do czegoś prowadzi? Do tego, że wywołuje trochę sensacji a nie możemy się zdobyć w stosunku do bohatera na podstawę uczuciową. I przypuszczamy raczej niż widzimy, że musiał to być człowiek niezwykle sądząc po wpływie jaki wywarł na swe otoczenie i po słowach matki chłopców: „Teraz już wiem, komu bym mogła powierzyć moich chłopców, gdybym umierała” a serce matki z takich razach nie myli się. Jego jednego z bohaterów Iwaszkiewicza nie dręczą zagadnienia metafizyczne (właśnie dlatego, że jest pokazany od zewnątrz) a może dlatego, że dręczy go własna natura i ludzie, którzy ścigają go jak zwierzynę.

Następny i ostatni z dotychczasowych bohaterów to Julek Zdanowski, który poświęcił swą „świętość” dla kobiety dużo od niego starszej i brzydkiej, a to tylko dlatego, że „dawała mu złudzenie, że można przezwyciężyć samotność jaka ciąży nad człowiekiem.” Prócz świętości, poświęca także przyjaciela, karierę, dobre imię, swe i swej kochanki i jako poeta nie myśli o zdobywaniu środków do życia, pogrążony w cieniu tamtej kobiety. Ale mimo tych ofiar, odczuł ostro osobność swojej istoty, odrębność jej i samotność. Złudzenie kontaktu z innym człowiekiem, jakie mu dawała obec-

ność Jadwisi, pierzchno i zostali sami choć we dwoje — dwoje samotnych ludzi nad samotną wodą.

Jeżeli teraz wzrokiem obejmujemy całą galerię bohaterów Iwaszkiewicza, to rzuci się w oczy przedewszystkiem to, że są to sami mężczyźni. Jest to wynikiem ciekawego zapatrywania autora, które wyraził w „Zmowie mężczyzn” przez usta Alinki a mianowicie, wy mężczyźni „niepokoiście świat waszem szukaniem. Robicie wynalazki, tworzyście religie, nauczacie, poświęcacie, mówicie o sztuce, tworzyście sztukę. Chcecie w nas wmówić, że człowiek się zmienia. Staje się inny. Odrzucacie go od spokoju. My jedne wiemy: wystarczy tylko pozostać w ciszy i świat odejdzie od nas. Stanie się obojętny. Wtedy zatrze się granica między życiem a śmiercią. Wszystko będzie jasne nic się nie zmieni.” Wszystkich ich znamionuje „szarpanie się, nieokreślona walka ze wszystkim i z sobą samym”, pytanie „czem zapełnić życie, żeby nie było małutkie”, wszyscy są nazawsze sami i nazawsze zabłąkani pomiędzy obojętnością żywiołów i ludzi. Brak im męskiej decyzji i siły. Tacy słabi ludzie są Iwaszkiewiczowi najbliżsi mówi o tem w wywiadzie³⁾: „Mam zamiłowanie do słabego człowieka, do jego psychologii, interesuje to mnie dlaczego stał się słaby. Decyduje o tem we mnie wrodzony liryzm i sympatia do słabego charakteru. Sam jestem immanentnym pesymistą.” Tak, to jest prawda, ale równocześnie Iwaszkiewiczowi „żał człowieka, każdego człowieka, który jest jak żuk tonący w wodzie, któremu nie można pomóc” i dlatego to do stanowiska jego odnieść można słowa Desmonda z „Młynu nad Utratą”: „dla mnie poeta jest czemś świętem — dlatego — że ma odwagę spojrzeć strachom w oczy — że nie odchodzi od otwartego okna, za którym leży noc...”

Władysław Bodnicki

K. FILIPOWICZ.

OGRODNIK.

(punkty zaczepienia do noweli)

Baraki leżały na przeraźliwej pustaci. Stacja kolejowa była gdzieś w pobliżu zamku widocznego daleko na horyzoncie i tam zatrzymywały się dymiąc wszystkie pociągi wiozące nowych emigrantów, którzy już raz w przejeździe mogli oglądać tę dziwną kolonię (jedyny tor wiodący do stacji przechodził skrajem regularnego czworoboku jakie tworzyło osiedle). I tak było, że oni widzieli nas już raz w chwili kiedy przelatywali w otwartych oknach wagonów, odrzaskując żelaziem nasze drewniane zabudowania, a my wypatrywaliśmy ich w parę godzin potem; ich pierwsze szeregi wyłaniały się bardzo daleko, jakby wyrastały z miedzi i z rudych pól, potem widzieliśmy że jednak zbliżają się drogą, piaszczystą, niesłychanie monotonna drogą, piskącą na skraju baraków bez śladu w miejscu, gdzie nasze osiedle ostatnim domkiem urzędowego lekarza, kilkoma domami z wapnem, krzakiem głogu i dziką różą zrastało się z polami.

Dla przybyszów otwierano świeżo wybielone izby w barakach, wciągano ich do ksiąg w śmierdzącej karcie kancelarii delegata gminnego, a przypatrywano się im w kościele. Kościół to był taki sam barak jak inne, tylko że miał dolepioną w środku dachu czarną, niską wieżyczkę, a wewnątrz pousuwano przepierzenia. Ławek nie było, stało się cały czas i podczas kiedy ksiądz kręcił się na przeciwległym końcu, my przyglądaliśmy się nowym ludziom. A poznawaliśmy się z nimi

różnie najczęściej przy jakiejś drobnej okazji, tak jak naprzykład z panem Rogozińskim. Wieszano właśnie bieliznę z naszego baraku. To już było powszechnie przyjęte w kolonii, że sznury zaczepiano o sąsiedni barak, a na tym gęstym zygżaku przerzucano łopocące, wilgotne płachty. Dzieci latały, a starsi musieli się schylać. Z naszego baraku widziano złą twarz kobiecą, której oczy chodziły za rozpinanym sznurem, potem z drewnianych schodków krzyknął pan Rogoziński w kąlesonach i futrze: „Proszę nie robić komedii, proszę nie czepiać sznurów o nasz barak, my jesteśmy za starzy żeby się zginać pod cudzymi brudami”. Z naszego baraku odkrzyknięto mu: „U nas wszędzie naokoło w ten sposób suszy się bieliznę, jak państwo będziecie robili pranie proszę bardzo zahaczyć o nasz barak, zresztą tu poza barakami niema wogóle gdzie sznurów zaczepić”. Rogoziński znieruchomiał patrząc ze swojego mostka ponad naszymi głowami na horyzont, musiał dojrzeć na jego najdalszym krańcu zamglony pas łożyny, bliżej pozacinaną w rudym piasku linię potoku i całkiem blisko cztery żołnierskie krzyże stojące na kępce oszczędzonej trawy, bo się skrzywił i przedstawił się nam: Rogoziński jestem.

Jakiegoś dnia zobaczyliśmy wreszcie jednego z lokatorów drugiej połowy naszego baraku, oddawna niezamieszkałego. Dzieliła nas od niej cienka, zwarta przegroda z desek, oblepiona z obydwóch stron gazetami

i afiszami, huczająca jak skóra na bębnie za każdym, powiedzianym głośniejsze po tamtej stronie słowem. Od paru tygodni nikt w tej części nie mieszkał (robiono dezynfekcję po tyfusie który zmiotł tam rodzinę zegarmistrza) i już okna zaczęły zasnuwać się od wewnątrz mgłą, a dzieci wierzyły w duchy. Po ostatnim transporcie musiano tam kogoś ulokować, bośmy zauważyli że okna jakby przejrzały, przetarto je, a między oknami pojawiła się wysoka flaszka zatkana papierem i garnek. To musieli być jacyś dziwnie cisi ludzie bo nieposób było złowić jednego odgłosu ich życia. Przewidywaliśmy że całymi dniami siedzą na rozstawionych pod ścianami krzesłach, a wieczór kładą się spać na twardych, podobnych do naszych, żelaznych łóżkach. Rankiem bardzo wcześnie słysząc podobno było syk prymusa. Otóż raz, w pogodny, bezwietrzny wieczór, zobaczyliśmy mieszkańca tej głuchej połowy baraku: wracał od strony łąk, łysy, z wędką i pękiem ulowionych okoni. Rogoziński: który grał na kocu z inwalidą w szachy, odchylił ciekawie głowę: „Gdzież pan tutaj znalazł takie ryby? „Człowiek odpowiedział tak samo wymijająco ale obcą gwarą, że u nich w prawdzie są inne ryby, ale dobry rybak wszędzie da sobie radę. Po jego butach, rajthozach i pasowanej granatowej bluzie nazwaliśmy go „Ogrodnikiem“. Zrobił początek, zaraz następnego dnia poznaliśmy resztę lokatorów z za przepierzenia. Wylegli wszyscy przed barak jakby dając do zrozumienia, że nie mają powodu się więcej ukrywać. Było ich pięcioro, on, żona, dwoje dzieci i jakiś młody chyba dwudziestoletni chłopak. Co go łączyło ze starymi tego nie dowiedzieliśmy się nigdy. Kolejno odkrywaliśmy, że „Ogrodnik“ był już stary, spoczątku nie zauważyliśmy tego, nato trzeba dopiero było przyjrzeć się jego twarzy, odkryliśmy że jego żona jest znacznie młodszą i bardzo piękną. Z czasem zbliżając się do ogrodnika poczęliśmy go uważać za prostaka, tylko tak niezwykle ubranego (zresztą w kraju z którego pochodził, wszyscy pewnie tak samo chodzą ubrani). Ale jedna rzecz dziwna, wszyscyśmy tu byli pozbawieni warsztatów pracy, ale niczyja bezczynność nie ukrywała tak nieprawdopodobnego zawodu jak „Ogrodnika“.

O Rogozińskim mówiono różnie. niektórzy twierdzili że był urzędnikiem bankowym, dyrektorem banku, inni że miał wieść, jeszcze inni znali jego twarz, twarz polityka z przedwojennych gazet. Mógł być każdym z nich i wszędzie byłby na swoim miejscu ze swoimi oczyma których zewnętrzne kąciki opadały w dół, obrzmiałych górnych powiekach zakrywających gałkę oczną jakby przed nadmiarem niepotrzebnych obrazów, z wąskim delikatnym nosem i w swoim brązowym futrze, w którym teraz chodził po domu. Ludzie z którymi się przyjaźnił powinni byli rzucić trochę światła ze wszystkich stron na Rogozińskiego, tego oczekiwaliśmy, nieestety okazało się że pan Rogoziński robił znajomości z osobami o tak ustalonej opinii jak lekarz i urzędnik ewidencji, albo z tak jednoznaczną postacią jak inwalida którego ciało i mózg były do tego stopnia pokiereszowane szrapnelami, że sił wystarczało mu zaledwie do przywleczenia się podrygami z baraku na szachy, lub wreszcie z czwórka żołnierzy, którzy tu utknęli w drodze powrotnej z frontu i sprawiali wrażenie, że siedząc tu robią umyślnie naprzekór swoim bliskim, oczekującym ich z niecierpliwością od tyłu lat. Nie mogliśmy nigdy dobrze rozecznąć ich twarzy. Chodzili, rozmawiali i siadali zawsze grupką (przyzwyczajenie które im zostało podobno z walk na dalekiej północy. tam trzeba było atakować razem, dzielić się sprawiedliwie konserwami i ogrzewać się

własnymi ciałami podczas mroźnych nocy). Ta czwórka zresztą zerwała jakoś prędko stosunki z Rogozińskim, wyszli raz popołudniu z jego mieszkania z minami które zdawały się mówić: Pan się nam nie podoba i to jest nasze wspólne zdanie.. Niestety tych czterech ludzi uważaliśmy za najbardziej niekompetentnych do wydawania o kimkolwiek sądów, raz że żyli skończenie tylko własnymi osobami i wspomnieniami, po wtóre że byli dla nas straszliwym ciężarem psychicznym, dla nas wszystkich wytraconych ze swoich torów, odciętych, wyrzuconych, przemieszanych, a tak spragnionych powrotu do spokojnych warunków życia. A oni według nas mogli to uczynić w każdej chwili, skończyli się bić i powinni byli wrócić na swoje stanowiska jakie zajmowali przed wybuchem wojny. Powinni się rozjechać w cztery strony świata. Zdawało się nam że od ich wyjazdu zależy nasze szczęście. A oni tymczasem przenieśli się na przeciwległy kraniec osiedla i tam chodzili czwórka, trzymając się pod rękę i śpiewając zwyczajną żołnierską piosenkę:

W piękny pogodny ranek
Tą drogą muszę iść,
Gdzie okna zamykane
Wśród winogrodu liść.

Znajomości „Ogrodnika“ rozczały nas ostatecznie do niego Przyszła kiedyś do nas spytać się gdzie tu można dać naprawić prymusa. Wskazaliśmy mu jedynego mechanika w kolonii i tak za naszą aparaturę doszło do tej nieciekawej przyjaźni. Ów mechanik mieszkał na drugim końcu baraków i poza tym, że wiedzieliśmy o takim człowieku nigdy przedtem nie zwracaliśmy na niego uwagi. Widywało się go często jak ślepał przy oknie, nad stolikiem zawalonym rumowiskiem nawpół rozebranych budzików, zamków, baterij do lampek elektrycznych, wśród których było jedno miejsce wolne: kwadratowa biała ceratka, a na niej jeden osobny przedmiot, przykuwający w tej chwili całą uwagę oczu i rąk mechanika, uzbrojonych dwoma cienkimi narzędziami. Człowiek ten wzbudzał w nas jakiś wstręt; mógł zupełnie dobrze nie mieć nóg, nie widzieliśmy ich nigdy, a górna połowa jego ciała była sztucznie nieruchoma i wykonywała tylko parę zwrotów za rękami sięgającymi po odleglejsze narzędzia.

Od kilku tygodni panowała niezwykła pogoda. Olbrzymie, czyste, bez jednej chmury niebo przytłaczało nasz biedny, płaski horyzont. Zachodzącemu czerwono słońcu, towarzyszyły drobne chmurki zgarnięte z całego nieboskłonu które nie przynosiły jednak nazajutrz deszczu. Wieczory były długie, zmrok zapadał wolno, Ogrodnik wracał coraz później ze swoich wędrówek na ryby, a nam się zdawało że odgłosy naszego życia w ośledlu słysząc w tym czystym powietrzu milami. Jeden jedyny Ogrodnik potrafił zwyciężyć uprzedzenie jakie mieliśmy do tej obecnej ziemi. Byliśmy skłonni przypuszczać, że ten człowiek w czasie swoich przechadzek zapuszczał się w okolice, gdzie do tej pory trwała jeszcze wojna. Oczywiście wiedzieliśmy z gazet, że na całym globie armje przestały z sobą walczyć, ale forma naszego życia tutaj w kolonii emigracyjnej była jakby echem wojny i dopóki nie będziemy mogli się rozjechać dokąd nam się będzie podobało, dopóty wojna będzie trwała. Przyjmowaliśmy dla własnego spokoju, że musi się ona toczyć gdzieś na końcu świata.