

Wiktor Podoski

Czy nie za dużo literatury?

Ponieważ sam czynnie zajmuję się plastyką, piszę z tego zakresu sprawozdania, przeto trudno mi pozostać zupełnie obojętnym wobec tego, co się w innych działach sztuki dzieje. W pismach, które mi w ręce wpadają, szukam najchętniej recenzji teatralnych, lub muzycznych i czytam je nie raz z wielkim zainteresowaniem. Jedno mi się w nich podoba, drugie nie. O tem chcę właśnie dzisiaj mówić.

Włażę na nieswoje podwórko recenzyjne, z góry więc uprzedzam: proszę mnie traktować jako gościa, a nie osobę, w tym wypadku, urzędowo powołaną do zabierania głosu. Oglądam tu rozmaite sprawy, ot tak sobie, prywatnie, z boku i chciałbym opowiedzieć, jak one mi się widzą.

Na początek o kilku utartych zwyczajach. Sprawami plastyki, poniekąd także muzyki, nie wszystkie pisma się zajmują, niektóre poprostu ich nie widzą, nie wiem jednak dlaczego każde, nawet najskromniejsze piśmiśko, uważa za punkt honoru posiadać recenzję teatralnego. Jest też przepis na pisanie recenzji. Sprawozdania muzyczne pisze się „fachowo“, teatralne — dowcipnie, a plastyczne, jeśli już nie z patosem, to w każdym razie z odpowiednią powagą. Dlaczego tak, a nie odwrotnie np. — djabli wiedzą.

Daleko istotniejszym od tonu sprawozdania jest jednak sposób ujęcia przezeń sedna zagadnienia i tu muszę powiedzieć, iż trudno mi się pogodzić z tradycyjnym sposobem omawiania dzieł scenicznych przez recenzentów teatralnych. Trzeba przyznać, że ten dział krytyki może się poszczycić wielu wybitniejszych przedstawicieli, lecz ich kwalifikacje pogłębiają właściwie nieporozumienie, o którym mowa poniżej. Zwykle dość obszerna recenzja streszcza treść sztuki, pośledniejszy recenzent niewiele dodaje od siebie, ambitniejszy przeprowadza przytem analizę krytyczną utworu, wskazuje zalety i usterki. Na zakończenie dodaje się zazwyczaj parę zdań o wykonawcach, zdanko o reżyserze, parę słów o dekoracji. Czy to nie jest rażąca proporcja? Na 200 — 300 mniej więcej wierszy recenzji 20 — 30 wierszy o rezultacie pracy teatru. I to ma być recenzja teatralna! W takim razie czem ona się różni od omówienia tegoż utworu w wydaniu książkowym? Czy dodatkami tych paru wierszy? Na dobrą sprawę utwór dramatyczny, przed wystawieniem, jest czemś połowicznym, jako taki istnieje niepodzielnie dopiero w teatrze; gdyby było inaczej, autorzy nie przeznaczaliby przecież swych dzieł na scenę. Ale panowie recenzenci! nawet w utworze w y s t a w i o n y m w i d z a t y l k o literaturę dramatyczną.

Do jakiego stopnia te nawyki są powszechne i ciągną nad naszą całą krytykę teatralną, dowodzi chociażby ten drobny fakt. Wpadła mi kiedyś w ręce recenzja ze sztuki granej w Ateneum, w reżyserji Schillera. Autor krytyki, który sam niedawno studiował plastykę (Słomski), o dziele teatru, szczególną wagę przykładającego do inscenizacji sztuki, napisał parę słów, całą recenzję poświęcając sporom z dramaturgią co do słuszności jego tendencji społecznych. A przecież nie posądzam Słomskiego, by nie doceniał walorów reżyserkich Schillera.

Zabawnie jest obserwować nie miłą sytuację panów recenzentów z każdym razem, gdy teatru wystawia znany powszechnie utwór klasyczny. Streszczać fabuły wtenczas nie można (wszyscy znają), analiza krytyczna to rzecz, w tym wypadku, raczej historia literatury; biedni recenzenci robią więc co mogą, żeby tylko jaknajmniej napisać o realizacji utworu, wspólnem dziele reżysera, aktorów i dekoratora *). Starsi jeszcze sobie radzą

jako tako: a więc wspominają, kto grał w każdej z ról za ich czasów, cytują rozmaite zdania, związane z ówczesnem wystawieniem sztuki, anegdoty, dyktoryjki i t. d. Ale co mają robić młodszy?

Nie chciałbym być nigdy w skórze dekoratora teatralnego. Dział dekoracji to nie tylko sztuka plastyczna, ale i zarazem wiedza rozległa, technicznie b. skomplikowana. Podczas blagiego snu recenzentów niejedno się w tej dziedzinie dzieje i rozstrzyga, powstają nowe koncepcje i zagadnienia. A w rezultacie, jaką ma dekorator ocenę swych trudów? Przepisuje się zazwyczaj, to co już jest na afiszu, że dekorację robił ten, a ten, conajwyżej z dodaniem jakiegoś mniej, lub więcej przyjemnego przymiotnika.

O aktorach również się pisze zdawkowe komunały i gotowe formułki. Czyżby tylko ważne było, co się gra, a nie jak? W takim razie zapraszam panów do siebie na najbliższą niedzielę: ja z moją ciotką odegram Szekspira, obiecujemy mówić głośno i wyraźnie; utwór jest klasa, więc pewno stawicie się licznie. A może dobra gra aktorska sama przez się rozumie się, dlatego nie trzeba o tem wiele mówić? W takim razie szkoda, że i dobro sztuki nie bywa faktem równie oczywistym. Przewiduję jeszcze jeden argument: Dobrze — powie mi ten i ów, — ale sztuka roztrząsa nieraz jakieś zagadnienia, stawia pewne problemy, t. j. czasem skomplikowane i o tem trzeba mówić nierównie więcej, niż o grze aktorskiej, której oczywistość gatunkowa jest daleko wyraźniejsza i łatwiejsza do ogarnięcia. Według mnie, takie, a nie inne zabawy i postaci, którą aktor ma odtworzyć, jest również

dobrem zagadnieniem, pomijając już środki gry przez niego stosowane.

A teraz wyobraźmy sobie sztukę poważną, typu t. zw. psychologicznego; wartości zawartych w niej prawd docierają do nas zdawałoby się tylko na drodze rozumowej, a przecież rysują się one przed nami z taką spotęgą wyrażistością, jedynie dzięki szeregowi doznań natury wyłącznie zmysłowej, efektem intonacji głosu, mimice, gestom, atmosferze dekoracji, rytmowi reżyserji i jej pomysłom, które wypuklają sens treści literackiej utworu. Jak wypuklają i czy właściwie, tego powinien recenzent nie przeoczyć i nieco obszerniej o tem pisać, niż dotychczas.

Wniosek: dobrze pojęta recenzja teatralna powinna, po zdaniu sprawy z treści sztuki, przynajmniej połowę tekstu poświęcić omówieniu wykonania i jego analizie, gdyż widziane na scenie dzieło teatru jest rezultatem wspólnej pracy autora, reżysera, aktorów i dekoratora, o czem przecież recenzenci doskonale wiedzą, lecz spowodu wyłączności swych kwalifikacji (literackich) nie piszą.

Przy szkole dramatycznej należałoby właściwie utworzyć katedrę dla przyszłych krytyków teatralnych. Dziś nasi krytycy, przeważnie, mniej lub więcej uzdolnieni literaci, specjalistami w swoim zakresie, w całym te go słowa znaczeniu, nie są. Zaczyna się zwykle tak: pewnego pięknego poranku, wieczorem, jeden z członków redakcji pisma idzie do teatru, żeby później napisać recenzję. Po kilku latach następuje przedawnienie. Facet ma już prawo oburzać się, gdy mu zarzucają, że nie jest fachowcem.

Wojciech Wasiutyński

Alicji w

Prosię i pieprz

Bląkając się wśród lasu, Ala natrafiła wreszcie na łączkę. Pośrodku stał maleńki domek. Dziewczynka energicznym ruchem nacisnęła klamkę, drzwi się otworzyły. Weszła do dużej kuchni pełnej dymu. Pośrodku na trójnogiem krzesła siedziała Księżna, niańcząc dziecko. Kucharka stała przy kominie, zawzięcie mieszając jakiś płyn w rondlu.

— Stanowczo za dużo pieprzu w tej zupie — powiedziała do siebie Ala, kichając mocno.

Pieprzu rzeczywiście było za dużo. Od kichania nie mogła się ustrzec nawet Księżna, a cóż dopiero dziecko. Kichało ono raz po raz, w krótkich zaś przerwach przejmująco wyło.

Spokojnie zachowywały się w kuchni tylko dwa stworzenia: Kucharka i duży kot, który siedział na przypiecku i szczyrzył zęby od ucha do ucha.

— Przepraszam cię Księżno, czybyś nie chciała mi powiedzieć, dlaczego ten kot szczyrzy zęby? — zapytała Ala nieśmiało.

— To kot z Częstochówki — powiedziała Księżna.

— Nie wiedziałam, że kot z Częstochówki może szczyrzyć zęby.

— Cóż ty o tem możesz sądzić — powiedziała Księżna — wszak wiesz tak mało.

Niemile dotknięta Ala postanowiła zmienić temat rozmowy.

— Cóż takiego gotujecie w tym rondlu?

— Coś, coby się i tobie przydało — odpowiedziała kucharka surowo — zupę wychowania państwa. To, co nazwałaś pieprzem, nie jest wcale pieprzem, tylko aktualnością.

— Czas nakarmić przyszłego obywatela! — zawołała w tej chwili Księżna.

Kucharka podeszła z rondlem do dziecka i wlewać mu zaczęła w nos gęstą polewkę pieprzową pośród ogłuszającego ryku malca.

Księżna zaczęła go kołysać, śpiewając coś w rodzaju kołysanki, a Kucharka i dziecko wtórowały

Z duchem czasu

krainie czarów, część druga

jej przy ostatnich słowach:

„Surowo karę mego chłopca

I biję go, gdy kicha,

Bo wielką rozkosz mu to sprawia,

Gdy pieprzem nos zapycha:

Chór: Au, au, au!”

— Poniańczę teraz trochę przyszłego obywatela, oczywiście, jeżeli chcesz — powiedziała Księżna, rzucając jednocześnie dziecko w stronę Ali — mało już mam czasu, a muszę się ubrać, by pójść do Królowej na partję walki z krzysem — i wybiegła z kuchni.

Kucharka wzuciła za nią patelnię, lecz nie trafiła.

Ala chwyciła dziecko.

— Jeżeli go stąd nie zabiorę — powiedziała — napewno je uśmierca. Jeżeli nie dziś, to jutro.

Gdybym je tu zostawiła, przyczyniłabym się do morderstwa.

Ostatnie słowa wypowiedziała zupełnie głośno, a male stworzenie chrząknęło w odpowiedzi. Po wyjściu z domku przestało kichać. Ala niespokojnie spojrzała mu w twarz. Nie ulegało wątpliwości, dziecko się zmieniało. Miało dziwnie podniesiony nos, do ryjka podobny, oczki małe, za małe stanowczo na oczy człowieka.

Pozatem cały wyraz fizjonomii był dziwnie niemły. Nie ulegało wątpliwości, że było to, ni mniej, ni więcej, tylko najzwyklejsze prosię. Zrozumiała, że piastowanie go było najzupełniej bezcelowe. Postawiła zatem prosiątka na ziemi, a ono pobiegło do lasu, radośnie pokwikujać.

Nagle Ala drgnęła. Niedaleko na gałęzi wysokiego drzewa siedział kot z Częstochówki i szczyrzył zęby.

— Ale, ale! — powiedział — co się stało z dzieckiem?

— Poszło do lasu, jako mały wieprz — odpowiedziała Ala zupełnie spokojnie.

— Byłem pewien takiego końca — rzekł kot i zniknął.

Historja fałszywego

zółwia

— Czy widziałaś Fałszywego Endeke? — szepnęła królowa do Ali.

Eugenjusz Byrski

Czemu, Cieniu, odjeżdżasz...?

„Gdy jako jeden z najbardziej zagorzałych miłośników prozy poetyckiej Noakowski, prosiłem go swego czasu o napisanie czegoś do „Przeglądu Warszawskiego“, profesor oddał mi rękopis wraz z notatkami rysunkowymi „tej samej treści“, robionymi dla siebie, obok tekstu literackiego. Potem tłumaczył mi żartobliwie z tą tak pełną uroku prostotą, że rysował to sobie, „by łatwiej było pisać“.

St. Kołaczkowski,
„Wiad. Lit.“ nr. 26, 1925.

W październiku r. b. minęło lat dziesięć, gdy w „Przeglądzie Warszawskim“ ukazały się trzy klejnoty niezwykłej prozy Stanisława Noakowskiego, zatytułowane kolejno: „Kościółek romański“, „Ołtarz barokowy“, „Salon prowincjonalny“, pod ogólnym nagłówkiem: „Zamiast rysunków“, wszystkie zaledwie na sześciu stronach ośmiemki.

Wizja plastyczna, zaklęta w tych paru wierszach, w sposób tak oryginalny i nieodparcie sugestywny narzucająca się czytelnikowi przemożnym czarem słowa, pozwala domyślać się, jakie to skarby musiały tkwić w wykładach historii sztuki tego wielkiego artysty. I słusznie. Noakowski bowiem, jako historyk i profesor nie miał w sobie nic z szablonu belfra. Podkreślano to niejednokrotnie w artykułach, które ukazywały się po jego śmierci, a i starsza generacja studentów Politechniki ma w swej pamięci zapewne jeszcze do dziś dnia te czarodziejskie godziny, spędzone na jego, jak lubił nazywać swe wykłady, pogadankach. W krótkich, klejących doraźnie wspomnieniach, poświęconych jego pamięci, ukazywała nam się niezwykłość profilu duchowego Noakowskiego, subtelność, głęboki i niezawodny dowcip, kolosalna erudycja, wszystko to zamaskowane pozorną rubasznnością jego fi-

*) „Przegląd Warszawski“, rok III, nr. 25, październik, 1923 r.

zycznej sylwetki

Ale, — jakkolwiek Noakowski znajdował za swego życia uznanie wśród elity umysłowej dla swej pracy malarza i profesora **), a dzieła jego nie tylko w Polsce, ale i zagranicą (Rosja, Anglia) budziły podziw i entuzjazm, jakkolwiek wśród młodzieży politechnicznej popularność jego nie miała sobie równej, — nie waham się twierdzić, że znaczenie jego pracy artystycznej w dorobku ogólnym kultury Odrodzonej Rzeczypospolitej jest przez wykształcony ogół polski niedocenione w wysokim stopniu.

Nazwisko Noakowskiego dzisiaj, jeśli chodzi o wartości w dziedzinie historii sztuki nowożytnej, które ono reprezentuje, jest dla społeczeństwa synonimem wiedzy zgola ezoterycznej, niedostępnej, ale z jakichże materialnych przyczyn! Noakowski, genialny architekt, znakomity profesor i erudyta, twórca oryginalnych syntez historycznych odchodzi w cień zapomnienia, bo

**) Zresztą i owo uznanie, jeśli chodzi o jego powszechność wśród elity, było — niestety — dość problematyczne. Kiedyś, gdy jako młody student zostałem zaszczycony przez niego rozmową, opowiadał mi z właściwą mu „pobłażliwą“ ironją o jakimś bankiecie oficjalnym, na którym dokonano wzajemnej, towarzyskiej prezentacji między nim a pewnym profesorem Uniwersytetu. W rozmowie, która potem nastąpiła, okazało się, że ów profesor nie wiedział, kto zacytował jest Noakowski. Te relacje N. opatrzył w rozmowie ze mną taką trochę sarkastyczną uwagę: „Pan profesor... nie wiedział, kto ja jestem. Widocznie za mało się reklamuję. Proszę, co to jednak — znaczy reklama...“ Ta niezwykła ignorancja przedstawiciela elity umysłowej musiała głęboko dotknąć znanego ze swej skromności profesora; opowiadał o niej wielokrotnie tym, z którymi zdarzyło mu się rozmawiać o swej popularności. Ironiczną uwagę N. cytuję niemal w analogicznym brzmieniu P. M. Lubiński „Wiad. Lit.“ 16.XII. 1928.

wykłady jego — niepisane — stały się legendą, taką, jak sztuka aktorska Modrzejewskiej lub Duse. A przecież, skoro utrwalamy na płytach głosy Caruso lub Szajlapina, aby uszom pokoleń przekazały sławę i czar ich sztuki, jakże mogliśmy dopuścić, aby geniusz i wiedza Noakowskiego przestały istnieć z chwilą jego śmierci?

Obowiązki, jakie ciążyą na społeczeństwie polskiem z tytułu posiadania spadku po Noakowskim, są wielorakie. Przedewszystkiem spuścizna malarska: dzieła Noakowskiego, częściowo zresztą opublikowane w wydawnictwach Kasy im. Mianowskiego i Mortkowicza, są w ilości znacznej — bo N. komponował dość bujnie — rozproszone po świecie. W roku bieżącym, zdaje się w „Kurjerze Warszawskim“, domagano się zorganizowania — wreszcie! — stałego muzeum. Jego imienia, gdzieby znalazły schronienie wszystkie te czarodziejskie obrazy i wizje architektoniczne, poczęte z natchnienia malarza do szpiku kości polskiego, jedne obok prac Wyczółkowskiego — a o ileż od tamtych genialniejsze — inspirowane przez ducha wielkiego artysty.

W roku 1925 Stefan Kołaczkowski — a więc jeszcze za życia Noakowskiego — zamieścił w „Wiadomościach Literackich“ artykuł, z którego pochodzi zamieszczona na czelu niniejszego feljetonu cytata, zatyt.: „Z refleksji nad twórczością Noakowskiego“. Autor, obecnie profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, rozpatrywał tam przenikliwość i w wielkim znawstwie elementy i walory skomplikowanej twórczości tego malarza i historyka w jednej osobie. W konkluzji, w celu uchronienia przed zagładą dorobku naukowego Noakowskiego, domaga się interwencji społecznej: „Wykłady prof. Noakowskiego winny być stenografowane..., rysunki, dokonywane podczas wykładów, sfotografowane... Noakowski, jak każdy wielki artysta, tworzący w poczuciu nadmiaru, hojnie rozrzucił skarby, nie troszcząc się o nie. A my? My dopuszczaliśmy się nieświadomie niestęchanego wandalizmu, pozwalając tym skarbom ginąć bezpowrotnie. Najwyższy czas temu zapobiec, najwyższy czas zorganizować odpowiednią akcję“.

Chwilę ukazania się tych słów od daty śmierci Noakowskiego (1928) oddzielał okres trzech lat zgórą. Skądinąd wiadomo, że istotnie w swoim czasie rozpoczęto pracę nad realizacją tego pomysłu, że stenografowane wykłady oraz dokonywano zdjęć fotograficznych bezpośrednio po wykładach. Nie wiemy jednak, czy dostatecznie uporządkowano owe materiały i czy nieoczekiwanie śmierć profesora nie przeszkodziła ostatecznemu przygotowaniu ich do druku — co byłoby stratą dla kultury polskiej niepowetowaną.

Nie zostawił — on, architekt z ducha i krwi, — niestety, po sobie żadnego pomnika architektury. Wszelako on jedynie — ileż gorczył tkwi w tem przeświadczeniu — rozumiał prawdziwą monumentalność, on jeden doceniał wagę ciągłości historycznej żywej tradycji architektonicznej w twórczości architekta. A przecież przy tem wszystkim Noakowski, któremu z tytułu jego upodobań do wiedzy historycznej można było zarzucić tradycjonalizm, nigdy nie był jałowym lub reakcyjnym tradycjonalistą, w przeciwnieństwie do swych z pozoru bardziej współczesnych kolegów. Przeciwnie, wszystko, co postępowe, twórcze, pozytywne, było reprezentowane przez wysokie wartości jego psychiki. Ale może dlatego właśnie nie mógł tworzyć w ramach naszej dzisiejszej cywilizacji, która nie sprzyja monumentalności. Może kiedyś zato okaże się koniecznym sięgnąć do skarbnicy dzieł nam tak „niepotrzebnych“ skarbów. Nie pozwólmy, aby duch Noakowskiego, symbol prawdziwej, narodowej sztuki, odszedł od nas, zasnuty mgłą polskiej obojętności, rodzimego „jakoś tam będzie“.

*) Z przyjemnością przeczytałem recenzję ze „Świątoszka“. Piaseckiego, recenzję właśnie odbiegającą od szablonu, przez podjęcie zagadnienia, jak dziś właściwie należy grać Molierem.