

THE
TEACHERS
COLLEGE

3

C-

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

ROK PIERWSZY

1923

SPIS RZECZY.



P. II 217

SPIS RZECZY.

| | |
|---|---|
| Boy: Projekt stworzenia wydawnictwa Biblioteki Teatralnej | 73 |
| Brumer Wiktor: O kulturze teatralną | 1 |
| Inscenizacja i reżyserja | 11 |
| Walka z szablonem | 25 |
| Poezja, muzyka czy teatr? | 49 |
| Ś. p. Michał Tarasiewicz | 57 |
| Zaduszki aktorskie | 65 |
| O kolejność scen w Dziadach | 81 |
| Publiczność teatralna | 97, 107 |
| Wydawnictwa dramatów | 116 |
| O godność krytyki teatralnej | 121 |
| Drabik Wincenty: Stosunek malarza do sztuki teatralnej | 5 |
| Estreicher Karol: Powodzenie. Młodość | 35 |
| Hoffman Karol: Jak to jest w tej — Reducie (odcinek) | 4, 12, 20 |
| Irzykowski Karol: Konkurs dramatyczny teatru Rozmaitości | 3 |
| O kine | 10, 22 |
| Kotarbiński Józef: Z epoki gwiazd (Helena Modrzejewska i Sara Bernhard) | 26 |
| Ewolucja w teatrze | 45, 53, 62 |
| Krogulski Władysław: „Szkoda go“ (odcinek) | 28, 36 |
| Krzywoszewski Stefan: Realizacja sceniczna mego utworu | 81 |
| Lorentowicz Jan: Strajk a strzelnica aktorów | 33 |
| Przedstawienia popularne w Rozmaitościach | 42 |
| Komedia Francuska | 59, 66, 74 |
| Szekspir w tragedji polskiej | 91 |
| Wymowa aktorska | 105 |
| Twórczość oryginalna a krytyka | 113 |
| Małkowski Witold: Przez okno w teatrze | 78 |
| Milašzewski Stanisław: O żelaznym i popularnym repertuarze Rozmaitości | 50 |
| Morawska J.: Wyspiański a krytyka współczesna | 123 |
| Świerczewski Eugeniusz: Jewreinow | 43, 51, 59, 68, 76, 84, 92, 99, 107, 116, 124 |
| Sigma: List o prawidłowej wymowie na scenie w roku 1809 | 47 |
| Wieczorkiewicz B: Od Stanisławskiego do Sachawy | 35 |
| Wysocka-Stanisławska S.: Aktor przyszłości | 9, 20 |
| Zagórski Adam: Idea zespołu w teatrze | 41 |

| | |
|--|-----|
| Grzechy przeciw zespołowi | 58 |
| Dyrektor teatru a zespół | 89 |
| Teatr, który niema powodzenia | 114 |
| Zelwerowicz Aleksander: Teatr bez widzów | 68 |
| Żakiewiczówna Zofja: O teatr dla dzieci | 100 |

| | |
|---|--|
| Bibliografja (<i>J. L., L. K. W., Wube</i>) | 6, 13, 39, 55, 71, 110 |
| Kronika zagraniczna | 7, 15, 30, 71, 80, 95, 103, 111, 119, 127 |
| Komunikat Związku teatrów ludowych w Warszawie | 31 |
| Nowy film polski (<i>L. K.</i>) | 80 |
| Ruch teatralny wśród Słowian (<i>dr. Józef Gołąbek</i>) | 104 |
| Teatry bułgarskie (<i>dr. Józef Gołąbek</i>) | 87 |
| „ berlińskie (<i>Bolesław Jacek Frühling</i>) | 48 |
| „ krakowskie (<i>dr. Tadeusz Świątek</i>) | 85 |
| „ lwowskie (<i>Bolesław Jacek Frühling</i>) | 126 |
| „ warszawskie (<i>Wiktor Bruner, Sigma, Sterz., Wube i Zast.</i>) | 14, 17, 29, 38, 47, 54, 63, 70, 79, 84, 94, 110, 118, 125 |
| „ wileńskie (<i>Lestaw Sloboda</i>) | 38, 64 |
| Wiadomości bieżące | 94, 103, 110, 119 |

Książki, omówione w „Życiu Teatru“.

| | |
|--|-----|
| T. Benni: „Ortofonja polska“ (<i>Jan Lorentowicz</i>) | 105 |
| W. Bogusławski: „Cud mniemany“. Opr. E. Kucharski (<i>Wube</i>) | 6 |
| B. Chlebowski: Literatura polska 1795—1905 (<i>Wube</i>) | 13 |
| J. Flach: Stanisław Wyspiański (<i>J. Morawska</i>) | 124 |
| A. Górski: Na nowym progu (<i>Wube</i>) | 39 |
| J. Kleiner: J. Słowacki. Dzieje twórczości (<i>Wube</i>) | 71 |
| S. Kołaczkowski: Stanisław Wyspiański (<i>Wube</i>) | 101 |
| J. Kotarbiński: Pogrobowiec romantyzmu (<i>J. Morawska</i>) | 123 |
| E. Kucharski: „Chronologia komedyj i niektórych pomniejszych utworów A. Fredry“ (<i>Wube</i>) | 13 |
| T. Sinko: Antyk Wyspiańskiego (<i>J. Morawska</i>) | 124 |
| A. Stender-Petersen: Die Schulkomödien des Paters F. Bohomolec (<i>L. K.</i>) | 39 |
| M. Szykowski: Dzieje starożytnej tragedji polskiej. Typ szekspirowski (<i>Jan Lorentowicz</i>) | 91 |
| Współczesna literatura polska (<i>J. L.</i>) | 55 |
| Z. Wasilewski: Współcześni (<i>Wube</i>) | 102 |
| S. Windakiewicz: Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce (<i>Wube</i>) | 39 |

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

O kulturę teatralną.

Działalność nowego pisma, sprawom teatralnym poświęconego, rozpocząć należy od poważnego życzenia, by zarówno teatry warszawskie jak i krytyka starały się jak najbardziej o pogłębienie kultury teatralnej stolicy. Życzenie to, zawarte w pierwszym zdaniu pierwszego artykułu nowego pisma, nie jest czczym frazesem, lecz dyktuje je głęboka troska o przyszłość teatru polskiego, którego linię wytyczną zdawała się wskazywać twórczość i działalność na terenie Krakowa Stanisława Wyspiańskiego, nie bez powodzenia na tym samym terenie kontynuowana przez Ludwika Solskiego.

Teatr jest instytucją wszystkożerną; określenie znaczenia i zdefiniowanie teatru tudzież jego roli jest bardzo trudne. Zadania teatru są tak różnorodne, z tak różnych wywodzą się źródła, tak różnym służył i służy teatr celom, że definicją „teatr jest świątynią sztuki“ uszczupliłoby się wielce zakres jego działania. Teatr bowiem był nie tylko świątynią sztuki, lecz także miejscem kultu religijnego, jest nie tylko szkołą obyczajów i charakterów, lecz służy także — za pośrednictwem środków artystycznych — celom narodowym, społecznym i politycznym... W miarę swego rozwoju teatr oddalał się coraz bardziej od świątyni a stawał się coraz więcej przybytkiem rozrywki i wypoczynku. Często pod pozorem tej zabawki kryły się również hasła bojowe: tak było w „Weselu Figara“ przed wybuchem rewolucji francuskiej, tak przed insurekcją polską 1794 roku w „Cudzie mniemanym“ Wojciecha Bogusławskiego.

Teatr więc dzisiejszy musi lawirować między jednym swym zadaniem a drugim i odzwierciedlać należycie wszystkie dążności artystyczne, wypowiedane za pośrednictwem sceny.

Gdy przyjrzymy się działalności teatrów warszawskich w ubiegłym sezonie, to z prawdziwym ubolewaniem stwierdzić należy, że — z małymi tylko wyjątkami — teatr stał przede wszystkim na usługach publiczności, łaknącej zabawy, aktualności lub sensacji. A tą drogą nie dojdziemy nigdy do pogłębienia kultury teatralnej publiczności.

Zdawało się, że Rozmaitości pójdą po linii klasycznego traktowania przedstawień. Kilka prób w tym kierunku świadczyło o prawdziwej ambicji artystycznej Solskiego i Kotarbińskiego. Skończyło się jednak na grze jednostek na tle — bardziej lub mniej zgranego — zespołu. Czasem i śladu tego nie było, przez co zaprzepaszczone tak ciekawą sztukę, jak „Krag interesów“ Jacinta Benavente. W teatrze królowały różne „bomby“ o pokoście patrijotycznym, lecz nie o duchu narodowym.

W Teatrze Polskim mieliśmy kilka przedstawień dobrych; okazało się, że, nie mając nawet takich artystów jak Solski czy Frenkiel, można dojść do znacznie lepszych rezultatów. Okazało się nie po raz pierwszy, że reżyserja odgrywa w teatrze pierwszorzędną rolę. Ale i w pracach tego teatru nie widzieliśmy żadnej linii zasadniczej.

Jedynie Reduta w przedstawieniach „Pastorałki“ i „Wielkanocy“ z jednej a niedocenionego „Lekkoducha“ z drugiej strony, okazała, że dąży do stworzenia nowych wartości w teatrze.

Cechą naszych teatrów była zasciankowość lub jednostronność repertuarowa. Gdy przypatruję się repertuarowi teatru krakowskiego, pracującego w warunkach bez porównania trudniejszych niż teatry stolicy, widzę, że teatr ten miał jednak okno do Europy znacznie szerzej otwarte niż teatry warszawskie, które we Francji widziały tylko niemal komedię bulwarową a w Niemczech — „Płomień“ Müllera. Ulubionym tematem teatrów była kochanka czy też poprostu dom publiczny. W dwóch teatrach równocześnie „zastanawiano“ się nad tematem kurtyzany: w jednym grano plugawy dramat niemiecki p. t. „Płomień“, w drugim świetnie napisaną komedię francuską pt. „Kochanek od serca“. Czyż ten temat jest istotnie najważniejszy w splocie zagadnień współczesnych? Gdy sięgnięto do literatury skandynawskiej, to tylko przygodnie, by dać pole do popisu Adwentowiczowi w nedorzecznym i chorobliwym „Ojcu“ Strindberga. Gdy zagrano „Wesele“ Wyspiańskiego, to bez należytego przygotowania aktorów, którym oczywiście trudno przychodzi wżyć i wczuć się w charakter dzieła Wyspiańskiego, tak rzadkiego gościa

w repertuarze scen warszawskich. Świetne przedstawienie „Pana Jowialskiego“ w Teatrze Polskim było zwykłym przypadkiem. Ale na przypadkach nie można budować kultury teatralnej aktorów i publiczności. Bo czy myśli się u nas o tem, by kształcić aktora w stylu, jakiej wymaga teatr Fredry? Czy — z wyjątkiem teatru im. Bogusławskiego — myślano o Słowackim?

Pierwszym nakazem kultury teatralnej jest przystąpienie do prac podstawowych nad możliwością *pięknej* realizacji Słowackiego, Fredry, Wyspiańskiego. Przypadkowe przedstawienia nigdy nie dadzą trwałych rezultatów. Dobra wola tutaj nie wystarczy. Dopóki nie zobaczymy w teatrach naszych racjonalnie zainscenizowanych i należycie odczutyh dzieł takich, jak „Mazepa“ czy „Lilla Weneda“, „Śluby panięskie“ czy „Zemsta“, „Wesele“ czy „Legjon“, teatry nasze nie będą w całym tego słowa znaczeniu teatrami *polskimi*. Trzeba zdobyć się na taki wysiłek, na jaki zdobyła się Reduta, wystawiając „Judasza“, „Pastorałki“ i „Wielkanoc“ i dyr. Trzcziński, wystawiając na dziedzińcu wawelskim „Odprawę posłów greckich“ Kochanowskiego. Trzeba pamiętać o tem, że i na farsy znajdzie się w teatrze miejsce, ale, że przyszłość kultury teatralnej narodu nie może być zależna od powodzenia, choćby największego, tego lub innego utworu, napisanego dla schlebiana gustom publiczności, lecz od dorzucenia cegiełek pod budowę Teatru Narodowego. Jakąż świętą miał rację ów przygodny recenzent „Gazety Korespondenta warszawskiego“, który po przedstawieniach molierowskich w Warszawie w roku 1812 pisał: „Świętoszek i Amfitrjon“... lepiej zabawiły niż wiele innych sztuk nowych... bo rzecz prawdziwie doskonała podoba się zawsze i wszędzie a nawet tem więcej pociąga, im lepiej poznana... *Widzę obawę, iżby nasi pisarze i tłumacze i sędziowie, nie mając zbyt długo przed oczyma prawdziwie dobrych wzorów, nie zapomnieli o nich zupełnie, aby złudzeni zbyt łatwym niekiedy jakiej melodramki faworem, nie poczytali jej za arcydzieło dlatego, że przez cały karnawał była co tydzień prawie powtarzana, nim przyszło do jej sarzucenia na zawsze*“.

Obowiązkiem przynajmniej jednego teatru dramatycznego w stolicy jest stworzenie żelaznego repertuaru narodowego i przynajmniej jedno przedstawienie na tydzień Słowackiemu, Fredrze czy Wyspiańskiemu poświęcone!

Drugim zasadniczym nakazem, jaki przyświecać powinien kierownikom literackim naszych teatrów, to jaknajszerszy horyzont patrzenia. Nie wolno widzieć tylko tych utworów, które osobiście podobają się kierownikom repertuaru, lecz te wszystkie, które

przedstawiają istotną wartość, a które przyczynić się mogą do pogłębienia kultury teatralnej narodu. Nie wolno forytować świetnego zresztą Verneulla, a nie widzieć zupełnie—Claudela. Nie wolno patrzeć jedynie na „wiatr od Paryża“ a zapominać o twórczości angielskiej czy włoskiej lub narodów słowiańskich.

O realizację repertuaru polskiego i szeroko na Europę rozwarte okna będziemy walczyć i wierzymy, że walka ta jedynie pożytek przynieść może scenie narodowej.

Jest jeszcze jedna, nader ważna dla kultury teatralnej, sprawa: to programowość interpretacji aktorskiej i stosunek do niej krytyki. Aktorzy nasi są znakomitymi aktorami realistycznymi. Ale z trudnością połączone jest dla nich naginanie się do innego rodzaju ucieleśniania postaci scenicznych. Tak głośno i długo zwalczana realizacja „Ulicy dziwnej“ w Reducie, wykazała jednak, jakie możliwości tkwią w aktorze, o ile potrafi się on zastosować do wskazówek reżysera. Gdy Wysocka ponurej, chorej i szarej sztuce Strindberga pt. „Pelikan“ nie dała charakteru dramatu naturalistycznego, spotkały ją zarzuty, że nie poszła po linii, wskazanej rzekomo przez Strindberga.

Nie myślę kruszyć kopji w obronie utworu tak chorobliwego i szkodliwego jak „Pelikan“ Strindberga, próba jednak Wysockiej była eksperymentem śmiałym i zdecydowanym, wykazała bowiem, że można i należy tworzyć sztukę tam, gdzie autor daje tylko fotografie. Do tych fotografii przyzwyczajono nas i dlatego próby innego, niż fotograficzne, traktowania dramatu przez aktorów, spotykają się z protestem z tych stron, które właśnie powołane są do tego, by z radością przyjmować każdy objaw *twórczości* scenicznej. O ileż łatwiej fotografować niż malować! Czyż mamy zadawałać się tem, by aktor był tylko—fotografem? Fotografja aktorska jest na miejscu w kinematografie — teatr żąda syntezy, żąda, by aktor dawał z życia to tylko, co jest w niem istotne. Można być zwolennikiem gry realistycznej czy nawet naturalistycznej, ale nie wolno negować innych sposobów interpretacji aktorskiej. W ten sposób nigdy nie będziemy mogli podziwiać np. „Legjonu“ Wyspiańskiego, bo realistyczne potraktowanie go będzie zarazem zaprzeczaniem stylu Wyspiańskiego. Wszak dlatego nie przypadły do gustu publiczności warszawskiej przedstawienia „Miłosierdzia“ i „Strasznych dzieci“ Roztworowskiego, że tak dalekie były od realizmu.

Tak samo dla kultury teatralnej ważną rzeczą jest stosunek krytyki do młodych i początkujących talentów aktorskich. Ostatnio kilka razy zarzucano dyr. Solskiemu, że grał

w otoczeniu zbyt niedoświadczonych artystów. Otóż tego czynić nie wolno. Młody, utalentowany aktor rozwinie się najlepiej, grając właśnie w jednym zespole z takimi artystami jak Solski czy Frenkiel. Złe i szkodliwe jest mniemanie, że siły młode kształcić się powinny w teatrzykach prowincjonalnych celem nabycia rutyny. Rutyny nabierze aktor wszędzie, ale różne są rodzaje rutyny aktorskiej. Szlif zaś artystycznego można nabrać tylko w dobrym zespole.

A więc — dla dobra teatru — więcej względności dla młodych talentów. Dla dobra młodych talentów i sztuki: jaknajszerszego uwzględniania wielkiego repertuaru.

Wiktor Brumer.



Konkurs dramaturgiczny teatru Rozmaitości.

Mamy, zapewne poraz pierwszy w Polsce, konkurs dramatyczny jawny. Właściwie, zdawałoby się; szlachetne wyścigi pegazów tego gatunku odbywają się wciąż i bez osobnego konkursu, ale zarząd teatru Rozmaitości umyślił ująć ten naturalny, wieczny konkurs na pewien czas w system. Gdy gdzieindziej, z całej formy konkursowej pozostaje tylko tyle, że po pewnym czasie np. po roku nagradza się jakąś tradycyjną nagrodą wogóle najlepszą sztukę owego rocznego sezonu, a konkursy prawdziwe zawsze zostają tajnymi, Rozmaitości wykombinowały sobie amfibiję: konkurs jawny, co jest samo w sobie sprzecznością.

Oczywiście, że pod względem kupieckim, reklamowym, taka forma konkursu rokuje mu powodzenie — u publiczności. U publiczności, nie u Muzy. Gdy zarząd zakładu kąpielowego chce zabawić swych gości, urządza dla nich konkurs piękności lub dowcipu. Gdy redakcja pisma ubiegającego się o poczytność u pięknych czytelniczek i przystojnych panów, pragnie zmobilizować ich uwagę, rozpisuje konkurs na wiersz lub nowelkę, jury wybiera najlepsze, te się drukuje, a rzesza czytająca ocenia i głosuje. Jest to plebiscyt literacki. Wyłania się na chwilę jakaś republika, każdy głos jest równy i wartość utworu ustala się większością głosów. Dwa lata temu przepałem przy jednym takim konkursie z kretesem.

Zainteresowanie publiczności konkursem Rozmaitości będzie niewątpliwie znaczne. Wymieni się przecież nazwiska autorów odrazu, więc już po wystawieniu paru sztuk zacz-

nie się porównywanie ich ze sobą, która lepsza, która „dramatyczniejsza“, która „głębsza“ i t. d. — czy recenzent X ma rację, przekładając tę nad tamtą i t. d. A więc plebiscyt, a więc wyścigi konne oczywiście z „faworytami“. Można będzie nawet urządzić totalizatora.

Plebiscyt — chociaż nagradzać utwory będzie ostatecznie jakieś jury, ale niewątpliwie będzie się ono liczyło z popularnością sztuki, z frekwencją publiczności, z podsłuchaniami głosami, a więc z bezimiennym pyskiem opinii.

Podobno rozpisano taki konkurs dlatego, że wszystkie dotychczasowe konkursy dramaturgiczne kończyły się fiaskiem, bo stronili od nich autorzy firmowi. Konkursy tajne mają złą opinię, ponieważ rzekomo nigdy nie wydobywają na jaw nowych talentów, albo czynią to bardzo rzadko. A więc, żeby zapewnić nowemu teatrowi na pierwszy sezon otwarcia zapasu sztuk naprawdę dobrych, bez bawienia się w szkółkę dla początkujących, rozpisano konkurs jawny, turniej dla mistrzów, nie dla amatorów.

Jest jednak wielka doza małoduszności w takim postawieniu sprawy.

Jeżeli autor firmowy boi się konkursu tajnego, jeżeli — zamiast radośnie korzystać ze sposobności i jeszcze raz zabłysnąć jako nowa gwiazda a przez to udowodnić, że nabyta „firma“ nie była przypadkiem, wynikiem kaprysu recenzentów lub konjunktury — jeżeli zamiast tego woli teroryzować swoim nazwiskiem i publiczność i jurorów i żyć z procentu od dawnych swoich laurów, słowem: chce iść „na pewniaka“ — to znaczy, że właściwie nie ma żyłki dramatycznej.

Lecz nie chcą posądzać naszych autorów o taki brak odwagi, lepiej przypuścić, że obawiają się oni czego innego: nieudolności i niedbalstwa sędziów konkursowych.

Rzeczywiście dotychczasowa praktyka w rozstrzyganiu konkursów nie budzi zaufania. Podział pracy bywa zwykle taki, że sam na sam z utworem zostaje tylko jeden sędzia, ten *opowiada* o nim sędziom innym i dopiero na podstawie tego referatu rzecz idzie do wspólnego czytania. Opowiadał Czyż nie wiadomo, jak tendencyjnie, jak niełojalnie można streszczać utwory najznakomitszych poetów! Jak Wolter opowiedział treść „Otella“! A jeżeli sędziowie, już znudzeni, chcą dobić do końca konkursu, korzystają o ile możliwości z każdego szczegółu w referacie, aby uspokoić swoje sumienie i rzeczy do wspólnego czytania nie kwalifikować, zwłaszcza że główna odpowiedzialność za to spada na referenta. Jeżeli bowiem pokaże się, że prześlepięto jakiś znakomity utwór, to winno będzie nie całe jury lecz referent. W pewnym stadium konkursu sędziowie mają już zwykle dosyć,

wybrali już kilka dzieł, nadających się do nagrody, każdy ma swego faworyta i duża robota czeka jeszcze z ułożeniem porządku dzieł nagrodzonych. W takiej chwili odkrycie jeszcze jednego dzieła o tym samym poziomie co już wybrane, jest wielce niepożądane. Sędziowie konkursu, nie wynagrodzeni za swą pracę, spełniający ją honorowo, zwykle ją do połowy bagatelizują.

Z kogo zaś składają się te sądy? Przeważnie z ludzi nudzących się literaturą, krytyków, którzyby powinni być raczej kupcami, lecz ponieważ już raz wdepnęli w literaturę, więc brną w niej dalej, prócz tego z różnych amatorów, którzy nabyli prawo do sądzenia o sztukach przez częste chodzenie za kulisy.

Zdrada tajemnicy nazwiska w sądach konkursowych jest prawie regułą. Autor firmowy, niby nieumyślnie, przez osoby trzecie, zdradza sędziom, z kim mają zaszczyt. A sędziowie ze swej strony siłą się odgadywać, kto mógł napisać to a to dzieło, czy aby nie słynny N. i wypuszczają macki wywiadowcze na wszystkie strony, aby się, broń Boże, nie skompromitować.

Wybrane teraz przez zarząd Rozmaitości forma konkursu chroni sędziów przynajmniej od tej kompromitacji. Chroni także autorów firmowych, z których żaden dotychczas nie miał pewności, czy przy konkursie tajnym dzieło jego zostanie choćby przeczy-

tane i zakwalifikowane do wyboru. Dlatego autor firmowy, nie będąc pewny wygranej, a mając zawsze możliwość do wystawienia i spieniężenia swego dzieła w krótkiej normalnej drodze, wolał nie ryzykować i stronił od konkursów.

Lecz taka forma konkursu jest zarazem ogłoszeniem bankructwa konkursów dotychczasowych, generalnem votum nieufności dla polskich sędziów literackich i niesprawiedliwym uprzywilejowaniem autorów firmowych, podobnym do sławetnego uprzywilejowania najsilniejszych partyj w sejmowej ordynacji wyborczej. Cały romantyzm konkursu, cała fikcja bezstronności, bezinteresowności, fikcja, że nagradza się dzieło, nie autora, bierze w łeb. Uznano oficjalnie, że polskie społeczeństwo literackie nie umie się bawić w konkursy zwykłego typu, bo gdzieś się zawsze gubi między sędziami i intuicja i dyskrekcja i proste poczucie lojalności.

Przypomina to anegdotkę o przyjęciu u pewnych państwa, na którym było tak mieszane towarzystwo, że nie można się było bawić w „złotą kulę“.

I autorzy i sędziowie są teraz zabezpieczeni. Jedni jawnością nazwiska, drudzy nieoficjalnym plebiscytem, z którego będą czerpały wskazówki.

Jawność nazwisk ma jeszcze jedną ujemną stronę, o której wspomnieć należy na

Jak to jest w tej—„Reducie”.

Czy starzec może rozpocząć nowe życie? Na pytanie to olbrzymia większość zapytanych odpowie napewno: — Nie! nigdy! Zkądżeby znów! Ja jednak odpowiadam stanowczo: może i na dowód, stawiam siebie.

Zacząłem się dla mnie „nowe życie“ z chwilą, gdy otwarły się przedemną podwoje „Reduty“, gdy — choć na czas krótki — pozwolono mi grać na tej scenie — bez podwyższenia a mimo to wysokiej, bez suflera, a dlatego bezpośrednio przemawiającej do słuchaczy.

Siłę „Reduty“, rację jej istnienia, pewność, że nie zginie, lecz wywalczy swoje ideały, jest *młodość*, ożywiająca jej ciało, młodość kierowników, zespołu, poczynań. Ta młodość właśnie, ożywcza, przenikająca wskroś, udziela się i starcowi i sprawia, że zaczyna on „nowe“, lepsze życie. Brzemień lat spada z barków, myśl i mięśnie nabierają lotu, i tylko do duszy wkrada się tęskna refleksja: „Czemu to za czasów mojej młodości nie było takiego „Instytutu“, takiej „Reduty?“... I coś, jak cień zazdrości: „Jacy szczęśliwi ci młodzi, którzy tak

rozpoczynają swoją drogę teatralną!“... I jeszcze jedno, najboleśniej może — zwątpienie: „Jak długo pozwolą ci przebywać w tem czarowanym kole?“...

Pracy, dążeń, wysiłków, znaczenia „Reduty“ nie oceni należycie ten, kto stoi po za jej orbitą, kto nie bierze czynnego udziału w jej życiu bodaj dorywczo.

Jako przed wykonawcą roli Cedry w wielkim dramacie Żeromskiego „Turoń“, odsłoniły się przedemną pewne zasadnicze, charakterystyczne właściwości i rysy reżyserji i sposobu wystawiania sztuk; daleko stąd jednak do całokształtu działalności artystycznej. „Turoń“ wystawiano metodą „skróconą“ bez długiej, wstępnej analizy dzieła, poprzedzającej zwyczaj w Reducie wystawienie nowej sztuki (jak np. obecnie „Krakusa“ Norwida).

Nie znaczy to jednak, aby przed rozpoczęciem prób przy stole nie zaznajamiano wykonawców z treścią i ideą przewodnią sztuki. Już przed powierzeniem mi roli, Osterwa będącą duszą Reduty, przypomniał mi, kogo mam grać, jak to Wolbromski i Cedro — bohaterowie „Popiołów“ — stali się, w oczach ogółu inteligentnego — herosami narodowymi. Stąd drobna stosunkowo rola nabrała powabu

końcu. Do nazwiska każdego autora przywiązana jest pewna legenda. Sądy o rodzaju ich talentu są spetryfikowane i niema w Polsce ani jednego krytyka, któryby potrafił nie krępować się taką legendą, lecz owszem przeprowadzić jej rewizję i zbadać sprawę na nowo. Krytycy nawet nie czują tego zadania. Owe legendy bywają punktem wyjścia różnych essayów „syntetycznych“, w których tzw. synteza jest prostą dedukcją. Zwykły uczeń gimnazjalny wie, co powiedzieć o Żeromskim, krytyk gazeciarski napisze to samo, tylko nieco bujniejszym stylem. Każdy jego dramat z góry będzie rozpatrywany pod pewnym ustalonym kątem widzenia np. tym, że jest zanadto epicki. Gdy Kawecki wystawił „Balwierza zakochanego“, od razu wypomniano mu całą, jego przeszłość realistyczną, powiedziano, że jemu nie wolno pisać tego rodzaju sztuk i t. p. Gdy to będzie Winawer, zaraz puści się w ruch słówka: żyd—oschłość—intelektualizm i t. d. Gdyby niżej podpisany nadesłał dramat na taki konkurs jawny, zdanie będzie od razu gotowe: olbrzymia głębia filozoficzna obok zupełnego zaniku uczucia i niemocy twórczej. I tak dalej.

Konkursy tajne były dotychczas jednym ze źródeł, które mogą odświeżyć zastarzałe sądy. Zawierają one w sobie element niespodzianki i wykluczenie przynajmniej pewnej części przesądów. Uznano jednak, że element

niespodzianki może być u nas tylko elementem pomyłki i odrzucono dobry instrument, z którego nic zrobić nie umiano.

Karol Irzykowski.

Stosunek malarza do sztuki teatralnej.

Poeta jest tym, który duchem swojej indywidualności twórczej zapładnia koncepcję obrazu scenicznego. Zadaniem malarza — inscenizatora i reżysera jest nadać temu obrazowi możliwości życia scenicznego. Dlatego malarz i reżyser muszą wizję poety przeżyć, wnikać w nią i stworzyć ten nastrój, jaki widział, wytworzył i chciałby wywołać poeta. W ten sposób urastają: malarz — inscenizator i reżyser do roli decydującej, gdyż narzucają swą wolę czynnikiem współtworzącym w teatrze.

Aktor nie zawsze może być inscenizatorem. Jest on twórcą wielce odpowiedzialnym, ale nieogarnia całokształtu obrazu scenicznego w formie ostatecznej. Czy aktor potrafi widzieć siebie bez lustra ze wszystkich stron? Któż

w oczach wykonawcy. To też wszyscy biorący udział w sztuce przeczytali, powtórnie, czy po raz 3-ci, przed pierwszą próbą „Popioły“. Zresztą analiza tekstu, analiza ducha utworu, danej postaci odbywała się nieustannie, podczas szeregu prób—„przy stole“. O, te próby, jakże są odmienne od dawnych, t. zw. prób „czytanych“. Właściwie—dawnymi czasy była jedna próba czytana dla sprawdzenia zgodności tekstu roli z oryginałem; zazwyczaj ten, kto odczytał swoją rolę, nawet w trakcie aktu, odchodził od stołu. Tylko najsumienniejsi interesowali się całą sztuką. W „Reducie“ próby przy stole mają cel dwojaki: „ubijanie tekstu“ i osiągnięcie „kontaktu“.

Przy „ubijaniu tekstu“, przy tych wspólnych wysiłkach pamięci i inteligencji, aby trafić na właściwy ton, jak doskonale poznaje się swych spółgrających, jak stara się człowiek „zgrać“ z nimi, jak wyrabia się solidarność...

„Każdy za wszystkich, wszyscy — za jednego“. A kierownik artystyczny słucha, nie przerywa, notuje tylko, a po skończeniu próby danego „tematu“ czyni uwagi w formie zapytań np. tego rodzaju: „Kochasz swego ojca?“ („Kocham“ — brzmi odpowiedź). „A siostrę starszą?“ — „A więc tak ją traktuj na scenie“.

Lub: „Czy szlachta na serjo, z przekonania, uwłaszcza chłopów?“ — Tak! — „A więc mów pan z przekonaniem, szczerze o tym fakcie! I t. d. Uwagi, wskazówki nie podawane są w formie apodyktycznej. Gdy wykonawca nie podziela zdania kierownika, prosi o głos, wyraża swój pogląd. Wszczytna się dyskusja. Nieraz kierownik zgadza się, kiedy indziej radzi: „Spróbujmy, jak to będzie“, lub wreszcie stanowczo przekonywa wykonawcę, że się ten myli, wobec czego, przekonany, ustępuje.

Suflera — jak wiadomo — w „Reducie“ niema. Gdy wykonawcy zaczynają już, przy stole, mówić rolę z pamięci, jeden z kolegów śledzi tekst z oryginału, pomaga pamięci wykonawcy przez poddanie brakującego mu słowa, lub poprawia błędnie rzucony wyraz. Poshanowanie tekstu autora — to zasada kierowników „Reduty“. Nie można przestawić wyrazu, np. „Chodź ze mną, albo mi zejdz z oczu!“ I tu kierownik przypomina, iż Żeromski ma swoją specjalną „rytmikę“ słów, czemu było poświęcone nawet specjalne studjum.

Karol Hoffman.

(C d. n)

zatem może widzieć całokształt obrazu, pomyslanego przez poetę, a ożywionego grą aktora? Całokształt ten ogarnąć może jedynie malarz. Malarz — artysta teatru.

Być może, że nie zawsze odda malarz to wszystko, co poeta zaznaczył w swym utworze. Ale dążeniem jego być powinno: uplastycznienie nastroju dramatu. Znaleźć odpowiednią *formę* ducha utworu jest naczelnym zadaniem malarza w teatrze.

Nieraz zdarza się, że szablonowcy starają się argumentami zbyt wielkiej kosztowności dekoracji zwalić a przynajmniej osłabić zamierzenia malarza teatralnego. W ten sposób — w mniejszym lub większym stopniu — powracają oni do epoki „kompletów“ dekoracyjnych, które dawniej stosowano w rozmaitych, w żadnym ze sobą związku twórczym nie pozostających, sztukach. Czyż może być twórczość — za droga? Czyż skarby, zawarte w poezji np. Słowackiego mogą być *za* wielkie? A więc czyż dekoracja, dążąca do uplastycznienia tych skarbów może być mierzona miarą kosztów? Przecież i tak chyba trudno jej stanąć na wyżynach wielkiego poety! Nie wolno mówić, że tę sztukę można tanio a inną drożej wystawić, bo zależne jest to od ducha, od nastroju utworu. Malarstwo samo przez się niema głębokiego znaczenia dla teatru, malarstwo zaś, jako *wyraz nastroju dobrze odczutej sztuki* ma nie tylko znaczenie dużej miary, ale powinno nawet wywrzeć wpływ decydujący na wyrażanie wartości sztuki w każdym kierunku. Dlatego nie należy mówić o „*za* bogatej“ oprawie scenicznej dzieła.

Do urzeczywistnienia wszystkiego, co poeta chce wyrazić w sztuce, potrzeba dać jej wiele miłości i zaparcia się siebie a wtedy dopiero wyszuka malarz — inscenizator teatru środki, które dopomogą do nadania form monumentalnych dziełu sztuki. Często używamy w dekoracji sztuczek efektownych, które są półśrodkami, bo formom tym nie torują drogi

do monumentalności. A przecież nie tylko architektura może być monumentalna — także samo powinno być i malarstwo teatralne. Bo jakże dojdziemy inaczej do realizacji scenicznej „Weneckich podziemi“, „Samuela Zborowskiego“ czy „Akropolis“? Wszakże tutaj tekst poety narzuca obraz monumentalny a malarz — inscenizator powinien go przekazać scenie. Aktor zaś musi się do tych form monumentalnych nagiąć. Młode pokolenie aktorskie jest do zadań tych bardzo podatne. Należy niem tylko umiejętnie pokierować i w tym kierunku je wychować. Limanowski uczy aktora analizy roli i widzenia siebie. Aktor musi czuć się częścią tej całości, którą stanowi obraz, stworzony przez inscenizatora w teatrze.

A malarz — inscenizator musi przełamać wszystkie przeszkody, które piętrzą się przy realizowaniu czy to „Samuela Zborowskiego“ czy „Weneckich podziemi“. Bo niema takiej sztuki, którejby nie można inscenizować. Można stworzyć warunki sceniczne nie tylko w każdym dramacie, ale nawet — w poemacie. Dojdziemy jednak do tego, przezwyciężając szablon a stwarzając monumentalność sceniczną. Muzyka w teatrze nie może być tylko ilustracją, lecz wnikać wszystkimi fibrami w ducha utworu.

Dekoracja nie może być kopją, lecz musi być obrazem *twórczym*. Musi się w niej przebić piętno nastroju utworu. Inaczej pojmuję inscenizację malarską np. „Zygryda“, na którym chciałbym wycisnąć piętno narodowe polskie, niż inscenizator niemiecki. Dając np. dekorację placu św. Marka w „Weneckich podziemiach“, nie mogą przedstawić znanego placu w Wenecji, lecz muszą w dekoracji uwypuklić wizję karnawału, która nie może być zjawiskiem realnym.

Malarz — inscenizator musi tworzyć sceniczne możliwości *wielkiego* dramatu. W ten sposób staje się on współtwórcą teatru.

Wincenty Drabik.

BIBLIOGRAFIA.

Wojciech Bogusławski: „Cud mniemany“ czyli „Krakowiacy i górale“. Opracował Eugeniusz Kucharski. Nakład Gebethnera i Wolffa.

Niestety, piękny, tak wielkie historyczne znaczenie mający, tekst „opery“ twórcy teatru narodowego zaginął. Mylnie też podaje pierwszy wydawca „Cudu“, że opiera się na rękopisie Bogusławskiego. Prof. Kucharski wydał obecnie „Cud“ na podstawie odpisu Ambrozego Grabowskiego, znajdującego się w bibliotece Baworowskich we Lwowie i zaopatrzył go

w nader cenne przypisy i objaśnienia. Wspomina w nich o okolicznościowych śpiewkach, dorobionych w różnych okolicznościach do utworu Bogusławskiego; niestety przytacza tylko jedną. A szkoda. Bo śpiewki te rzucają jasny snop światła na rolę obywatelską, jaką odgrywał Teatr Narodowy za dykcji autora „Cudu“. Nie wspomina również o scenie, dodanej do przedstawienia dnia 4 czerwca 1809 r., w której powitał powracające do stolicy wojsko polskie.

Scena ta, kończąca sztukę odzwierciadla

doskonale radość Warszawy z powodu powrotu wojska. Rozpoczyna ją zapytanie Bardosa:

Ale cóż to za odgłos? co ta trąba znaczy?

WAWRZENIEC:

Wojsko jakieś tu idzie.

STACH:

Wojsko! Nie inaczej.

Jeden z krakowiaków, wpadając z radością; Ach, bracia! Przyjaciele! radujcie się wszyscy. Bóg spełnił prośby nasze! już Polacy bliżej. Widzicie te proporce i te liczne szyki, Spuszczają się wąwozem poza Kościelniki. Przez Mogiłę wej pójda pewnie do Krakowa.

MIECHODMUCH.

Lecz skądby tu Polacy? co za próżna mowa?

BARTŁOMIEJ.

Jakto, wasze nic nie wiesz?

MIECHODMUCH.

Słowa nie słyszałem.

Tutaj Janek i Stach opowiadają, co słyszeli o zwycięstwach Polaków, chociaż „Austrjaki tak wieści nicują, że co Polacy zrobią, sobie przypisują“. Poczem Bardos mówi: O wy biedni, wy chciwej przemocy ofiary, Coście pod obcym panem cierpieli bez miary. Zapał, który w was widzę, ten mnie

przekonywa,
Że się w was jeszcze czułość Ojczyzny odzywa.
Pograżeni w ucisku wiedzieć nie możecie,
Co się istotnie działo i dzieje na świecie.

— — — — —
Już dawniej przez wielkiego moc Napoleona, Cząstka naszej ojczyzny została wrócona. Wrogi, co ją na sztuki chciwie poszarpały, Znowu ją podbić, zedrzeć i zagarnąć chciały. Ale to męstwo, które Bóg wrócił Polakom I zwycięstwo i sławę dodał naszym znakom. Nieprzyjacielskie hufce zniesione zostały I nad czarnymi orły wzniosł się Orzeł biały.

Po tej introdukcji opowiada Bardos o bitwie pod Raszynem, w której — Pułkownik Godebski, godny sławy wiecznej Sam na czele prowadząc ósmy pułk waleczny, Trzykroć ranny, krwią zboczony, nie pomny swej zguby,

Do samej śmierci walczył dla Ojczyzny łubej.

Po skończonem opowiadaniu Bardosa, Dorota w te odzywa się słowa:

Boże! Daj nam pod polskie wrócić panowanie

BRYNDAS.

Zrób znowu z nas Polaków, o Przedwieczny Panie

BARTŁOMIEJ.

Pozwól nam stąd wypędzić te wej Boże bicze.

BARDOS.

Wkrótce znikną do szczętu hufce napastnicze.

Opowiada o tem, jak naród obronił się przed najeźdźcą, wspomina o zasługach majora Hornowskiego, wzięciu Zamościa przez Francuza Peletiera i t. d.

Rzucajcie—woła—wieńce, godne ich męstwa i pracy

I wołajcie wraz ze mną: Niech żyją Polacy!

Po scenie tej następuje Vaudeville, którego treścią jest:

Dalej wszyscy do pałasza!

Dzisiaj scena ta zupełnie niemal zapomniana. Mało kto zajrzy do zapyłonych kart „Gazety Korespondenta Warszawskiego“, w której jest ogłoszona. A stanowi ona bardzo ważny przyczynek do poznania wielkiej roli, jaką w teatrze polskim odegrał Wojciech Bogusławski. Również w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego“ z roku 1814 znajdujemy scenę z „Krakowiaków i górali“ ku czci Aleksandra, będącą znakomitem odzwierciedleniem nadziei, jakie z imieniem cesarza rosyjskiego łączył naród polski.

Wube.

KRONIKA.

SEZON TEATRALNY W AMERYCE. Według informacji „Milwaukee—Sontagspost“, przedsiębiorca teatralny Dillingham będzie w tym sezonie popisywać się marionetkami włoskimi. — Późtem będzie tego roku występować w Stanach Zjednoczonych paryski „Grand Guignol“ (teatr okropności), który co wieczór wystawiać będzie dwie sensacyjne jednoaktówki i dwie farsy a co tydzień zmieniać będzie repertuar. — Przedsiębiorca teatralny Woods zaangażował na występy w Nowym Jorku Tillę Durieux, która grać będzie w języku angielskim! — Nowo utworzone towarzystwo p. n. „Trillers“ będzie wystawiać jednoaktówki w rodzaju „Grand—Guignolu“, ale amerykańskich autorów. Wystawi się tutaj także cykl inscenizowanych opowiadań Poego i „Rodziny

Cenci“ Shelleya. Teatr ten więc będzie miał — zdaje się — i wyższe aspiracje.

NOWY TEATR W JUGOSŁAWJI. W roku 1915 spłonął teatr w Subotnicy. Od tego czasu dawano przedstawienia w sali hotelowej. Obecnie przystąpiło miasto do odbudowy teatru, która będzie ukończona na wiosnę 1924 roku. Minister skarbu udzielił na ten cel subwencji 5 milionów denarów.

PRODUKCJA DRAMATYCZNA W NIEMCZECH. W miesięczniku „Das blaue Heft“ czytamy, że z liczby 1988 niemieckich dramatów, które wydano w latach 1913 — 21, niewystawiono na scenie 1384. Z pośród 3041 wystawionych w tym czasie dramatów, pozostało 2437 w rękopisie.

GŁÓWNA KSIĘGARNIA WOJSKOWA

WARSZAWA, NOWY-ŚWAT 69

POLECA SWOJE OSTATNIE WYDAWNICTWA:

| | |
|---|--------------|
| Almanach Oficerski zeszyt I i II | 4.— mk. zas. |
| Arciszewski A. ppłk. — Studja taktyczne t. II Walki 18 Dyw. Piech. z jazdą Budienne- go Ostróg—Dubno—Brody | 2.— |
| Camon gen.—Geneza niemieckiego planu wojny | 1.— |
| Conda, ppłk.—Bitwa na froncie zachodnim | 3.— |
| Daszkiewicz K. i Gąsiorowski J.—Polska bibliografja Wojskowa cz. I Roz. I do roku 1913 | 3.— |
| Elterlein S. kpt.—Taktyka szturmowa | 4.— |
| Felsztyn T. kpt., Szymanowski S. ppor.—Metoda nauczania o broni | 8.40 |
| Francuski tymczasowy regulamin piechoty z dn. 1 lutego 1920 roku, dział II-gi | 4.— |
| Instrukcja strzelania artylerji cz. II | 4.40 |
| Jeziorowski H.—Walka wręcz (Jiu jtsu) | 1.— |
| Lebiezoiński B. prof.—Analiza matematyczna t. I | 6.— |
| Małyшко A. płk.—Wojna chemiczna | 2.40 |
| Minkiewicz gen.—Bojowe wyszkolenie piechoty cz. I | 1.75 |
| Regulamin kawalerji | 2.— |
| Stadtmüller K. inż.—Słownik techniczny cz. I niemiecko-polska A. K. | 8.— |
| Stattlerówna—Arytmetyka dla żołnierzy (wskazówki) | 70 |
| Touhy—Tajemnice szpiegostwa | 3.32 |
| Warunki przyjęcia do szkoły podchorążych | 50 |
| Wychowanie wojskowe (praca zbiorowa) | 2.50 |
| Zarzycki W. por.—Nauka pływania | 2.50 |
| Zarzycki F. płk.—Zasady służby wewnętrznej | 3.— |
| Żołnierz spółdzielca (praca zbiorowa) | 2.40 |

Mnożnik księgarski: 30.

TREŚĆ: O kulturę teatralną — *Wiktor Brumer* — Konkurs dramatyczny teatru Rozmaitości — *Karol Irzykowski*.
Stosunek malarza do sztuki teatralnej — *Wincenty Drabik*. — Jak to jest w Reducie (odcinek) — *Karol Hoffman*. — Bibliografja. — Kronika.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOŁEWSKI**.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 4 — 5 pop.
KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: 5.000 mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką): 20.000 mk., zagranicą 40.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Aktor przyszłości - *St. Wysocka-Stanisławska*. O kinie - *Karol Irzykowski*. Inscenizacja i reżyserja - *Wiktor Brumer*. Jak to jest w tej Reducie (odcinek) - *Karol Hoffman*. Bibliografja. Teatry warszawskie. Kronika.

Aktor przyszłości.

Źródłem, z którego bierze swój początek sztuka jest natura, źródłem życia jest także natura. Naturalistyczny teatr twierdził zawsze, że od niej wychodzi. Ale jakże to czynił? Przyjmował za naturę — życie. Zatrwał się przyzwyczajeniami życiowymi, które nagromadziły wieki. Stał się naśladowcą życia. Zubożył duszę. Zrobił aktora tym X, który we wszystkie odtwarzane postacie włączał swoje ciasne X.

Teatr przyszłości od czystej natury — poprzez duszę i intelekt — podejździe do sztuki. I dopiero od sztuki podejździe do życia, zacznie je budować, przyoblecze w piękne formy, da impuls literaturze dramatycznej. Od sztuki do życia!

Wszystko to już było, niema w tem nic nowego. U starożytnych Greków był taki zwyczaj, że gdy podczas przedstawienia przyszła wiadomość, że przegrano bitwę, nie wychodzono z teatru, lecz dosłuchiwno przedstawienie w spokoju do końca. Na drugi dzień krewni poległych wychodzili na ulice, ciesząc się i radując. Padali sobie w objęcia, winszowali. Krewni ocalałych zamykali się w domu, jak podczas żałoby. Albo, gdy potrzeba zmusiła ich do wyjścia — szli ze spuszczonei głowami, pogrążeni w smutku. Czyż to nie była teatralizacja uczuć? Grecy szli od sztuki do życia i dlatego byli piękni. Ich powszednie życie było pełne teatralności. Każde święto ku czci bogów było przepełnione teatrem. W teatrze przyszłości intelekt będzie panować nad duszą. To nie znaczy, aby dusza miała być pokrzywdzoną. Boże uchwaj! Prawdopodobnie będzie ona musiała być bardziej subtelna, niż w teatrze przeszłości, tylko intelekt będzie nadawał formę i miarę jej odruchom.

Sztuka dramatyczna jest to nieprzerwany ruch duchowy i cielesny.

Dusza, nawet w momencie najwyższego

spokoju, kreśli swoje wahania. Jest to reakcja tych myśli, które bez ustanku przechodzą przez nasz mózg. Uczucia dają bardziej silne odchylenia. Z tem są związane głosowe rejestry. Wszystkie uczucia, które są wyżej linii spokoju, uczucia radości, miłości, rozkoszy, zachwyty i t. d., uczucia, które są bliżej nieba, odpowiadają wysokiemu rejestrowi głosowemu. Uczucia, które są niżej tej linii jak: zmartwienia, rozpaczy, gniewu, zemsty, zgnębienia i t. d., te, które są bliżej piekła, odpowiadają niskiemu rejestrowi. Uczucia, odpowiadające linii spokoju, podpadają średniemu rejestrowi. Z tem jest związany odpowiedni oddech, którego umiejętność jest tak zupełnie zaniedbana w dzisiejszym teatrze. Z temi prawidłami jest związany gest. Uczucia wysokiego rejestru ciągną gest w górę, niskiego w dół, średniego — czynią gest skupionym, związanym z okolicą piersiową.

Teatr przyszłości będzie pełen harmonji i rytmu, podobnie jak muzyka i taniec.

Nic przypadkowego w nim być nie może. Przypadkowość bowiem rozbija całość. Aktor teatru przyszłości musi wyliczać kroki, gdy będzie miał zmienić miejsce. Nie będzie mógł ani na krok oddalić się od wyznaczonego sobie miejsca, aby nie zepsuć harmonji. Ale to wszystko musi być jego *potrzebą*. Musi tak być wychowany, aby to wypływało z wewnętrznego nakazu. Aby było nieprzymuszone.

Pamiętam słowa znakomitego kierownika wzorowego naturalistycznego teatru, K. Stanisławskiego po jednym z przedstawień „Wisniowego sadu” Czechowa, jeszcze pełnego przeżywań roli Gajewa. „Myśmy się tak zrosli z naszą misę en scène, że gdyby mi pewnego razu przestawiono tę szafkę, z którą się żegniam przed wyjazdem (tu z miłością pogłaskał szafkę ręką) w inne miejsce, napewno przestałbym się czuć Gajewym”.

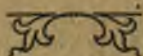
Aktor przyszłości napewno powie z takim samym przekonaniem: „Gdybym stanął nie na tem miejscu, gdzie powinienem, gdybym zro-

bił nie ten gest, który związałem z wewnętrznym ruchem, toby mi zepsuło całą harmonję“. I aktor ten nie powie nic nowego. Mielisimy takich aktorów. Takim był Królikowski, o którym z przekąsem opowiadano, że zawsze tych samych gestów w danej roli używał, że deski wyliczał w podłodze scenicznej. Taką była nieporównana, posagowo-plastyczna Modrzejewska.

Aktorowi naturalistycznemu niezbędne są akcesorja-pomocnicy. Potrzebna mu jest poręcz krzesła, aby się uwolnić bodaj od jednej ręki, opierając się na niej. Potrzebny stół, o który się można oprzeć i choć przez chwilę odpocząć od myśli, co zrobić z rękami. Potrzebne są rozmaite przedmioty, przy których można stanąć w pięknej pozie. Aktor przyszłości nie będzie potrzebował żadnych pomocników. Wszystko będzie zapełniać sobą, swoim ruchem. Będzie mu zawsze wygodnie. Żadna nieoczekiwana niespodzianka nie będzie mu w stanie przeskodzić. Będzie władcą tej przestrzeni, na której będzie musiał działać. Będzie elastyczny w rękach każdego reżysera (oprócz naturalistycznego, rozumie się, ale to mu już nie będzie zagrażać). Nie będzie się mogła mu wydarzyć tragedia, jaka się wydarzyła aktorom naturalistycznego teatru, którym kazano grać w Craighowskich parawanach. Można tu zacytować słowa wybitnego i może mniej niż inni naturalistycznego aktora moskiewskiego teatru artystycznego, Kaczałowa, po wystawieniu na scenie tego teatru „Hamleta“ przez Craigha: „Nigdy jeszcze nie czułem się tak bezradnym. Wszystko mi przeszkadzało, ręce, nogi. Trzeba było wstępować na schody i nie wiedziałem jak to ładnie zrobić“. Aktor przyszłości przejdzie ogromną duchową i cielesną tresurę. Od sztuki podejździe do siebie. Zrobi się pięknym.

St. Wysocka-Stanisławska.

(D. c. n.)



O KINIE

(WYJĄTKI Z KSIĄŻKI p. t. „PROBLEMY KINA“)

Filmy polskie.

Występując (w poprzednich rozdziałach) w imię przyszłych możliwości rozwojowych potrochę przeciw „czystemu kinu“ (kino, które ma za zadanie obrazować tylko ruch, a nie to kino, które jest surogatem teatru), do którego należy najbliższa przyszłość, właściwie zachowuję się niepedagogicznie, gdyż filmiarstwo polskie stoi jeszcze na tak niskim stop-

niu, tak jest zaśmiecone, że należałoby je raczej gwałtownie popchnąć do szukania szlachetnych form jednostonnie pojmowanego kina. Nietylko zakorzenione są u nas przesady, że kino musi być tylko takie lub owakie, ale co najgorsze, są to przesady in minus: że kino musi być głupie, musi zawierać „bujdę“, że treść filmu jest obojętna a główną rzeczą są wkładki „fotogeniczne“ i t. d. Polska skłonność do partactwa zyskuje w ten sposób w tej dziedzinie niejako sankcję teoretyczną.

Zastanowię się tu nad kilku filmami polskimi najświeższej daty.

„Karczma na rozdrożu“ (scenariusz Konczyńskiego) cierpi na nadmiar dramatyczności, w tem znaczeniu, że autor wciąż zdąża do scen, w których dwie osoby stają naprzeciw siebie i kłócą się z sobą lub wyznają sobie miłość. Nieustannie wybuchają jakieś konflikty, atmosfera wciąż podniecona domaga się właściwie słowa, wygadywania się, a nie mimiki. W reklamkach, rozsyłanych o tym filmie, powiedziane było, że jest on zwiastunem nowego prądu, że to jest „film psychologiczny“. Nowego nic tu niema — takimi bywają przeważnie filmy rosyjskie. Otóż być może, iż p. Konczyński świadomie i rozmyślnie ujął najważniejszą część swojej sztuki w takie dialogi mimiczne; przypominają one jednak początki kina, kiedy jeszcze trwożliwie trzymano się formy teatralnej i kino było fotografowaniem przedstawieniem teatralnem.

Treść „Karczmy“ jest poza tem niby to sensacyjna, bo zawiera morderstwo i obłąkanie, mimo to kinowo — i wogóle — nie jest zajmująca. Najciekawszym szczegółem kryminalnym — jako tako kinowym — są wiszące na haku spodnie karczmarza, od których morderca odpina nóż i które są potem dowodem przeciw niewinnemu karczmarzowi. Kryminalność nieskomplikowana, lecz autor widocznie chciał tylko zrobić małe ustępstwo dla tłumu, dla siebie zaś główną wagę położył na t. zw. szarpaninę dusz. Ale to jest dziedzina właśnie wcale niekinowa.

Filmem sensacyjnym par excellence miała być „Tajemnica przystanku tramwajowego“, lecz żaden z jego sensacyjnych momentów nie został pod względem kinowym należycie wyzyskany (np. ani rzucenie się dziewczyny pod tramwaj, ani zamordowanie hrabiego przez golarza). Ten film jest klasycznym przykładem na to, że kino nie wymaga tak absolutnie sensacyjności, jak się zdaje niektórym. Może film być sensacyjnym, tak jak jest powieść sensacyjna, lecz to nie należy do jego istoty. Że sensacyjność pod pewnymi warunkami sprzyja wydobywaniu walorów kinowych, o tem pisałem już w jednym z poprzednich rozdziałów, lecz ona sama przez się nie wytwarza jeszcze atmosfery kinowej. Że karcz-

marz został niewinnie posądzony, uwięziony i odesłany potem do domu warjatów, skąd wydobywa się gwałtem,—w samym nagromadzeniu takich drastycznych faktów niema jeszcze nic specyficznego kinowego. Istnieje jednak u nas teoria, którą propaguje głównie p. Adam Zagórski, że kino polega na awanturach, dziejących się we wszystkich częściach świata,—na przestrzeni, o ile możliwości, wielu lat,—upstrzonych niespodziankami, — na luźnym spinaniu z sobą historii od siebie nie zależnych, gdyż taka treść oddaje w kinowy sposób pełnię życia. Gdy p. Koncewiczowski gubi kino w zbytnej dramatyczności, p. Zagórski upatruje istotę kina w t. zw. rozlewności. W swoich recenzjach teatralnych wykazuje on raz po raz, że ten lub ów autor dramatu powinien być ten temat, tę treść, przerobić raczej na film. Wogóle utarł się w krytyce teatralnej ostatnich czasów zwyczaj, że się tropi elementy kinowe w dramatach, lecz szuka się ich na niewłaściwej płaszczyźnie.

Nauka o „analizie fotogenicznej“ (patrz „Film polski“ numer przedostatni, artykuł S. Trystana) mogłaby na autorów czy reżyserów, robiących filmy według powyższych recept, oddziaływać jak zdjęcie katarakty z oczu.

Lecz najniebezpieczniejszą stroną polskich filmów jest ich *protokolarność*. Reżyser idzie krok w krok za scenarjuszem czy powieścią, lub nowelą, którą przerabia, dba głównie o to, aby zachować pragmatyczny związek zdarzeń i według tego wybiera i szereguje sceny, jedna za drugą, w żadnej się jednak sam nie „puszcza“, nie wydobywa z niej osobnego uroku. Gdy przychodzi rozmowa, to poprostu pakuje się napisów, ile się zmieści, gdy opowiadający zwraca wstecz, to samo czyni i filmiarz; gdy osoba scenarjusza coś sobie myśli lub przypomina, filmiarz pakuje bez ceregieli wizję lub reminiscencję. W ten sposób można „sfilmować“ wszystko, z wzorową wiernością i bezdusnością. Jestto poprostu przetłumaczenie powieści czy noweli na film. A dobrze jeszcze, jeżeli ten przekład jest wierny, bo zdarza się, że filmiarz pod pozorem szukania wzlotów kinowych, pod pozorem, że on, fachowiec, zna się na rzeczy, psuje swój wzór niemiłosiernie, dodaje ordynarne sensacje, bo te uważa za „kinowe“, i w ten sposób zaspokajają swoje ambicje nawet nie kinowe, lecz — literackie. (Przeróbka „Wiernej rzeki“ Żeromskiego).

(c. d. n.)

Karol Irzykowski.



Inscenizacja i reżyserja.

(Wyjaśnienie).

Jednym z naczelnych zadań książki mojej p. n. „Uwagi o inscenizacji“ było ustalenie i wyjaśnienie istoty jednej z wielu funkcji, składających się na całokształt pracy teatralnej, a mianowicie — t. zw. inscenizacji. Dochodząc do określenia zadań inscenizacji, musiałem, oczywiście, poruszyć też stosunek do dzieła wszystkich innych czynników, składających się na przedstawienie teatralne. Z treści wynikało, że mówię o *funkcjach*, a nie o tem, że inscenizator powinien być inną *osobą*, niż reżyser, autor i t. d. Przeciwnie: kilkakrotnie podkreślałem, że inscenizator i reżyser mogą być tą samą indywidualnością, a nawet poszedłem jeszcze dalej: zdając sobie sprawę z tego, że zbyt często inscenizator-reżyser niweczą intencje autora, napisałem: „Autor dramatyczny powinien być reżyserem. Gdy na scenie przyjdzie do głosu autor — reżyser, wtedy dopiero bezwzględnie będzie można oceniać dzieło sztuki“. Oczywiście jest to tylko pobożne życzenie i na niem nie mogłem opierać książki, która miała dać realne wskazówki a nie być fantazją.

W n-rze 2 „Sceny Polskiej“ ukazała się ocena mej książki pióra red. M. Orlicza, który pisze: „Zastanawia nas, że autor uznaje odrębność pojęć inscenizatora i reżysera“. Zdanie powyższe jest zupełnie z życiem niezwiązaną fantazją. A przecież organ urzędowy Związku Artystów Scen Polskich powinien zawierać jak najmniej fantazji.

Boć całkiem co innego jest odziewać dramat w plastyczne kształty sceny i stwarzać dlań warunki życia teatralnego, a co innego przeprowadzać to technicznie, bezpośrednio. Podczas gdy inscenizator przystosowuje *utwór* do sceny czyli *inscenizuje*, reżyser wlewa w ten scenarjusz życie, kierując zespołem *aktorów*. A to jest wielka różnica. Całkiem inną funkcją jest inscenizować *dramat* i opracowywać go z *aktorem*. Pojęcia inscenizacji i reżyserji zazębiają się, są jednak różne.

Pocóż więc kruszyć kopję w tak nieistotnej obronie indywidualności reżysera, zwłaszcza, że zwykle rzeczywiście ta sama osoba spełnia w teatrze obie funkcje. Pocóż jednak prowadzić spór czysto akademicki, skoro życie mówi w całym szeregu wypadków całkiem co innego, niż p. Orlicz. Czyż nie zdaje p. Orlicz z tego sprawy, że inscenizatorem „Dziadów“ był Wyspiański i że według tego scenarjusza reżyserowali „Dziady“ coraz to inni reżyserowie?

Weźmy pod uwagę przedstawienia Teatru Polskiego w Warszawie. Cytuję według księ-

gi pamiątkowej tego teatru: 1. „Juljusz Cezar“. Układ sceniczny A. Szyfmana. Reżyserował A. Zelwerowicz. 2. „Balladyna“. Układ scen. A. Szyfmana. Reżyserował M. Węgrzyn. 3. „Dziady“ w układzie scen. S. Wyspiańskiego. Reż. J. Sosnowski. 4. „Wiele hałasu o nic“. Opracowanie scen. J. Kotarbińskiego. Reż. J. Sosnowski. 5. „Wieczór Trzech Króli“. Układ scen. Modrzejewskiej. Reż. L. Solski. 6. Druga reprezentacja „Wiele hałasu o nic“. Inscenizacja Schillera. Reż. M. Borowski. 7. „Noc listopadowa“. Układ scen. A. Zagórskiego. Reż. Zelwerowicz.

A więc okazuje się, że w teatrze tak poważnym jak Polski niejednokrotnie kto inny inscenizował, a kto inny reżyserował. Były i inne przedstawienia, w których inscenizacja i reżyserja spoczywały w jednym ręku, ale czyż znaczy to, że inscenizator i reżyser wykonywał *jedną* funkcję? Teatr Polski zdawał sobie z tego doskonale sprawę, skoro przy „Wesołych żonkach z Windsoru“ widzimy notatkę: „Inscenizacja i reżyserja A. Zelwerowicza“, przy „Miłości i loterii“: „Układ tekstu, inscenizacja, reżyserja i muzyka L. Schillera“, przy „Wyzwoleniu“: „Inscenizacja i reżyserja J. Osterwy“ itd.

Pocóż więc wprowadzać chaos w określaniu pojęć? Wybitny znawca i teorii i techniki teatru, L. Schiller, omawiając pracę inscenizatorską i reżyserską teatru Polskiego, daje tytuł swej rozprawce w księdze pamiątkowej

teatru Polskiego: „Inscenizacja i reżyserja“ Czyżby bawił się tylko *ilością* wyrażeń?

Teatr jest ogniskiem pracy zespołowej. Zespół ten oczywiście musi być karny i poddany jednej woli, którą w robocie *wewnątrz* teatru reprezentuje reżyser. Zapewne. Dobrzeby było, żeby reżyser i aktor, malarz — i autor byli jedną osobą. Wtedy nie byłoby żadnych nieporozumień i jeden nie przeszkadzałby drugiemu. Ale pocóż bawić się — w utopję?

W pracy mej starałem się ustalić znaczenie jednego pojęcia teatralnego. Fakt, że redaktor oficjalnego organu Związku Artystów Scen Polskich na łamach jego podważa osiągnięcie wzajemnego porozumienia się — nie w sprawach teatru, ale pojęć teatralnych, świadczy najlepiej jaki chaos w tym kierunku panuje. Opracowanie przez fachowe siły wzorowej encyklopedji teatralnej czy słownika teatralnego (próbę jego — acz nieudolną — dali już w roku 1806 autorzy „Dykcjonarzyka teatralnego“) staje się więc sprawą nader wielkiej wagi. Usunie ono wszelkie nieporozumienia co do znaczenia różnych funkcji w teatrze. Gdyby pracę w tym kierunku zainicjowała Rada Artystyczna Związku Artystów Scen Polskich i odpowiednio ją poprowadziła, zasłużyłaby się sztuce teatralnej nie mało. Nad sprawą tą warto się zastanowić.

Wiktor Brumer.

Jak to jest w tej — „Reducie“.

(Ciąg dalszy).

Nowością „redutową“ prób „przy stole“ jest odpowiadanie na głos partnera, którego się nie widzi. Współgrający siadają tyłem do siebie i odpowiadają na „kwestje“ partnerów, nie szukając ich oczyma. Tym sposobem aktor przyzwyczajają się do możliwych niespodzianek: np. do siedzącego w fotelu może partner mówić, stojąc z tyłu, a aktor, nie odwracając się, nie szukając go, swobodnie odpowie.

Po próbie przy stole odbywa się próba sytuacyjna. Sytuacji nie układa reżyser, nie nakreśla niewolniczo planu, gdzie ma aktor stać, którędy przejść, kiedy usiąść. Sytuacje muszą układać się logicznie, jak w życiu. Ten, kto znalazł „kontakt“ z towarzyszami, kto „ubił“ tekst dokładnie w pamięci, zwolna zaczyna *przeżywać* zdarzenia wyobrażanej postaci, wcielać się w nią — sytuacje, przy pomocy kolegów — wywijają się same, jak z płatka. Kierownik, siedząc w krzesłach, poprawia tylko

skrzywioną linię, grupuje właściwie statystów, cieniuje, uwypukla.

Akt dany opracowywa się nie scenami, lecz *tematami*, ujmującymi w pewną całość logiczną jedno z ogniwek łańcucha przyczyn i skutków.

Więc: „Termin“, „Oczekiwanie“, „Pali się!“ i t. d. Tematy, odpowiednio zatytułowane, stokroć bardziej przemawiają do umysłu aktora, niż numeracja scen: XI, XV... „Wychoďte na scenę, gdy mowa o tem, że się pali“ — zapamiętywa służący.

Po 10–15 próbach przy stole — tekst zazwyczaj bywa „ubity“; gdy ktoś zapomina roli powraca się do stołu i wspólnie dany temat, omawia się, aż do skutku. Gdy pamięć jeszcze odmawia, dwaj partnerzy biorą pod rękę „zapominalskiego“ i odbywają z nim „rytmiczny“ spacer — noga w nogę, powtarzając, wszyscy razem, skandując jednostajnie zapomniane frazesy... Ten „młynek“, ta „rytmika“ znakomicie wbija w głowę zdania, które nie chciały się w niej, na razie, ułożyć.

Ponieważ próba jednego aktu odbywała się — mniej więcej — około dwu godzin, na przemian — to „przy stole“, to z sytuacjami, przeto na takiej *jednej* próbie powtarzaliśmy

BIBLIOGRAFJA.

*Eugenjusz Kucharski: Chronologia kome-
dyj i niektórych pomniejszych utworów Al. Fre-
dry. Kraków. Nakł. Ak. Umiejętności.*

W pożytecznej tej rozprawce ustala ba-
dacz twórczości Fredry daty powstania jego
utworów. I tak — na podstawie autografu
„Pana Geldhaba” w archiwum siemianickiem
twierdzi, że komedia ta powstała nie w r. 1819,
jak dotąd sądzono, lecz w r. 1818. Przy-
puszcza, że „Zręczność i przekora” pochodzi
z roku 1819 lub 1820 a nie z roku 1822.

Gdy porównujemy chronologję premier
teatralnych kome dyj Fredry, ustaloną przez
Kucharskiego z chronologją, podaną przez
Korbuta, uderzają następujące różnice:

„Nikt mnie nie zna”: Korbud podaje pier-
wsze przedstawienie w Warszawie w r. 1827,
Kucharski w roku 1826 we Lwowie.

„Pan Jowialski”: Korbud podaje repre-
zentację warszawską w r. 1835 — Kucharski
lwowską w roku 1832!

„Śluby panięskie”: Korbud podaje pier-
wsze przedstawienie warszawskie z roku 1834,
podczas gdy według ustalenia Kucharskiego
premiera odbyła się we Lwowie w r. 1833.

Drobne te różnice mają niemałe znacze-
nie dla badaczy teatru polskiego a twórczości
Fredry w szczególności.

Wube.

*Bronisław Chlebowski: Literatura polska
1795 — 1905. Z rękopisu wydał i przedmową
poprowadził Manfred Kridl. Wyd. Zakładu
Narodowego im. Ossolińskich.*

O pracy ś. p. Chlebowskiego, z prawdzi-
wym pietyzmem wydanej obecnie przez M.
Kridla, należy w tygodniku naszym słów kil-
ka poświęcić, ponieważ mało kto z history-
ków literatury, zwłaszcza starszego pokolenia,
zrozumiał tak doskonale istotę dramatu i umiał
ją sprzeżnąć nie z literaturą, ale z teatrem
w jednolitą całość.

Gdy Ch. pisze o Słowackim, to podkreśla
związek teatru twórcy „Balladyny” z te-
atrem wagnerowskim, którego pojawienie się
wyprzedza o lat kilkanaście. „Teatru te-
go — pisze — nie można oceniać ze stanowiska
literackiego... Na całość „Lilli Wenedy” jako
dzieła sztuki składa się współdziałanie wielu
sztuk: malarstwa, architektury, plastyki, pozy,
rytmiki ruchu, gestu, wreszcie muzyki tonów

właściwie sztukę 3 razy. Mielśmy prób 25,
to znaczy: 75. Musiało ułożyć się w głowie
wszystko, jak mechanizm sprawnej maszyny.

Od jakiejś 10-tej próby zaczęli bywać:
autor i Limanowski; obaj udzielali nam swo-
ich cennych uwag, do których naturalnie wszy-
scy skwapliwie się stosowali. Niekiedy zda-
wało się komuś (i mnie np.), że między wska-
zówkami Osterwy a Limanowskiego są pewne
sprzeczności; gdy się jednak znaleźli razem,
okazywało się, że nic podobnego: co jeden
z nich tylko zaznaczył, to drugi — rozszerzał.
„Liman” podkreślił silniej, co „Julek” zlekka
podsunął.

— Między nami nie może być nigdy scy-
sji! — powiedział Osterwa i tak jest istotnie!
Oni są sercem i mózgiem „Reduty”.
A obok nich Schiller.

Kilka ostatnich prób odbywa się wreszcie
na scenie, przy kompletnem urządzeniu deko-
racyjnem, z meblami i rekwizytami, z któ-
remi — według zasady kierowników — *trzeba
się też żyć*. Tu mają też zastosowanie efekty
światłne, uświadamianie sobie, które miejsca,
zajmowane przez aktora, będą dla widza w peł-
nem świetle, które w cieniu, gdy inne wresz-
cie — w mroku. Tu też odbywa się ostateczny

przeгляд sił i decydująca zmiana niewyraźnych
sytuacyj.

Do takich, według obserwacji kierowni-
ków, należała odrazu scena 1-sza „Turonia”.
Robiliśmy ją, dość długo, w ten sposób, że
Cedro siedział w fotelu, na wprost niego Wa-
lentyna, przy kominku, również siedząc, We-
ronika, gdy Chwalibóg pierwsze swe słowa,
stojąc, zwracał do Cedry, a Olbromski stał,
wpatrzony w okno. Był to jakgdyby dalszy
ciąg rozpoczętej oddawna rozmowy. Zdaniem
kierowników — obserwatorów scenie brakło ru-
chu, życia; w takim układzie nie tłumaczył się
odrazu układ stosunków rodzinnych: kto tu
gospodarz domu, kto są te panie, skąd się
wzięły, czy wraz z Chwalibogiem, czy Olbrom-
ski jest domownikiem...

— Trzeba temu dać ruch! — padła komenda
i, w myśl niej, Chwalibogowa, ubrana po
podróżnemu, wchodzi na scenę, witana przez
Weronikę i Olbromskiego. Chwalibóg, jeszcze
w burce, ściska dłoń stojącego u wejścia Cedry,
którego za chwilę całuje w rękę Chwalibogo-
wa. Przybyli z drogi zrzucają zwierzchnie
ubrania, poczem dopiero siadają, jak i Cedro...
Wszystko się wyjaśnia, nabiera ruchu i życia.

(d. n.)

Karol Hoffman.

i słów. Ideowy wątek dostarcza pocie jedynie pobudki i materiału do wytworzenia kontrastujących zestawień, niezwykłych ugrupowań“. Jakież to bystre określenie teatralności, w najszlachetniejszym rozumieniu tego określenia, dramatu Słowackiego.

Jakżeż różni się Chlebowski w ocenie znaczenia Przybyszewskiego czy Wyspiańskiego od takiego np. Tarnowskiego?

„Dla rozwoju dramatu polskiego — pisze on — Przybyszewski położył wielką zasługę przez przeniesienie akcji w głąb dusz, usunięcie zwracających uwagę, bawiących widza cech zewnętrznych: nazwisk, kostjumów, szczegółów topograficznych, dekoracyjnych, określeń społecznych i naukowych a często nawet i znamion indywidualnych“. Uznając talent i zasługi Przybyszewskiego, przyznaje jednak Chlebowski, że twórczość autora „Homo sapiens“ odbija w wysokim stopniu osłabienie i rozstrój wyrazu duszy polskiej pod wpływem modernizmu i pesymizmu, jak też i ucisku politycznego.

Przebiegane są karty, poświęcone Wys-

piańskiemu. Słusznie podnosi Chlebowski, że twórczość literacka Wyspiańskiego wiąże się z panującą w jego duszy wizją teatru, przy czym Wyspiański był w szczęśliwszym od Słowackiego położeniu, że mógł tę wizję w teatrze krakowskim realizować.

Omawiając „Legjon“ podkreśla Chlebowski że utwór ten, jako dzieło sztuki, pozostaje w słabym związku z literaturą. „Legjon“ należy do literatury o tyle tylko, co teksty dramatów muzycznych Wagnera. W przeciwieństwie do tego muzyka artysty Wyspiański zmuszony jest w słowie jedynie i głębie wyrażać cudowną muzykę swego liryzmu, jak i wstrząsającą tragizmem symfonję dramatu swej duszy“.

Na tak istotne zrozumienie teatru Wyspiańskiego nie zdobył się żaden z historyków literatury starszego pokolenia. Ponieważ kwestja twórczości dramatycznej jest z takim znanstwem przez Chlebowskiego potraktowana, książkę tę należy polecić do użytku w naszych szkołach dramatycznych.

Wube.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Polski: „Legenda o garbusku“ J. K. Timara.

Wielce zacnym człowieczkiem, ale bardzo małym artystą jest autor węgierski, z którym zawarliśmy ostatnio w Teatrze Polskim znajomość. Szlachetność Timara sprawia, że niekontrolujący swych wrażeń widz oklaskuje „Legendę o garbusku“, chociaż zarówno wszystko to, co wypowiada autor jak i sposób, w jaki podaje widzowi ten utwór, świadczy o jego niemocy twórczej i zupełnym braku pomysowości. Autor traktuje sztukę poważnie i chce w niej wyrazić prawdy odwieczne w sposób oryginalny. Ale oryginalność ta jest —co najwyżej—tanią i łatwą

efektywnością, która —chwilami—czyni wrażenie czegoś, zbliżonego do piękna. Ale zasługa to już wyłącznie teatru a przede wszystkim Brydzińskiego, który wlał dużo poezji w papierowe słowa. Dobre rysunki groteskowe dali p.p. Gawlikowski i Machalski.

Wube.

Teatr Rozmaitości: „Zemsta“ A. Fredry.

Świętu teatru polskiego, jakim było przedstawienie „Zemsty“, poświęcimy w następnym numerze szczegółowe omówienie.

CZ. MIELNICKI I S-KA

ZAKŁAD ARTYSTYCZNO - CYNKO - CHEMIGRAFICZNY

WARSZAWA, ELEKTORALNA 41-93. TEL 269-06.

WYKONUJE SZYBKO, PRECYZYJNIE I ARTYSTYCZNIE

WSZELKIE KLISZE DO DRUKU.

KRONIKA.

RECENZJA TEATRALNA ZE „SPÓŹNIENIEM“.

W paryskim „Quotidien“ rzuca krytyk teatralny tego pisma, Lucien Besnard pytanie: czy przyjaciele teatru wolą recenzję, napisaną bezpośrednio po premierze czy też recenzję „ze spóźnieniem“? Besnard osobiście jest zwolennikiem tego drugiego rodzaju recenzji. Nastroj bowiem, panujący na premierach, jest specjalny. W teatrze znajdują się literaci, krytycy, aktorzy, przyjaciele autora i jego zdecydowani wrogowie. Ludzie, którzy mniej lub więcej zainteresowani są w powodzeniu danej sztuki. Atmosfera entuzjazmu czy też niechęci mimowoli często udziela się recenzentowi. Toteż Besnard najchętniej pisze recenzje dopiero po trzecim lub czwartym przedstawieniu.

Do sprawy, poruszonej przez Besnarda, dorzuca miesięcznik „Choses de Theatre“ następujące uwagi: zasadniczo ma Besnard słuszną, gazety jednak muszą liczyć się z wymaganiami czytelników, żądających wiadomości aktualnych. Ale obie metody da się łatwo pogodzić: po premierze należy napisać krótką wzmiankę a dokładniej omówić sztukę w tygodniowym feljetonie.

Sprawa, poruszona przez Besnarda, nie jest błaża i ma zasadnicze znaczenie nie tylko z powodów przez niego wymienionych. Recenzja, pisana pod świeżym wrażeniem, krzywdzi niejednokrotnie i autora i reżysera i aktora. Ileż to sztuk oceniono u nas sprawiedliwiej, gdyby nie pisano recenzji na gorąco, w nocy bezpośrednio po premierze. W całym szeregu miast zarzucono już te „nocne recenzje“. A żeby recenzja była sprawiedliwa, należy i sztukę i interpretację aktorów należycie „przetrawić“. Czy da się to zrobić, pisząc odrazu po przedstawieniu? W ten sposób powstają u nas złe, błyskotliwe, świetne nieraz i dowcipne feljetyony *na temat teatru*, ale rzadko recenzje *teatralne*.

CYKL SMETANY W OPERZE CZESKIEJ W PRADZE. Dyrektor opery w Pradze projektuje na najbliższy sezon wystawienie cyklu utworów Smetany. Już w bieżącym roku wystawiono w nowej inscenizacji pod kierunkiem reżysera Pujmana i malarza Kyzeli — „Tajemnicę“, „Pocafunek“ i „Sprzedaną narzeczoną“. Obecnie czyni dyrekcja przygotowania do wystawienia pięciu innych oper Smetany.

Jak opera praska popiera twórczość rodzimą, świadczy o tem również fakt, że z wielkim nakładem twórczej pracy wystawiono w ubiegłym sezonie trzy nowe opery czeskie: „Katy Kabanową“ Janacka, „Legendę z Erynu“ Ostrčila i „Lucernę“ Nowata. Obecnie wystawione zostanie „Serce“ Foerstera.

A u nas? Z początkiem zeszłego sezonu *zapowiedziano* podobną ilość oper polskich. Ale tylko *zapowiedziano*. Czy pomyślano o cyklu Moniuszkowskim? A „Straszny dwór“ i „Halka“ wręcz *proszą się* o nową inscenizację.

GOŚCINA BUDZIEJEWICKIEJ OPERY W AMERYCE. Opera czeska w Budziejewicach została zaproszona na dziesięciodniowe występy w Ameryce. Podczas tego tournée, które rozpocznie się w kwietniu 1924 roku, wystawione będą cztery opery Dworzaka i osiem oper Smetany.

PODRÓŻE TEATRU STANISŁAWSKIEGO. „Teatr artystyczny“ Stanisławskiego będzie występować gościnnie w wrześniu w Pradze czeskiej, poczem wyjedzie do krajów skandynawskich, do Anglii i do szeregu miast amerykańskich.

GOŚCINA WIEDENSKIEJ OPERY LUDOWEJ W ANGLJI. Wiedeńska opera ludowa została zaproszona na 2 i pół miesiąca do Londynu i innych miast w Anglii. Artyści produkować się będą pod dyrekcją Weingartnera, w dziesięciu operach.

„NATAN MĘDRZEC“ PO ESPERANCKU. Podczas piętnastego międzynarodowego zjazdu esperantystów, który odbył się w bieżącym miesiącu w Norymbberdze, odegrano „Natana mędrca“ Lessinga w „języku“ esperanckim.

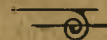
Przypominamy, że podczas światowego zjazdu esperantystów w Krakowie w roku 1913, odegrano znakomicie „Mazepę“ Słowackiego z Wysocką, Sosnowskim i Stanisławskim.

„NIEBOSKA KOMEDIA“ NA NIEMIECKIEJ SCENIE. W ubiegłym sezonie miał wystawić dzieło Krasieńskiego wiedeński Volkstheater, ale ustąpił wobec piętrzących się przy realizowaniu tego dzieła trudności. Obecnie przystępuje do prac przygotowawczych nad wystawieniem „Nieboskiej“ niemiecka trupa w Katowicach, która odegra dramat w tłumaczeniu Franciszka Csokora.

POLSKI DRAMAT W ZAGRZEBIU. Również teatr chorwacki wystawi w bieżącym sezonie „Nieboską Komedję“ tudzież „Balladynę“.

„SKĄPIEC“ SOLSKIEGO W OŚWIETLENIU PRASY NIEMIECKIEJ. W wiedeńskiej „Neue Freie Presse“ pojawiają się od czasu do czasu listy teatralne z Warszawy, podpisywane przez p. Lithardta. W jednym z tych listów znajdujemy szczegółowe omówienie gry Solskiego w „Skąpcu“ Moliera: „L. Solski, czytamy — duma polskiego świata aktorskiego, kontynuując na swej scenie cykl molierowski, osiągnął niebawem tryumf jako Harpagon w „Skąpcu“. W tej tak trudnej, lecz wdzięcznej roli występował już Solski podczas wojny i był przedmiotem podziwu całego szeregu aktorów niemieckich, którzy w Warszawie pełnili służbę wojskową. Byłoby rzeczą wielce interesującą przeprowadzić paralelę między koncepcją tej roli dwóch tak gienjalnych artystów jak Pallenberg i Solski. Ponieważ wiedeńczycy znają świetną kreację pierwszego, omówię sposób interpretacji Solskiego. Już w masce i postawie poznać mistrza sztuki aktorskiej. Przebiegłe oblicze z temi niespokojnymi oczami daje na pierwszy rzut oka poznać skąpca. Wogóle cała postać świadczy o podejrliwości, chciwości i skąpstwie Harpagona. Najsilniej występuje to w scenie, w której obawia się czy aby dzieci nie podsłuchały jego rozmowy ze samym sobą o ukryciu kasetki z talarami. Jest rzeczą rzeczywicie nadzwyczajną jak Solski przechodzi tutaj z trwogi do wesołości. Dziełem mistrzowskiem jest rozmowa z swatką. Jak długo prawi mu ona komplementy i opowiada o bogactwach i obyczajności wybranej, jest on pełen radości i dobroduszości. Nie do naśladowania zmiana, jaka w nim zachodzi, gdy prosi go o pożyczkę. Pièce de résistance tworzy scena, w której Harpagon odkrywa kradzież kasetki. Tutaj występuje w całym blasku wszechstronność talentu Solskiego. Największa boleść człowieka przebija się z pierwszego okrzyku, który stanowi bezpośredni odruch, po którym następują inne, wpływające jedne z drugich. Chwilami robi wrażenie warjata, wreszcie opanowuje się i wybiega z krzykiem o pomoc“.

KULT MAETERLINCKA W JAPONJI. Dzieła belgijskiego poety cieszą się w Japonji coraz większym powodzeniem. Czciociele japońscy Maeterlincka utworzyli stowarzyszenie pod nazwą: „Niebieski ptak“, którego zadaniem jest popularyzowanie dzieł poety zapomocą książki i sceny.



GŁÓWNA KSIĘGARNIA WOJSKOWA

WARSZAWA, NOWY-ŚWIAT 69

POLECA SVOJE OSTATNIE WYDAWNICTWA:

| | |
|--|--------------|
| Almanach Oficerski zeszyt I i II | 4.— mk. zas. |
| Arciszewski A. ppłk.— Studja taktyczne t. II Walki 18 Dyw. Piech. z jazdą Budienne- go Ostróg—Dubno Brody | 2.— ” |
| Camon gen. Geneza niemieckiego planu wojny | 1.— ” |
| Corda, ppłk. Bitwa na froncie zachodnim | 3.— ” |
| Daszkiewicz K. i Gąsiorowski J.— Polska biblijografia Wojskowa cz. I Roz. I do roku 1913 | 3.— ” |
| Elterlein S. kpt.— Taktyka szturmowa | 4.— ” |
| Felsztyn T. kpt., Szymanowski S. ppor.—Metoda nauczania o broni | 8.40 ” |
| Francuski tymczasowy regulamin piechoty z dn. 1 lutego 1920 roku, dział II-gi | 4.— ” |
| Instrukcja strzelania artylerji cz. II | 4.— ” |
| Jeziorowski H.—Walka wręcz (Jiu jtsu) | 1.— ” |
| Lebiedziński B. prof.—Analiza matematyczna t. I | 6.— ” |
| Małyszko A. płk.—Wojna chemiczna | 2.40 ” |
| Minkiewicz gen.—Bojowe wyszkolenie piechoty cz. I | 1.75 ” |
| Regulamin kawalerji | 2.— ” |
| Stadmüller K. inż.—Słownik techniczny cz. I niemiecko-polska A. K. | 8.— ” |
| Stattlerówna—Arytmetyka dla żołnierzy (wskazówki) | 0.70 ” |
| Touhy—Tajemnice szpiegostwa | 3.32 ” |
| Warunki przyjęcia do szkoły podchorążych | 0.50 ” |
| Wychowanie wojskowe (praca zbiorowa) | 2.50 ” |
| Zarzycki W. por.—Nauka pływania | 2.50 ” |
| Zarzycki F. płk.—Zasady służby wewnętrznej | 3.— ” |
| Żołnierz spółdzielca (praca zbiorowa) | 2.40 ” |

Mnożnik księgarski: 30.000.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOLEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: **WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.**

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 4—5 pop.

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: 5.000 mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką): 20.000 mk., zagranicą 40.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: „Zemsta“ A. hr. Fredry w Teatrze Rozmaitości — *Wiktor Brumer*. Przedstawienie „Zemsty“ w świetle prasy — *Sigma*. Pierwsza reprezentacja „Zemsty“ w Warszawie. Aktor przyszłości — *St. Wysocka-Stanisławska*. O kinie — *Karol Irzykowski*. Jak to jest w tej Reducie (odcinek) — *Karol Hoffman*.

ŚWIĘTO TEATRALNE W WARSZAWIE.

„Zemsta“ A. hr. Fredry w Teatrze Rozmaitości.

Zeszłoroczne przedstawienia „Grzegorza Dyndala“, „Małżeństwa z musu“ i „Cyda“ były zapowiedzią lepszej przyszłości Teatru Rozmaitości. Niestety, mimo najlepszych chęci, kierownicy tego teatru nie potrafili zwalczyć piętrzących się przed nimi przeszkód i zapowiedź pozostała tylko — zapowiedzią. Zarówno co do repertuaru, jak i co do wykonania. Zaczęło się od zespołu wielkich aktorów a skończyło na wirtuozostwie jednostek. A przecież w teatrze dzisiejszym na forytowanie systemu gwiazd z upośledzeniem całości zespołu nie ma miejsca.

Jeżeli dobre chęci rozbiły się w ubiegłym sezonie o skały trudności, to przedstawienie „Zemsty“, inaugurujące nowy sezon, było poniekąd rekompensatą za tyle srogich rozczarowań, jakich nam nie oszczędził rok ubiegły. Kierownictwo artystyczne wyszło ze słusznego założenia: gwiazdy, ale gwiazdy zespolone i — o ile możliwości — jednym ożywione duchem! Żadna z tych gwiazd nie powinna blaskiem swym przyćmiewać drugiej. I dlatego wybrano godnych siebie aktorów, jak Rapacki, Kamiński, Frenkiel, Solski, Osterwa, Pichor a obok nich w mniejszych rólkach: Jaracz, Bednarczyk, Szymański i czcigodny Krogulski. Jedna tylko Majdrowiczówna czuła się nieswojo w tym świetnym zespole.

Reżyserował Osterwa. Stylowość przedstawienia starał się on podkreślić przez „zakrąglenie“ odsłon kurantami. Muzyka rzeczywiście może niejednokrotnie pogłębić znaczenie słowa scenicznego. Ale jędrny tekst Fredry tego nie wymaga. Najlepszym i najpełniejszym pogłębieniem tekstu jest tutaj szczerść gry scenicznego. Osterwa był jed-

nak w tem trudnem położeniu, że reżyserował sztukę, w której występowali znakomici aktorzy starej daty, nie bardzo chyba chętnie poddający się woli młodego wiekiem reżysera. I dlatego zarówno te kuranty, jak i, niepotrzebne w innych warunkach, scenki nieme, tworzyły sztucznie może skonstruowaną, ale konieczną spójnię reżyserską całości przedstawienia, będącego popisem poszczególnych aktorów.

Ileż temperamentu, buty i rozlewności wy dobył z postaci Cześnika Frenkiel. Jakiż to był wspaniały moment w pierwszej scenie, w której Frenkiel-Cześnik przechodzi tylko szybko przez scenę, nie mówiąc ni słowa: w jego geście, w jego spojrzeniu — cały człowiek i jego charakter. Albo ta świetna antyteza Cześnika, Milczek Rapackiego. Jak precyzyjnie potrafił Rapacki nadać polski charakter tej postaci, tem trudniejszy do wydobywania, że poeta nie uposażył go, w przeciwieństwie do Cześnika, w znane cechy polskiego szlachcica. Albo Wacław Osterwy. Ile blasku i uroku nadał on tej postaci, szkicowo tylko przez Fredrę potraktowanej. Ile nadał jej piękną, szlachetności i — w scenie z Papkinem — zdrowego humoru. Albo Dyndalski Kamińskiego. Co za świetna charakterystyka postaci! Tylko z Papkinem Solskiego trudno mi się pogodzić. Postaci tej zabrakło rozmachu i szerokości giestu. Miało się ciągle wrażenie, że ten Papkin ustawicznie *gra*. I to nie tylko wtedy, gdy rzeczywiście *udaje* bohatera, ale nawet w chwilach, gdy jest szczerzy t. zn. gdy tchórzostwo jego się ujawnia. Zamało było w ujęciu tej roli bezpośredniego komizmu.

Całość przedstawienia czyniła wrażenie imponujące. Bodajby po zapowiedzi tegorocznej Rozmaitości stały się rzeczywiście polskim Teatrem Narodowym. Hołd złożony wielkie-

mu Fredrze nie był czcą manifestacją, lecz wielkim czynem artystycznym*).

Wiktor Brumer.

Przedstawienie „Zemsty“ w świetle prasy.

„Gdy przed kilku tygodniami—pisze w „Expresie Porannym“ J. Lorentowicz—zaczęto się zastanawiać jaką sztuką rozpocząć sezon w Rozmaitościach, ze zdumieniem i niedowierzaniem przyjęto projekt Osterwy, aby wznowić „Zemstę“. Niektórzy „doświadczeni“ starsi artyści uważali to za szaleństwo rozrzutne, bo grożące niechybnym fiaskiem. Ale Osterwa jest tym szczęśliwym zapaleńcem, który nie tylko nie ulega sugestjom pesymistów i „ludzi doświadczonych“, ale umie powoli perswazją, gorącą wiarą, uśmiechem, zasmuceniem, wdziękiem, kokieterją, czasem grmiącą rozprawą o „sztuce“ zjednać opornych“.

W ten sposób przyszło do przedstawienia „Zemsty“. Faktem jest, że Fredro nie cieszy się obecnie takim powodzeniem, na jakie jego prosty, szlachetny, prawdziwie polski humor zasługuje.

„Dlaczego — zastanawia się w „Kurjerze Porannym“ Boy — ten rozkoszny autor, który nie powinien schodzić ze sceny, jest postrachem dyrektorów teatru a zwłaszcza kasjerów? I zacząłem przypuszczać, że to nie innego, tylko że to zbyt młoda i nadwrażliwa jeszcze demokratyzacja naszego społeczeństwa reaguje tak niechętnie na „szlachetczyznę“ Fredry; że to ta „przeszłość“, odbijająca się w jego utworach, jest może zaporą, odgradzającą go od tych, którzy jeszcze nie dojrżeli do rozkoszowania się samym artyzmem.

A może i jeszcze coś? Może właśnie tej przeszłości jeszcze za dużo w naszym obecnym życiu? Może za dużo się tłucze w Polsce jeszcze ducha szlachetczyzny, tem tylko różnej od owej Fredrowskiej, iż straciła potrosze wdzięk, humor i szerokość gestu? Może i to jest ową przeszkodą? I może dopiero wówczas, kiedy ów „czerep rubaszny“ stanie się naprawdę muzealnym zabytkiem, wówczas, wyzwolona ze skorupy swego materiału, przemówi do wszystkich Polaków „dusza anielska“ artysty Fredry.

Należało zastanowić się nad sposobem zainteresowania publiczności Fredrą. A więc dano obsadę pierwszorzędną.

„Od wielu lat — pisze w „Kurjerze Warszawskim“ Rabski — nie grano u nas „Zemsty“ w tak błyszczącym zespole, a kult wirtuozów jest w Warszawie i nie tylko w Warszawie, silniejszy niż kult poezji i literatury. Więc dobrze się stało, poza innymi względami, że teatr Rozmaitości znalazł nareszcie sposób wciągania publiczności do wielkiego repertuaru przez staranniejszy, niż dotychczas, przez wyjątkowo świetny, niemal sensacyjny dobór wykonawców“.

„Obliczywszy — pisze w „Rzeczypospolitej“ Makuszyński — pewien procent na snobów i zawodowych

premierowiczów, na ciekawskich, chcących być koniecznie na niezwykłym przedstawieniu, rzec można, że Warszawę inteligentną opanowało wczoraj piękne szaleństwo. Sto tysięcy ludzi chciało się wczoraj dostać na tę niebывалą „Zemstę“. Używano podstępów i protekcji, aż miło było patrzeć. Niejednemu się zdawało, że mogą pomóc w uzyskaniu biletu, więc byłem jednym z tych nieszczęśliwych, lecz uradowanych. Przyszło do mnie dwóch dobrych chłopaków, młodziutkich aktorów z Poznania, którzy wydali na przyjazd całą gażę miesięczną, byle ujrzeć tę „Zemstę“. — Cwierć życia oddam, jeśli mi Pan pomoże!“ — powiada zacytował jeden z drugim.

Cieszmy się! Cieszmy się nawet takim okrzykiem młodej polskiej duszy“.

Przedstawienie, które w ten sposób stało się sensacją i świętem teatru polskiego udało się całkowicie.

Co do strony reżyserskiej uczynił pewne zastrzeżenia Boy:

„O reżyserję, mimo całego szacunku dla pracy p. Osterwy, gotów byłbym spierać się w pewnych drobnych szczegółach. Nie bardzo umiem się pogodzić — we Fredrze przynajmniej — z tym stylem „przebudówek“ reżyserskich, z tą obfitością kurantów, organów, z tą pantomimą zwłaszcza rozpoczynającą akt pierwszy, a odwracającą uwagę od początkowych słów tekstu. Zdaje mi się, iż te słowa właśnie mają tyle „koloru lokalnego“, że obywają się bez wszelkiej ilustracji. A na dowód, jak te zewnętrzne igraszki odwracają od istotnego ducha, starczy okoliczność, iż, po tylu zabiegach aby wydobyć „epokę“, Wacław siada przy Rejencie z rękami w kieszeni i z nogą założoną na nogę, czego, jako żywo, syn przy ojcu (o ile wogóle ten zaczął mu pozwolić usiąść) uczynić wówczas nie mógł“.

Lorentowicz słusznie podnosi, że Osterwa miał zadanie wielce utrudnione:

„Jakąż uwagę mógł zrobić Osterwa sędziwemu Rapackiemu, jaką Frenklowi, Solskiemu, Kamińskiemu? Uwag tych nie było, bo być nie mogło. W całości — pisze Lor. — w widowisku nie zdołano wydobyć elementu komicznego. Osterwa dodał sobie do tekstu kilka niemych scen. Nie zdaje mi się, aby one były w stylu Fredry, który zawsze ruch łączył ze słowami“.

To samo zastrzeżenie czyni w „Gazecie warszawskiej“ Pieńkowski:

„Im większe talenty składają zespół aktorów, tem trudniej uczynić z nich harmonijną całość. Trzy pokolenia aktorów... kilka różnych stylów gry, nabytych w różnych teatrach oraz kilka osobistych ambicji aktorskich... To przeważało siły nawet tak dobrego reżysera jak p. Osterwa. W tych warunkach musiała powstać całość w poszczególnych częściach niezmiernie ciekawa, ale porwana. Komedja tak wyglądała jak obraz malowany w jednej części olejno, w innej — akwarelą a w jeszcze innej wykonany węglem“.

Pozatem uważa Pieńkowski za konieczne (zasadniczo słusznie), by reżyser nigdy nie występował w sztuce, przez siebie reżyserowanej, ponieważ uniemożliwia to wszelką kontrolę.

Jako zarzut przeciwko reżyserji wysuwa jeszcze Pieńk. zbyt powolne tempo gry, spowodowane głównie tem, że Kamiński i Solski — „wiszą u ramion Cześniaka i siłą swego ciężaru hamują poruszenia i wybuchy Raptusiewicza. Wina to reżysera, który miał obowiązek umiarkowania gry tych dwóch hamulców komedjowych“.

*) Od jednego z historyków sztuki otrzymała redakcja list następujący: „Chcę zwrócić uwagę na jeden szczegół w dekoracji wnętrza zamku w „Zemście“. Dla zaznaczenia starożytności i gniazdowości zamku, umieszczono na ścianie izby malowane kartusze herbowe. Otóż żaden z tych trzech herbów nie jest herbem polskim, znany heraldyce. Wszystkie są zupełnie fantastyczne, a dwa nawet z charakterem heraldyki polskiej niezgodne (tarcza dwudzielna). Zwracam na ten drobny szczegół uwagę, gdyż tam, gdzie dekorator wykazał tyle pietyzmu i dbałości o stylową prawdę wnętrza, takie niedopatrznie jest tem bardziej żaące“

Mimo tych zastrzeżeń—jak pisze Rabski—

— „Osterwa jako reżyser dał kilka nowych, ożywiających tło i środowisko, pomysłów“.

A teraz co do interpretacji poszczególnych artystów. Wszyscy podnoszą zgodnie tryumf Rapackiego:

„Idąc, gotowaliśmy się na akt pietyzmu dla sędziwego nestora naszej sceny — pisze Boy — nie było mowy o niczem podobnym: furda pietyzm, zaznaliśmy rozkoszy artystycznej tak pełnej, tak mocnej, jak rzadko w teatrze zdarza się kosztować. Cóż za wielki styl tej gry! co za pełnia wewnętrznego życia! ile dowcipu w każdym błysku oczu! To sam duch Fredry przemawiał do nas z tej postaci starca, będącej ucieleśnioną wizją przeszłości“.

A Lorentowicz:

„W największy podziw wprawiał Rapacki. Zdawało się, że mu ubyło nagle lat czterdzieści, tyle miał rzeźkości i świeżości wyrazu. W każdym ruchu, w każdym mrugnięciu objawiał się rasowy aktor w wielkim stylu i wzruszał widzów do głębi samą swoją postawą niezmożonego wiekiem artysty“.

Wszyscy podnoszą również zgodnie wielką kreację Frenkla.

„Wiemy jakim Cześnikiem jest Frenkiel — pisze Rabski — i że równego niema sobie w Polsce“.

O Kamińskim — Dyndalskim pisze Lorentowicz:

„K. z drobnej roli Dynd. uczynił majstersztyk pierwszorzędny. Wprawiał w szczerzy podziw niezmierną dyskrecją i subtelnym wycieniowaniem szczegółów“.

A Rabski:

„Takiego Dyndalskiego jak K. nie miała nigdy żadna scena polska, ta drugorzędna postać, ten mały co więcej niż epizod sztuki, stał się portretem Halsowskiego pędzla“.

O Osterwie-Wacławie pisze Makuszyński:

„Był śliczny i świetność swego talentu potrafił ukazać w sześciu wierszach apostrofy do płci niewieściej“.

Piękną kreację Osterwy w „Robotniku“ J. Kisielewski:

„Wacław jest figurą najmniej żywą w komedji. Osterwa zaś w nadzwyczajny wprost sposób tchnął w tę konwencjonalną niemal postać życie — własne. Jest on mistrzem nie tyle gestu, co mimiki, a zwłaszcza malarskim i muzykiem słowa. Wyraz wypływa z jego ust jak żywy ptaszek, barwny i ćwierkający a na twarzy aktora w jego oczach, w wyrazie warg, nawet w profilu nosa, w zmarszczce brwi zjawia się wtedy jakiś rozkoszny, bo idealnie ze słowem scharmonizowany, równoważnik fizyczny. Osterwa kocha najważniejszy, święty symbol duszy narodowej, jakim jest słowo i dlatego nawet tam, gdzie postać nie tyle jest człowiekiem, ile słowem, ze słowa stwara żywego człowieka“.

W. Zawistowski czyni w „Kurjerze Polskim“ jedno tylko zastrzeżenie:

„Zarzuciłby można tylko p. Osterwie (zwłaszcza w scenie VI aktu 1-go) zbyt nie zrationalizowanie djalogu — namiętność nie była tu bezpośrednią pasją, lecz raczej głębokim przekonaniem wagi słów wypowiedzianych. Nie patrzy to na eksksjęcia Rodosława“.

Najwięcej zastrzeżeń spotkała z ról męskich kreacja Solskiego.

„Druga osobliwość wczorajszego wieczoru to był — Solski z tremą — pisze Boy — Wyobraźcie sobie, ten gracz nad gracze miał wyraźną tremę, kreując pierwszy raz podobno rolę Papkina! I w tremie tej zaginął potroszę humor roli; została niepospolita giętkość, ruchliwość znakomitego artysty, ale brakło chwilami wesołości i ciepła“.

Rabski zaś podnosi, że niepowodzenie Solskiego było niepowodzeniem wszystkich Papkinów:

„Dziwna to rola! Ukryte są w niej całe baterje humoru, ale choć widziałem w niej Bóg wie ilu aktorów a między nimi takich jak Szymanowski i Wojdałowicz, zawsze doznawałem wrażenia, że to tylko połowa Fredry, że tam coś na dnie zostało, że coś zmienić trzeba w tradycyjnem ujęciu grywającego na gitarze samochwała, tchórza i pieczeniara, aby był całym, bez ułamku i bez zamazania“.

To samo wczoraj. Solski jest oczywiście tak świetnym artystą, że niektóre zwrotki z Papkinowskiej roli zagrał znakomicie, ale, mimo to, figura była drewniana, wymuszona i nakręcona. Kiedyż narzeczcie znajdzie się na scenach polskich indywidualność aktorska, która sprosta tej roli. A możeby spróbować z Węgrzynem? Szukajmy“.

Na Węgrzyna, jako ewentualnego Papkina, zwraca uwagę również Lorentowicz. W recenzji jego czytamy:

„Solski miał zadanie arcy-trudne. Papkin — to właściwie jedyny komiczny element w „Zemście“, wprowadzony niewątpliwie w tym celu przez Fredrę, który czuł, że „Zemsta“ bez niego stanie na pograniczu dramatu. Stąd też Papkin tyle się kręci po scenie, tyle gada, chociaż tak mało jest dla akcji potrzebny. Kreować taką wielką rolę jest rzeczą bardzo trudną, gdy się ma miljon trosk dyrektorskich. Podług mnie taki trud należało złożyć na barki p. Węgrzyna, który przecież posiada w swym bogatym repertuarze cały szereg znakomitych ról charakterystycznych i który niewątpliwie ma wszystkie zadatki świetnego Papkina. Solski cokolwiek przecharakteryzował Papkina, przez co może odjął mu wiele elementu komicznego. Miewał fragmenty wyborne, w całości jednak dał typ raczej molierowski“.

W obronie kreacji Solskiego występuje Kisielewski:

„Solski, ten nieporównany analityk, rozbił znów swą rolę na mnóstwo świetnych szczegółów. Wolno mu tak było niewątpliwie, najpierw z racji fenomenalnego talentu, drugie z powodu ustawienia samej postaci przez poetę. Papkin jest figurą conajmniej groteskową, „przeszarżowaną“, bezlitośnie przez Fredrę wychłostaną. Wolno więc było linje przeciągnąć aż do karytury“.

Wszystkie te zastrzeżenia nie zmniejszają w niczem zasługi Rozmaitości — ale i układają na nie wielkie obowiązki.

Słusznie pisze o tem Makuszyński:

Błyszawszy nieporównaną „Zemstą“ wczorajszą, kierownicy Rozmaitości wielką na siebie wzięli odpowiedzialność, bo okazawszy, jaka potęga artystu kryje się w mrokach tego teatru, nie mogą za nic na świecie dopuścić, by po święcie zapadła znów w tę wilgotne mroki; przywołali zaklęciem dostojne widmo i wielkiego ducha, niechże wszystko czynią, niech się spalą z wysiłku, lecz niech zatrzymają wśród żywych. Będą mieli sto przeciwności, bo z dnia na dzień nie można się pozbyć zadawnionej choroby, mocno skomplikowanej, Rejent będzie wznosił mur nowych Rozmaitości, Cześnik będzie spędzał murarzy, lecz nietylko komedje kończą się szczęśli-

wie. „Nemo sapiens, nisi patiens“. Lecz jeśli cierpliwie Rozmaitości pójdą tą górną drogą, na którą wczoraj wstąpiły, wszyscy im z całego serca dopomoga, ja zaś ze skromnym słowem mojem z pewnością nie będę ostatni; jeśli wytrwają — „włos im z głowy spaść nie może“. Takie Rozmaitości staną się dumą Warszawy i Polski; zawód zaś — po dniu wczorajszym, byłby stokroć dotkliwszy.

Pamiętamy przecież jak w ubiegłym sezonie przykro było na premierze „Onej“ — zwłaszcza, że poprzedzało ją świetne przedstawienie molierowskie.

Obyśmy tego roku nie zaznali podobnych rozczarowań!

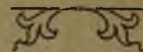
Sigma.

Pierwsza reprezentacja „Zemsty“ w Warszawie.

A. hr. Fredro, znakomity autor, w ciągu tego roku był solenizantem sceny warszawskiej; albowiem prócz jego dzieł scenicznych, będących ciągle w repertuarze, przedstawiano od stycznia z wznovionych: „Jowialskiego“ 8-kroć, „List“ 4, „Odludki“ 3-kroć, dano pierwszy raz ulubione „Dożywocie“ i powtórzono 14 razy; a wczoraj zadowolono publiczność pierwszym przedstawieniem jednego z najpóźniejszych utworów tego autora, to jest komedią 4-aktową „Zemsta za mur graniczny“. Wszystkie miejsca teatru Rozmaitości były napełnione

słuchaczami. Wiersz godzien najcenniejszych komedij Fredry; sceny interesujące i bawiące zadawały ciągle. Gra artystów zasłużyła na pochwałę wszystkich słuchaczy. Czytanie testamentu w 4-tym akcie na żądanie powtórzono. Przywołani JPP. Żółkowski, Rychter po 3-kroć, JP. Komorowski 2-kroć i J. Pani Komorowska oraz wszyscy.

„Kurjer Warszawski“ z 27 września 1845 roku.



Aktor przyszłości.

(Dokończenie).

Ludzie naturalistycznego kierunku z wielkim zapalem bronią indywidualności aktorskiego ja. Podług mnie, takie nieokrzesane, często niekulturalne ja jest dobre dla użytku codziennego, ale nie dla sztuki. Wszystko, co może dać takie ja jest nieinteresujące w znaczeniu artystycznym.

Współczesny aktor oddał się całkowicie w ręce *intuicji*. Wyniszczą to źródło jego natchnienia, a niczem go nie wzbogaca. Przez

Jak to jest w tej—„Reducie“.

(Dokończenie).

W niespełna 6 tygodni po pierwszej próbie „przy stole“, odbywamy generalną (z pełną charakteryzacją i w kostjumach, które zresztą wkładaliśmy na kilku próbach poprzednich). Charakteryzacja w „Reducie“ — siłą rzeczy, wobec bliskości sali widzów—bardzo dyskretna z wielką oszczędnością szminek (starzy, jak ja, poprzedzają tylko na dolepieniu zarostu). Przypomina się stara maksyma Żółkowskiego: „Graj — nie charakteryzuj się!“ W „Reducie“ stosowana jest przeważnie doskonała zasada: starzy niech grają starych, młodzi — młodych.

„Ukucie tekstu“, obywanie się bez suflera znakomicie wpływa na pewność siebie i swobodę aktora. Przez długi szereg lat, czy to jako miłośnik, czy też jako aktor (z pierwszym występem w r. 1875), na każdej premierze i przy każdej zmianie suflera odczuwałem tremę — nietyle o sobie, co o tego „człowieka z budki“... Czy podpowie mi w porę, czy nie przekrzyczy mnie tam, gdzie nie potrzebuję pomocy jego wcale, czy nie podda mi fałszywej intonacji, którą ja — mimowoli — przejmę i sfalszuję dykcję?... Wszystkie te obawy znikają przy braku suflera, przy „ukuciu“ tekstu. Mechanizm pamięciowy działa tak sprawnie,

nie, tak dokładnie, że na pytanie mego partnera *nie mogę* odpowiedzieć inaczej, jak słowami autora; tak dalece wzyłem się w daną postać, że *muszę*, w danej sytuacji, zainteresować partnera w ten, a nie inny sposób...

Granie bez suflera jest możliwe dla każdego aktora bez różnicy wieku; stwierdzają to wszyscy starsi aktorzy „Reduty“. Czcigodni „jubilaci“ zgodnie oświadczają: „Nie umiałbym teraz grywać — po suflerze“.

I próba jeneralna, i premiera — udały się nam: byli z nas zadowoleni i kierownicy i słuchacze-widzowie. Ci drudzy — jak to w „Reducie“ — nie objawiają swego zadowolenia oklaskami, bo zasłona tu się nie rozsuwa, nikogo tu nie wywołują, nikt nie wychodzi na oklaski, żadnej artystce nie podaje nikt wieńców i gerydonów kwiatowych... Jeszcze jeden powód do uniknięcia zawiści, do utrzymania w całkowitej harmonji — *koleżeństwa*, które nawet przygodnego „kolegę — gościa“ porywa w zespół bratnich serc, nie widzących nic poza sztuką i jej służbą... W parze z tą koleżeńskością idzie i ofiarność „reduutowców“: i kierownicy i wybitni i początkujący artyści, zadawają się gażami śmiesznie drobnymi. A poznałem już takich, których do odstępstwa od „Reduty“ nie skusiłaby wielomiljonowa podwyżka... Są tacy, co tylko w atmosferze „reduutowej“ chcą żyć, rozwijać talent i praco-

to bywają takie zdarzenia, że w ów wieczór, gdy intuicja czuwa, aktor czuje się znośnie, gdy zaś usypia — wszystko z rąk leci. Intuicja jest to bystro płynący strumień, który daje aktorowi natchnienie, odgadywać dusze, czuć emocje nigdy niewidzianych ludzi. Ale trzeba się z nim obchodzić ostrożnie. Intuicja, to pomocnik w samotnej pracy; powinno się ją pozostawiać na odpoczynek w domu. Do teatru trzeba przynosić gotowe rezultaty głębokich rozmyślań, uczuć, ruchu, wszystko przepuszczone przez filtr intelektu. Emocja musi być zrównoważona, gdyż inaczej można otrzymać rezultaty przeciwne. Jeżeli pozwolić emocji ponieść się, w momencie najtraficniejszego przeżycia można otrzymać w nagrodę — śmiech.

Teatr obecny jest *intuicyjny*, teatr przyszłości będzie *intelektualny*. Nic przypadkowego — wszystko przemyślane. Przypadkowość nie daje żadnej radości, tylko trwogę: „co będzie, jeżeli następnym razem zapomnę o tem, a tak wyszło dobrze“.

Samo się przez się rozumie, że teatr przyszłości będzie się tworzył powoli, stopniowo. Może już się tworzy, jeżeli są ludzie, którzy odeszli od teatru przeszłości; myślę że są tacy.

wać, pracować, pracować!... „Reduta“ — za rządów trójcy — to istotna „kuźnica pracy“.

Od rana do nocy, w ciągu kilkunastu długich godzin, aktorzy „Reduty“ pracują — przeważnie w jej murach. Rysownik, obserwator, ilustrator, któryby chciał pofatygować się w dzień na salę prób, miałby co szkicować i utrzymywać. Na imponującą całość kuźnicy składają się poszczególne grupy: tu, na stopniach wzniesienia, w szacie koloru nieba pogodnego, Matka Chrystusowa, wznosi błagalnie ramiona, wzywając się w tę postać niezmierną; opodal, przy pianinie, Schiller odbywa próbę wokalną, co nie przeszkadza, że przy stole najzapaleńsi ukuwają scenę, która im wczoraj jakoś nie szła; tam — dalej odbywa się analiza zapowiedzianej dopiero sztuki lub jakiegoś jej fragmentu; jeszcze gdzieś indziej — Jaracz „na ochotnika“ (choć nie jest nauczycielem szkoły) uczy przyszłego Gucia lekkości i humoru. Czasem mu wymyśla, ale zaraz ściska go po przyjacielsku i dodaje odwagi. A w dalszej sali — Osterwa mustruje przyszłych reżyserów scen naszych, mając wolną godzinkę przed wykładami w instytucie, poczem pójdzie na próbę nowej sztuki, po jej skończeniu zagra „Lekko ducha“ a w antrakcie przyjmie w kancelarji interesantów.

A pracowite niedzielę z 3-ma spektaklami: o 12-tej w południe, 4 po południu i 8

Teatr, który idzie, wymaga odpowiedniego dla siebie materiału. Materiał ten może stworzyć racjonalna szkoła, któraby wychowała uczeni — przyszłych aktorów.

Szkoła taka powinna nauczyć ucznia abecadła przyszłej jego działalności. Powinna rozwijać jego duszę i ciało. Uczeń powinien wyjść ze szkoły z pełną znajomością techniki swej sztuki. Z rozwiniętą wyobraźnią, z umiejętnością skupiania się, z dobrze postawionym głosem, z umiejętnością używania oddechu, z wypracowaną wymową. Powinien czuć poezję, rytm i dobrze mówić wiersze. Powinien wyszkolić swoje ciało, czuć jego linję, mieć nie tylko pojęcie o geście, ale umieć praktycznie zastosowywać go.

Każdy człowiek jest wrodzonym aktorem, nawet na najniższym szczeblu kultury. Dlatego to każdemu człowiekowi wydaje się, że być aktorem jest to zadanie bardzo łatwe. Uczniowi od samego początku powinno się wszczepić świadomość ważności i trudności tego zadania, które chce wziąć na siebie. Pozostawienie uczniowi swobody do niczego nie doprowadzi, sam drogi nie znajdzie. Ma nieśmiałość gestu, ciało związane, ręce mu przeszkadzają, chód niepewny. Nie swoboda potrzebna uczniowi, lecz tresura. Pedagog, mający

wieczorem!... A dodatkowe spektakle w Pomarańczarni...

Jakże zasłużone mieli wakacje artyści „redutowi“ w Spale, jak im się należał ten wypoczynek po sztyfowej isticie pracy: niektórzy artyści, w ciągu sezonu, mieli jeden, literalnie jedyny, wieczór wolny...

Istnieje obecnie obawa, że Osterwa, zająwszy się „Rozmaitościami“, może zaniedbać „Redutę“... Słychać naokół takie wersje.

Nie podzielam tej obawy: twórca nie odchodzi od swego dzieła przed ukończeniem go, a dzieło „redutowe“ — w myśl dewizy: szukania wciąż nowych dróg — nie może mieć końca za życia Osterwy...

Nie wątpię, że „Reduta“ pod sterem Limanowskiego i Schillera mogłaby istnieć nadal, ale nie pełnią życia, jaką zapewnia dopiero dobrana trójca z tym na czele, który jest w „Reducie“ i twórcą, i kierownikiem, i reżyserem, i nauczycielem, i wykonawcą. A nawet — gdyby chciał — nie potrafi on oderwać się od swojej „Reduty!“

Bo — oto ja — jej gość przygodny, odmłodzony, odrodzony, uzdrowiony przez nią — wzdycham tylko do chwili, gdy znów znajdę się na tej placówce.

Ja — popolitak — szeregowiec, wolontariusz... A wódz miałby odejść?... Przenigdy!...

Karol Hoffman.

wypracowaną metodę, powinien uczniowi pokazywać wszystko. Niech nawet naśladować z początku; nie jest to niebezpieczne. Przyjdzie chwila, gdy to zrzuci. Rozróżni, jakby cztery okresy, w czasie zbliżania się do istotnej twórczości. Pierwszy—ślepotą, drugi—przejrzanie, trzeci—indywidualizacja, czwarty—synteza. Sztuka dramatyczna jest to najwęższa umiejętność, za pomocą swego *ja* wcielania się w *ja* cudze, w *ja* ogólno-ludzkie. Jest to synteza, ale podejście do niej przez analizę. Otóż w okresie pierwszym uczeń może, bez szkody dla siebie, naśladować pedagoga. Będzie to i tak karykatura tylko, dająca gimnastykę myśli i mięśniom, bo jeszcze bez współdziałania intelektu. W tym okresie trzeba ucznia przyzwyczaić do skupiania się i tworzenia wizji. Trzeba go dokładnie zaznajomić z wszystkimi wadami jego ciała. Do tego może służyć anatomja, mogą służyć wzory piękna—grecka rzeźba. Uczeń powinien wiedzieć, o ile ma krótsze ręce i nogi, aniżeli tego wymaga harmonja ciała. O ile za krótką szyję, o ile prawidłowe ramiona i t. d. Gdy już rozbierze swoje ciało dokładnie, trzeba, aby zaczął pracę nad usunięciem tych wad. Wszystko można poprawić. Można wyciągnąć swoje ciało o parę centymetrów. Można wszystkie swoje wady ukryć, gdy się nauczy swemu ciału dawać optyczne złudzenie. Każdy brak można poprawić, gdy człowiek nauczy się odpowiednio zachowywać. Człowiek z krótkimi nogami musi inaczej siadać, aniżeli to czyni człowiek z długimi. W przeciwnym razie nogi jego będą wisieć w powietrzu. Człowiek z krótkimi rękami musi inaczej gestykulować, aniżeli człowiek z długimi i t. d. Tylko po opracowaniu ciała częściowem, można wszystko złączyć w całość i poczuć jego linję. Człowiek, który czuje linję swego ciała, chociaż nie zupełnie dobrze zbudowany, jest daleko piękniejszy od człowieka dobrze zbudowanego, który nie czuje swej linji. Uczeń powinien badać siebie, w każdym momencie życia, musi poddać się surowej dyscyplinie.

I jeszcze jedno, najgłówniejsze: to oczy. Trzeba się od samego początku uczyć—patrzeć. Jednym z najgłówniejszych zadań przyszłego teatru będzie: zrobić widza uczestnikiem tego, co się dzieje na scenie. Widz bierze uczucie i wizję z oczu aktora. Aktor oczami zaczarowuje widza. Za pomocą oczu stwarza się kontakt między aktorem i widzem. To jest związane z naszą naturą. Człowiek, który żyje wyobraźnią, człowiek, który opowiada cokolwiek—bądź z przeszłości, lub ulatuje w wizję przyszłości—posyła oczy w krainę duszy, patrzą one jakby w samego siebie. A gdzież jest krańcowy punkt tej krainy? Tam—poza widzem. Widz musi być całko-

wicie wciągnięty w krainę duszy aktora t. j. wcielonego przezeń człowieka. Jakie nieznośne są te błędzące oczy współczesnego aktora—zapatrzony w partnera wówczas, gdy to mu jest najmniej potrzebne. Robi to wrażenie: „Skończyłeś ty, teraz zacznę ja“ i przeciwnie. To wytwarza martwe punkty w sztuce, brak przez to żywych ludzi, gdyż aktor, nie mówiąc, manekinuje i patrzy beznamiętnie.

Wszystko powiedziane wyżej o obowiązkach ucznia, będzie dla niego początkowem abecadłem sztuki scenicznej—może ogólnem dla wszystkich aktorów przyszłości. W ciągu tej pracy przyjdzie drugi okres—przejrzania. Przyjdzie moment, gdy uczeń zobaczy samego siebie, jakby osobę obcą sobie narazie. W tym okresie zdobędzie swoje drugie ja—„kontrolujące”—ja, niezbędne, nieodłączne w każdej twórczości.

Tu już zacznie działać intelekt ucznia. Dusza jeszcze śpi. W tym okresie uczeń zaczyna poznawać potrosze, co jest dla niego do przystosowania, co nie. Zdobywa coraz większe uświadomienie i stopniowo zaczyna przechodzić do okresu trzeciego—indywidualizacji. W okresie tym budzi się dusza. Zaczyna działać emocja. Z tym zaczątkiem powinien rozpocząć pracę teatralną, która go powinna doprowadzić do okresu czwartego—syntezy. W teatrze, do którego wejdzie ów uczeń, powinny być w użyciu trzy hasła:

Od natury do sztuki!

Od duszy do formy zewnętrznej!

Od sztuki do życia!

Nie tworzenie życiowego człowieka, ale takiego, jakim on powinienby być—*artystycznie prawdopodobnego*. Pojęcie piękna jest rozciągliwe. I potworność może być piękna, tylko zależy od tego, jak się ją pokaże. Niech widz teatru przyszłości może powiedzieć, widząc człowieka na scenie: „Boże, jaki on piękny!“ Niech ten obraz tak głęboko utkwi mu w duszy, że wszelkimi siłami zechce się stać podobnym do niego. Jeżeli teatr to osiągnie, znaczy się, że zaczęło w nim panować istotne piękno. I wtedy zacznie się prawdziwe odrodzenie *teatru*.

St. Wysocka-Stanisławska.



O KINIE

(WYJĄTKI Z KSIĄŻKI p. t. „PROBLEMY KINA“)

Filmy polskie.

(*Dokończenie*).

Napisać i wykonać dobry film jest tak samo trudno jak dobrą powieść czy dobry dramat. Lecz w dziedzinie kinowej partactwo jest jeszcze uprzywilejowane. Zwłaszcza gra-

suje ono w przeróbkach powieści i dramatów na film. Oczywiście, są utwory literackie, które się nadają szczególnie dla filmu — po przetopieniu ich w tyglu nowej, specyficznie kinowej wyobraźni, — lecz ogół ludzi, którzy się nigdy nad kinem nie zastanawiali, sądzi, że można, a nawet powinno się przerabiać na film w czambuł wszystko, zwłaszcza arcydzieła literatury. Pewien naiwny młodzieniec napisał scenariusz z „Pana Tadeusza“, powołując się na to, że przecież sam Mickiewicz życzył sobie, żeby „te księgi zbladziły pod strzechy“ — a cóż jest bardziej strzechą, jeżeli nie kino! Że znalazł się nawet nabywca na ten scenariusz, nic dziwnego; jakże łatwym jest tu szantaż patryjotyczny; przecież każda szkoła będzie musiała posłać na takie przedstawienie gremjalnie swoich uczniów — za niższą cenę, — sukces kasowy zapewniony. Podczas gdy zagranicą oddawna już świadomi rzeczy literaci wołają o ustawę, ochraniającą arcydzieła literatury przed spekulacyjnym wandalizmem kinarzy, u nas przed dwoma laty uczestnicy ankiety „Świata“ na temat kinematografu, wybitni literaci, zupełnie na serio domagali się przefilmowania całej literatury!

Z protokołarnością idzie w parze *trywjalizm*, t. j. drobiazgowość i wierność w szczegółach obojętnych, które rozumieją się same przez się. Futuryści lubią zapamiętałe grzechy tego trywjalizmu podsuwać realizmowi, którego ideologii zupełnie nie rozumieją. Oto przykłady trywjalizmu. W „Karczmie“ potrzeba, aby bogacz urządził bal. Więc jest scena, w której woła służącego i daje mu odpowiedni rozkaz. Scena pod względem kinowym zupełnie pusta, ale za to niby to akcja posuwa się naprzód. Potem ów bogacz pisze list do teatru z prośbą, aby po głównym przedstawieniu dano jakiś erotyczny kawałek. Więc musimy widzieć obraz, jak pisze, potem czytamy odpis listu — obrazy obojętne, trywjalne, na które szkoda celulozy. Gdy Griffith urządza sobie różne studia nad powożeniem i jazdą, ludzie w „Karczmie“ przyjeżdżają i odjeżdżają gładko, jak w życiu codziennym, tj. nudnie. To nie jest kino, lecz nagromadzenie znaków: pojechał, przyjechał — załatwienie tego kawałka akcji.

Tak samo z takich szarpanych lub trywjalnych scen zbudowana jest „Tajemnica przystanku“.

Znacznie lepsze są filmy Biegańskiego. W jego „Otchłani pokuty“ jest przynajmniej parę scen, któreby świadczyły o pewnym zamiłowaniu w motywach ściśle kinowych: ta np., w której turyści bawią się rzucaniem liny do siebie; scena humorystyczna, gdy podczas noclegu w schronisku narzeczeni chcą się całować, lecz brat, który leży wpośrodku, za każdym razem powstając, uniemożliwia im te

amory. „Bożyszcze“ ma bardzo dobre sceny z wędrowki przebranych kołędników z gwiazdką w wigilję Bożego Narodzenia, z zamiłowaniem ułożone i wykonane, poza ramami głównej anegdoty.

W „Otchłani pokuty“ pokazuje się także „piękne widoczki“ z Tatr, ale jest to przyczepka bez artystycznego znaczenia. Wspominam o niej dlatego, że naszym filmiarzom zdaje się, iż muszą w swojskie filmy pakować wszelkie piękności polskie: wieżę marjacką, Tatry, Łazienki, Frenkla i t. p., aby zagranica wiedziała, że mamy coś do pokazania, i ponieważ taka wstawka niby to nadaje filmowi polski charakter. Podobne wyobrażenie panuje o znaczeniu kostjumów lub typów ludowych dla filmu; prosto chce się traktować polski film jak wystawną operę. Wszystko to ujdzie w filmie propagandowym, ale w zwykłej sztuce, przeznaczonej na wywóz, takie wstawki, jeżeli nie mają odrębnej racji artystycznej, wcale nie wywierają tego wrażenia, jakie sobie wytwórcy po nich obiecują. Film może się rozgrywać na tle jakiejś przyrody i w związku z nią, jego osoby mogą być ubrane w stroje ludowe, jeżeli są chłopaми, — lecz pokazywać przyrodę lub folklor osobno, extra, jest nietaktem artystycznym. Gdy to robi autor w powieści, to przynajmniej własnym kosztem, może w takich wstawkach rozwinąć kunszt opisywania, ale w filmie fotografowanym ma się je przecież gratis, — dążeniem zaś filmiarza powinno być, żeby, o ile możliwości, zredukował w filmie udział natury surowej, niezaaranżowanej.

Wspólne polskim filmom jest obniżanie poziomu treści i to z zasady, z rozmysłu, — o tej teorii już mówiłem, — i powtóre dlatego, iż publiczność szeroka rzekomo tylko takich filmów pożąda.

Otóż co do pierwszego przesądu, to już mijają, zdaje się, czasy, kiedy szczytem kina były wyścigi samochodu z lokomotywą. Bogactwa ruchów i to sensacyjnych — choć nie ordynarnie i nie szablonowo sensacyjnych — są wszędzie. Co prawda, wytwórcy wiele z tych bogactw odrzucają, ponieważ pewne ruchy rzekomo w filmie „źle wychodzą“ lub też dotychczasowy stan techniki filmowej (brak silnych światła, brak barw i t. p.) nie pozwala z tych ruchów korzystać. Ale teoretyka to właściwie nie obchodzi. Bogactwa te mogą zasilić wszelkie gatunki sztuki filmowej, znane i nowe. Bo mniemam, że tak samo jak w poezji może i w filmie istnieć obok dramatu czy powieści np. nawet liryka (etuda). Wymaga to podniesienia poziomu treści w filmach, ale i wogóle, jeżeli film spełnia swoje główne zadanie t. j. nasycza nas umiejętnie widokiem ruchu, to *poza tem wchodzi w moc wszystkie te same prawa treści, które obowiązują*

zują w poezji. Filmu zbyt głupiego wytrzymać nie można, tak samo jak trudno przeczytać do końca zbyt głupią książkę. W scenariusz filmowy powinien autor włożyć cały swój zapał i talent, tak jak w każdy utwór literacki, nie powinien się oszczędzać — i dopiero wtedy to, co stworzy, będzie zaledwie już dobre dla kina. Że takich utworów wyższego typu dla kina się nie robi, winne są także warunki ekonomiczne wytwórczości filmowej. Póki jej narzędzia nie będą każdemu dostępne jak pióro i pędzel, póki utworu filmowego nie będzie można tak łatwo zmieniać, poprawiać lub wchłaniać napowrót w siebie jak to się robi z nieudałym poematem i póki ta wytwórczość odbywa się nie wysiłkiem jednostki, pozostającej sam na sam ze swą myślą, lecz wysiłkiem gromadnym, — póty nie ogarniemy nigdy wszelkich możliwości kina i jego rozwojem rządzić będzie tylko kapitał. Jeden z najmłodszych myślących poetów, p. J. N. Miller, wdychał raz do tego, żeby twórczość poetycka i dziś odbywała się jak za czasów Homera: bezimiennie i zbiorowo. Ten ideał urzeczywistniony jest w przemyśle filmowym, lecz wynik jest marny.

Kapitał przyczynia się do rozwoju kina, ale jednostronnie. Kapitał jest chciwy, konserwatywny, tchórzliwy, a przytem zwykle grubo się myli w ocenie wymagań publiczności. Uzurpuje sobie jasnowidztwo co do jej gustów, ale popełnia wciąż pomyłki. Pamiętamy, jak podczas wojny narzucał publiczności lekturę wojenną, bo — zupełnie mechanicz-

nie — wnioskował, że taka będzie „aktualna“, aż poniósłszy wielkie straty, zmienił gatunek podaży.

Specjalnie kapitał polski lęka się wszelkich nowości niewypróbowanych gdzieindziej, a skazując się dobrowolnie na ciurę Zachodu, nie może mieć żadnego planu, wytwarza tylko dorywczo, nie umie zaś i nie pragnie dokoła siebie obudzić i skupić oryginalnego życia sztuką filmową, jej praktyką i teorią. Przedsięwzięcia polskiego kapitału w dziedzinie filmu są przeważnie jakieś dorywcze, konspiracyjne. Wyzyskać co prędzej jakiś zabłąkany w tę stronę kredyt, „wykręcić“ znalezione gdzieś „metraż“, sfilmować głośną powieść lub przerobić na stosunki polskie jakąś ideę filmową, która na rynku światowym stała się modną, — to jego główne ambicje.

Dopiero przedsiębiorca, któryby okazał dobrą wolę obudzenia prawdziwego a nie echowego życia sztuką filmową, mógłby od literackich adeptów filmu domagać się pewnych kompromisów między interesem kapitału a interesem sztuki, domagać się ostrożności w eksperymentach itd. U nas jest to niestety nawet jeszcze niepotrzebne, bo autorzy sami odrazu zaczynają od kompromisów zamiast na nich kończyć.

(O najważniejszej zaporze w rozwoju filmu polskiego, mianowicie o przecenianiu znaczenia gry aktorskiej dla filmu, mówi osobny, następny rozdział pt. „Film aktorski“).

Karol Irzykowski.

C Z. M I E L N I C K I I S - K A

ZAKŁAD ARTYSTYCZNO - CYNKO - CHEMIGRAFICZNY

WARSZAWA, ELEKTORALNA 41-93 TEL 269-06

WYKONUJE SZYBKO, PRECYZYJNIE I ARTYSTYCZNIE
WSZELKIE KLISZE DO DRUKU.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOŁEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 4 — 5 pop.

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: 5.000 mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką): 20.000 mk., zagranicą 40.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Walka z szablonem — *Wiktor Brumer*. Z epoki gwiazd (Helena Modrzejewska i Sara Bernhardt) — *Józef Kotarbiński*. „Szkoda go“ (odcinek) — *Władysław Krogulski*. Teatry warszawskie: Teatr Wielki. Teatr Letni. Teatr Komedja.—Kronika.

Walka z szablonem.

W publicystyce warszawskiej zaszedł w ostatnich dniach wypadek, który należy napiętnować, jako rzecz bezprzykładną i urągającą kardynalnym prawom i obowiązkom krytyki: jeden z dzienników warszawskich ogłosił, *przed* przedstawieniem nowozainscenizowanych przez Popławskiego „Pajaców“, artykuł, w którym usiłował zdyskredytować reżysera i jego plan inscenizacyjny — bez zaznajomienia się z nim a właściwie jedynie na podstawie złośliwie rozsiewanych plotek. Niechcę zastanawiać się nad bezpośrednimi przyczynami tego niesłychanego nietaktu, sięgnąć jednak należy głębiej — do istotnego tła zwalczania „na niewidziane“ dążności do poprawy istniejącego stanu rzeczy.

Tym głębszym powodem jest zamiłowanie w szablonie, rutynie a niechęć do wszelkich przejawów prawdziwej twórczości. Nie ulega zaś żadnej wątpliwości, że jednym z najważniejszych czynników, od których zależy jakość przedstawienia teatralnego jest właśnie umiejętne zwalczanie szabloności. Wcisnęła się ona tak wszystkimi szparami i szczelinami w życie sceny, że np. w operze stałe widzimy te same konwencjonalne giesty, stałe to rozpaczliwie nudne rozkładanie ramion, stałe ten śpiew tenora „do publiczności“. W operetce, w której szablon jest bardziej jeszcze rozwielmożniony, ustawicznie tak samo traktuje się duety a jeżeli — dzięki fantazji baletmistrza — czasami, towarzyszące śpiewowi ewolucje zmieniają się, to zmiany te są drobne, nieistotne i nie odbiegają od wiecznie powtarzającej się normy — szablonu. To samo tyczy się wszelkich „zakończeń“ śpiewnych w operetce wraz z stałym wybieganiem śpiewaków — bez żadnej rzeczowej przyczyny — za kulisy i podejmujących na nowo dalszą akcję po skonczonym owoacji publiczności. Albo te

chóry niemrawe, nic nie mówiące wyrazem twarzy ni giestem, wiecznie zaspane, smętne, czyniące ustawicznie wrażenie „śpiewającej kulisy“...

Z temi mankamentami przedstawienia musi się walczyć. W dramacie spotykamy się z nimi także; przejawiają się one tutaj inaczej, bo też inna jest struktura widowiska dramatycznego. Tutaj przejawia się szablon głównie w zawsze tem samym ujęciu reżyserkim dramatu. Wyspiańskiego traktuje się niemal tak samo — jak Ibsena. Nie zwraca się uwagi na *styl* autora. Walka z szablonem kończy się jednak w dramacie znacznie częściej niż w operze (a tembardziej operetce) zwycięstwem reżysera. I tutaj jednak niejednokrotnie pada ofiarą bezmyślnego szablonu albo nieumiejętnego zwalczania szablonu przez ekstrawagancję reżysera — autor.

Częstokroć wielbicieli szablonu (najczęściej są to ludzie, niechęcy nad sobą pracować) odwołują się do — tradycji, zasłaniając się tem pięknem pojęciem, niby parawanem, za którym ukrywają jałowość i brak odczucia piękna. Tradycji nie wolno utożsamiać z szablonem. Przedstawienia, opracowane w duchu tradycji, świadczą właśnie o twórczości reżysera i aktorów, starających się o utrzymanie ducha dawnych utworów. Ale nie znaczy to, żeby tradycjoniści nie stosowali różnych zmian i nie stwarzali tem samem nowych wartości. Stylizowanie utworu świadczy o tworzeniu czegoś nowego w duchu tradycji, a więc tem samem dalekie jest od szablonu. Stworzenie czegoś nowego w sztuce scenicznej bez oparcia się na tem, co było stworzone już przedtem i uświęcone zostało długoletnią tradycją — jest utopją. Sztuka autora, reżysera i aktora rozwija się powoli, ewolucyjnie. Ale rozwija się. Wszelkie próby gwałtownego, rewolucyjnego zwalczania szablonu w teatrze spalą na panewce.

Czemże jest działalność np. Drabika, je-

zeli nie walką z szablonem? Czem było przedstawienie „Odprawy posłów greckich“ na Wawelu, jeżeli nie próbą odświeżenia atmosfery teatralnej? Inicjatorzy tego przedstawienia znaleźli już kontynuatorów swej idei w młodzieży gimnazjalnej w Puławach.

Czem była nowa inscenizacja i reżyserja „Pajaców“ w Warszawie, jeżeli nie zdruzgotaniem szablonu, który tak zagnieździł się w operze warszawskiej? Próby, czynione przez Popławskiego w „Hagith“ i „Kuglarzu“ były wypadkami artystycznymi, które—z powodów niezależnych od reżysera—nie mogły mieć znaczenia trwałego. Obecnie nie już chyba nie stoi na przeszkodzie, by ten twórca reżyser mógł w dalszym ciągu „oczyszczać powietrze“ w całym szeregu oper, które były świetnie nieraz śpiewane i muzycznie przygotowane, w których jednak nie było zupełnie—w ujęciu całości—czynnika dramatycznego.

Ale, żeby Popławski mógł piękne dzieło odrodzenia dalej skutecznie prowadzić, muszą współdziałać z nimi zgodnie artyści opery.

Nie brak wśród nich zatwardziałych konserwatystów, nie chcących zgodzić się na żadne innowacje. Kult gwiazd, panujący jeszcze w operze, zabija wszelką inicjatywę twórczą. Niechaj przykładem świeci niektórym naszym śpiewakom występujący obecnie gościnnie Belina Skupiewski, który efekt osobisty poświęca dla dobra całości. Jakże różni się on w tem od Smirnowa! I dlatego właśnie sztuka Beliny wywiera tak głębokie wrażenie. A trzeba o tem pamiętać, że służbie dla dobra całości staje u Beliny na przeszkodzie śpiew w innym języku, niż reszty zespołu. Gdybyż wszyscy artyści takim duchem jak Belina, byli przejęci, zadanie reżysera byłoby ułatwione. Nie musiałby on walczyć z niechęcią opornych.

Znam reżysera, który chciałby „odświeżyć powietrze“ w operetce przez dopływ sił—komedjowych.

Znam baletmistrza, który w jednym z teatrów prowincjonalnych stara się w balecie stosować system prac—Reduty.

Świadczy to o podjęciu walki z szablonem na całej linii. Walkę tę prowadzić powinien i teatr i prasa. Wszelkie zaś próby dyskredytowania tej walki, jak ta, o której wspomniałem na początku, świadczą jedynie o braku szacunku dla prawdziwej twórczości.

Wiktor Brumer.



Z epoki gwiazd.

Modrzejewska i Sara Bernhardt.

Dwie gwiazdy, świecące na obu półkulach. Dwie aktorki wszechświatowej sławy!

Znałem wszystkie role i arcydzieła Modrzejewskiej, znałem także kapitalne kreacje Sary z epoki jej świetności przed trzydziestu laty.

Ciekawa paralela. Każda z nich wносиła ze sobą na scenę czynniki rasy i otoczenia, każda była mocnym, twórczym duchem, odrębną, imponującą indywidualnością.

Modrzejewska promieniowała arystokratycznym wdziękiem, skupiając w sobie idealne piękno kobiety polskiej. W postawie, rysach, gestach, wymowie twarzy miała królewskość. Profil godny kamei greckiej, cudowna twarz o rysach nieskazitelnie pięknych i regularnych, rozjaśniona uśmiechem anielskiej słodyczy. Oko wielkie, ciemne z urokiem gazeli—ale także błyskające płomieniem gniewu i obrażonej godności. Każdy gest jej smukłej, wytwornej postaci falował po liniach estetycznych. Bogactwo plastyki zewnętrznej rozwijała tak wielkie, tak malarsko piękne jak żadna inna aktorka na świecie... Głos jedwabisty, miękki, płynął melodyjnie, miał tony ciepłe, głębokie, tętnił sugestywnym drżeniem, pieścił ucho i wnikał do duszy.

Żydówka Sara wniosła na scenę francuską temperament nerwowy i zapalny swej rasy, podobnie jak jej wielka poprzedniczka Rachel, która na początku zeszłego wieku talentem i ogniem tragicznym galwanizowała półmartwe postacie pseudo-klasycznej tragedji.

Postać Sary giętka, wysmukła, ruchy nerwowe, wyraziste, ekspresja zewnętrzna, płynąca z wewnętrznej pasji, plastyka bogata i urozmaicona. Oko wielkie koloru morskiej fali, migotliwe, pełne niespodziewanych błysków; w chwilach bólu albo rozpaczyny płynęły z niego wielkie, perliste łzy. Postać imponująca, szlachetna, rysy regularne bez semickich skrętów, głos niesłychanie bogaty, nadający się do intonacyj przeróżnych. W chwilach dramatycznych odzywały się charakterystyczne gardłowe dźwięki. Sara wprowadziła je do dykcji francuskiej, wywołując nowe, przejmujące efekty; w chwilach wybuchu coś jakby kipiało, jakby gotowało się w jej krtań. Było to jakieś zapalczywe bulgotanie, pomieszane z czystymi dźwiękami na wysokich tonach.

Natura szalenie impulsywna. Sprawdziłem to przed trzydziestu laty, gdy odwiedzałem ją w Paryżu w mieszkaniu na bulwarze Pereiry, przyjęty serdecznie i gościnnie. Była w domu swobodna i przemiła dla artysty-Polaka. Imponowała bujnością wewnętrznego

życia i rozmachem, z którym łączył się nerwowy niepokój rasy. Bez pozy i kabotynizmu, przemiła i czarująca!

Modrzejewska ujmowała w życiu codziennym, *grandesza* i spokojnem poczuciem swej wartości. Uprzejma, w koleżeńskim gronie chętnie rozigrana i wesoła, na większych zabraniach towarzyskich uroczą, miała ton wytwornie salonowy, bez przesady i afektacji.

Na scenie warszawskiej przed wyjazdem do Ameryki była poetką wdzięku, melancholji, reprezentantką polskiego idealizmu. W „Mazepie“ Słowackiego gra jej lśniła jedwabną przedzą cichego uczucia, była wcieleniem wizji poety, zgodnem z jej eterycznym wdziękiem i urokiem bolesnej ofiary. W Anieli z „Ślubów panięskich“ powiększyła cudownie szkic fredrowski, prześwietlając go głębszym urokiem dziewczyci, wykołysanej w ciszy wiejskiego dworu. W Ofelji i Desdemonie rozwijała wzruszającą poezję cierpienia kobiety, zdeptanej przez brutalność męską i okrucieństwo losu. W „Marji Stuart“ Słowackiego czar królewski łączył się z odcieniem demonizmu — odsłaniając głębie duszy zbrodniczej i mękę wyrzutów sumienia, w mistrzowsko, z porywającą prawdą, oddanej scenie snu wizyjnego na jawie, pełnej spazmatycznych i skupionych akcentów! W rolach komedjowych niegardziła Modrzejewska realizmem, utrzymanym zawsze w korbach estetycznych, grając prześlicznie bohaterki salonowe w „Pannie Mężatce“ Korzeniowskiego, w „Pojęciach pani Aubray“ Dumas'a (syna)—nawet w „Naszych najserdeczniejszych“ Sardou'a uderzyła śmiało w ton zmysłowego erotyzmu w scenie, gdy namiętna kreolka broniła swej enoty, walcząc z natarczywością uwodziciela.

Po powrocie z Ameryki spotęgował się talent artystki, wzbogacił swą technikę i dał jedno z największych arcydzieł sztuki aktorskiej: „Marję Stuart“ w tragedji Szyllera. Głos jej stracił nieco jedwabistej miękkości, ale nabrał siły, rozszerzył swą skalę, a w chwilach dramatycznych zdobywał się na tony groźne, tragiczne. Żadna ze znanych mi aktorek nieumiała tak wspaniale wyrazić królewskości duszy, szlachetnej dumy, godności moralnej, bohaterstwa cierpienia. Królowa „w każdym celu“, postać o wspaniałej harmonji gestów i szlachetności rysunku. W stopniowaniu uczuć męczennicy na tronie Modrzejewska dochodziła do niesłychanego napięcia, rzucając we wielkiej scenie z Elżbietą swej rywalce słowo: „bękart“ z mocą pękającego pocisku... Gdy Marja szła na szafot, cudnie płynął jej głos, szepcząc modlitwę: „De profundis“ z przejściem, pełnem religijnego skupienia. Pamiętam, że na warszawskiej scenie stojąc w roli Leicestra o dwa kroki tuż przy

artystce, czułem wtedy jak dreszcz mnie przechodzi od stóp do głowy!

Na scenach europejskich widziałem tylko jedną rolę Karoliny Wolter w Burgu wiedeńskim, w tragedji Grillparzera „Safo“, kreację wspaniałą, którą można było postawić obok tego arcydzieła sztuki aktorskiej *w kierunku idealnym*.

Jako „Lady Makbet“, artystka, stylizując rolę może zbyt estetycznie, grała scenę somnambulizmu z ponurą, wstrząsającą prawdą cierpienia w tłumionej hypnozie. W innych rolach, w dramacie współczesnym, głównie jako Magda w „Gnieździe rodzinnem“ Sudermana łączyła. zwykły swój wdzięk z głęboką ekspresją uczuć i trafnem ujęciem psychiki. W postaciach szekspirowskich, zwłaszcza Beatryczy w komedji „Wiele hałasu o nic“, (granej za mojej dyrekcji na scenie krakowskiej) kojarzyła wytworność i elegancję z szerokim gestem i rozmachem renesansowym. Na schyłku kariery, występując we Lwowie, grała w 1903 r. „Warszawiankę“ Wyspiańskiego, a w Krakowie tegoż roku „Antygonę“ Sofokles'a oraz „Laodamię“ w tragedji Wyspiańskiego, cudnie kojarząc klasyczną harmonję z głęboko odczuta poezją cierpienia.

Naturalnie, że Sara Bernhardt była mistrzynią przede wszystkim w wielkich rolach repertuaru francuskiego, które polska artystka stylizowała nadto idealnie. Opierając się na gruncie obserwacji i znajomości żywych wzorów, Sara prześlicznie oddała główne figury niewieście w „Damie kameljowej“ w „Księżniczce Jerzowej“ Dumas'a (syna) we „Frou-frou“ Meilhac'a i „Sfinksie“ Feuillet'a. Łączyła w nich głębokie odczucie, prawdę wewnętrzną i dramatyzm z koronkową subtelnością opracowania. Technika wirtuozowska niewykłuszała w tych rolach błysków intuicji i wspaniałego liryzmu w scenach wylewu uczucia.

Nadając każdej roli indywidualne piękno, Sara starała się jednak stłumić swój subiektywizm. W jednym widoku podczas gościnnych występów w Warszawie przed trzydziestu kilku laty ukazała się w trzech odmiennych postaciach, jako wędrowny poeta, w „Przechodniu“ Coppe'ego, jako cicha wieśniaczka w dramacie Theuriet'a „Jean Marie“ (Marynarz) i jako matrona rzymska we fragmencie tragedji Parodi'ego „La Rome vaincue“ (Rzym zwyciężony). Ten przeskok od roli chłopięcej do trzęsącej się staruszki był oddany z ludzającą maestrią. Sara mogła służyć za wzór niektórym naszym aktorkom, które uciekają od ról starszych kobiet, ze szkoda dla siebie i dla całości wykonania. Realistka szlachetna w dramacie mieszczańskim, niezasklepiła się Sara w jednym stylu. Jako Joanna d'Arc w dramacie Barbier'a oddała tchnienie religijno-patrjotycznej ekstazy w for-

mach idealnie stylizowanych. W „Kleopatrze“ i „Teodorze“ Wiktoryna Sardou stworzyła figury żywe, silnie zarysowane, zabarwione histerją, a jednak ujęte szlachetnie bez naturalistycznej jaskrawizny.

Ciekawe było porównanie Sary i Modrzejewskiej jako „Adrijanny Lecouvreur“. W całości roli nasza aktorka grała świetnie z wirtuozostwem bardziej estetycznym, z daleko większym efektem i szlachetnością — Sara natomiast zrobiła szalone wrażenie w epilogu dramatu ekspresją rozdzierającego fizycznego bólu.

Nieznałem wspanialej podobno „Fedry“ Racine'a, ale niemogę darować Sarze męskiej roli w „Orlątku“ Rostanda, w której starzejąca się już artystka, grając młodego księcia, budziła we mnie współczucie, niemające nic wspólnego z estetycznym zadowoleniem. A jej „Hamlet“ był także podobno kaprysem fałszywej ambicji i złym przykładem dla aktorek sięgających po wielkie męskie role wbrew prawom natury.

W ogólnym ujęciu twórczości obu aktorek można powiedzieć, że Modrzejewska miała w sobie i w swej sztuce więcej piękna i szlachetności — Sara więcej bezpośredniości i porywu. Modrzejewska, zwłaszcza w pierwszej fazie swego rozwoju, górowała melodyj-

nością głosu i muzykalnością dykcji — Sara miała w głosie więcej siły i różnaitości akcentów. Pod względem plastyki nasza artystka celowała urodą, była estetyczną mistrzynią — Sara posiadała swoistą, przeważnie realistyczną ekspresję.

W sztuce scenicznej polskiej Modrzejewska miała tony i barwy jakby żywcem wzięte z palety Słowackiego, reprezentując ostatnie blaski uczuciowej romantyki. Niema według mnie racji Wł. Bogusławski, twierdząc w swej monografii „Siły i środki naszej sceny“, że Modrzejewska nie była poetką, ale „literatką“ teatralną, stylizującą przeróżne motywy w sposób wirtuozowski — albowiem w najpiękniejszych rolach przetwarzała i tłumaczyła wielką poezją w sposób godny wielkiej artystki. Twórczość Sary Bernhardt rozwijała się bardziej na podłożu realizmu. Wielką jej sztuką tętniła prawda i żywotnością tego kierunku, który w epoce Emila Augier'a — a później Dumas'a (syna) i Wiktoryna Sardou rozniósł na cały świat sławę kultury francuskiej i zapanował na scenach europejskich.

Obie artystki czuły głęboko naturę kobiety nowożytnej, jej cierpienia w niewoli społecznej, jej szamotanie się w karbach konwenansów. Obie w sztuce zwycięsko prowa-

„Szkoda go“.

Osobnik, o którym mam zamiar pisać był aktorem pełnym zapału, wyższego talentu, posiadającym wszelkie dane do zajęcia chlubnej karty w historii sceny. Padł biedak na początku drogi, jako ofiara losu; nazywał się Ignacy Chomiński. Był to młodzieniec pełen wiary w przyszłość i temperamentu, artysta z krwi i kości. Urodził się w Zamościu 1819 r. z ojca Franciszka, generalnego magazyniera b. wojsk polskich i matki Delfiny, z Świeżawskich, więc rodziny artystycznej po matce. Będąc małym jeszcze chłopięciem, stracił on ojca, a matka, wyszedłszy powtórnie za mąż za Tomasza Chełchowskiego, antreprenera teatrów prowincjonalnych, po krótkim z nim pożyciu opuściła ten świat, osierocając Ignacego i młodszego brata jego Michała. Ignas pozbawiony troskliwej opieki kochającej matki, zaniebdywany przez ojczyma, znalazł przytułek i opiekę u ciotki swej, zamieszkałej w Warszawie; tu pobierał nauki w liceum ówczesnym aż do roku 1836 to jest do czasu, w którym ojczym Tomasz Chełchowski, wyznaczony jeszcze przez matkę na opiekuna nieletnich, zawezwał go do siebie a przewidując w nim

talent dramatyczny, z wolna oswajał ze sceną, powierzając drobniejsze role.

Pierwszy raz wystąpił Ignacy w Lublinie 9 lutego 1836 r. w kom. „Szkoła obmowy“. Przyjemna powierzchowność, głos silny i dźwięczny, a nadewszystko nieopisany zapał, z jakim oddał się zawodowi, mającemu dlań tyle uroku, postawił go prędko między pierwszymi trupy Chełchowskiego aktorami a oddalenie się z niej Józefa Komorowskiego, który grał wszystkie pierwszorzędne role kochanków, dało Ignacemu szerokie pole do pracy i rozwijania bogatych wszelkich zasobów zdolności; szybko też dążył do tej wziętości, jaka w lat kilka inie jego głosem uczyniła w całym kraju. Towarzystwo Chełchowskiego, składali po większej części ludzie młodzi, szczerze oddani swemu zawodowi, którzy, pomimo zapału do pracy, bez dostatecznej jednak wiedzy i nauki, bez właściwego kierunku, jaki dać może tylko wyższych zdolności przewodnik, aż dotąd zdołali zaledwie, przecuciem wiedzeni, wyrobić w sobie słabe pojęcie stanowiska, jakie zajmowali; w zamian za to, z energją, postanowili rozedrzeć zasłone, kryjącą przed nimi świat piękna i prawdy. A czegoż to nie dokaże silna wola i czysta, prawdziwa miłość sztuki? Młodzi ci aktorowie kochali ją dwudziestoletniem, pełnem wia-

dziły szermierkę wyzwolenia płci swojej z kajdan rutyny i niewoli. Ten głęboki ton twórczy oddziedziczyła po nich i spotęgowała Eleonora Duse, wielka następczyni, poetka duszy kobiety, jako ofiary życia i świata.

Obie artystki miały w najwyższym stopniu dar syntetyczny, ujmowały całość postaci odtwarzanej jasnowidzeniem wizji — obie pomimo różnic rasy, metody gry i temperamentu odznaczały się w najwyższym stopniu świadomością i opanowaniem środków swej sztuki.

W stosunku do prądów i metod najnowszych rozwijały one ekspresję spotęgowaną, lubiły grę solową, wydobywały swe postacie

na wierzch, imponując przepychem i bogactwem środków. Ich wirtuozostwo jednak w najpiękniejszych zjawach, niebyło tylko migotliwą grą efektów albo brawurowym popisem — opierało się bowiem na odczuciu i zrozumieniu głębokiem wewnętrznych drgnień duszy, na intuicji i analizie psychicznej.

W tej wczorajszej epoce sztuka teatralna niezdożyła jeszcze dzisiejszego bogactwa wszystkich elementów składowych, ani symfoniczności zespołu. Ale była to epoka, w której wielcy aktorowie i wielkie aktorki na scenie dzierżyły naprawdę królewskie berło.

Józef Kotarbiński.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: „Verbum nobile“ Moniuszki i „Pajace“ Leoncavalla w inscenizacji Popławskiego.

Wieczór ten uczynił wyłom w szablonowym, szarem życiu opery warszawskiej. Nie znaczy to, że opera ta nie przedstawiała dotychczas wielkiej wartości. Ale tym razem przemówił twórczy inscenizator i reżyser, który dzieło Leoncavalla, wystawiane dotychczas bez żadnej myśli dramatycznej, uczynił,

dzięki inwencji twórczej i bogactwu pomysłów, niemal nowem widowiskiem. Usunął Popławski z „Pajaców“ to wszystko, co hamowało rozpęd akcji, zmienił to, co nie miało wspólnej nici przewodniej, scenę napelnił życiem, słowem odrodził piękną operę Leoncavalla. Wygnał z niej Popławski wszelką sztuczność i pozę — pajace jego odziani są w stroje błazeńskie tylko wtedy, gdy występują jako tacy. W życiu codziennem nie różnią się powierzchownością od innych śmiertelników. I słusznie. Czują przecież i cier-

ry i nadziei sercem. Prędko też zrozumieli, że bez względu na to, iż droga, jaką przebyć mają, roztacza się przed nimi w nieskończoną przestrzeń, że co krok w otwartem na przyjęcie prawdziwego światła sercu, ciernie zawiści i zawodu krwawe swe ślady pozostawiać będą, oni z niezmordowaną stałością zdążać muszą do tych chmurnych granic, po za którymi dopiero słońce wiedzy rozpędzi mgłę i ukaże wrota świątyni sztuki.

Cztery lata podróżował z towarzystwem Chełchowskiego, występując na scenach: lubelskiej, kaliskiej, płockiej i innych, aż narreszcie los zaprowadził go w 1840 r. do Krakowa. Nic też dziwnego, że tu dopiero on i towarzysze jego: Jan Królikowski, Józef Rychter, brat Ignacego Michał Adolf Monikowski, Tomaszewicz i inni, związani silnymi, żadnymi ubocznymi względami nierozzerwanym węzłem braterskiego koleżeństwa, przejęci jedną i jedyną myślą: „byle kiedyś stanąć u szczytu“, ręka w rękę rozpoczęli trudną pracę badania tajemnic sztuki i władania sercami ludzi. Nowe role Ignacego jak np. „Ruy Blasa“, Jaromira w tragedji „Matka rodu Dobratyńskich“, Augusta w tragedji „Barbara Radziwiłłówna“ etc. budziły w nim nowy zapal, nową chęć do pracy. On i towarzysze jego, wrzycący jednakową z nim żądzą doskonalenia

się i nauki, postanowili brak doświadczenia zastąpić wspólną gorliwą pracą i wzajemną pomocą. To też każdą wolną od obowiązku chwilę, zebrani w jedno braterskie koło, spędzali na czytaniu dzieł wyborowych w rozmaitym kierunku wiedzy, na rozstrząsaniu i zgłębianiu myśli autora, i jak te skrzące mrówki, każdą wiadomość zdobytą na polu nauki, składali do wspólnej skarbnicy, z której potem czerpali według potrzeby. Po przedstawieniu każdego poważniejszego dzieła, które dla nich było prawdziwą uroczystością, rozbiegali kolejno grę i pojęcie ogólne jak i w szczegółach roli każdego z towarzyszy; karcono się wzajemnie za najmniejszy błąd lub zaniedbanie a rzucona przez każdego z nich szczęśliwa myśl, była potem przewodnią gwiazdą w pokonywaniu trudności ich zawodu; słowem zjednoczonymi siłami szli naprzód, aby zdobyć sobie prawo kapłaństwa; jeden cel, jedna myśl, żaden cień niechęci, zazdrości lub zawiści nie przyćmiewał czystej miłości sztuki, ona też w zamian osłaniała ich białą swą szatą od zwątpienia i upadku i jak matka ukochane dzieci, promienną dłonią błogosławiła w pracy.

Władysław Krogulski.

(Dok. nast.).

pią tak samo. A momenty, w których arlekin daje Caniowi ubiór blażeński, opuszczenie go na ziemię w chwili rozpacz, nowy jej wybuch przy powtórnym ujrzeniu szaty blażeńskiej, są życiowo zrozumiałe — na scenie zaś czynią wielkie wrażenie. Tak samo rozwinięcie dramatu Tonía i uczynienie zeń sprężyny, kierującej całym dramatem. Sceny zespołowe, malujące środowisko i chwilę, potraktował Popławski z wielką brawurą i szerokością gestu. Ten tłum gapiów, wieśniaków, dzieci i błaznów żył, czuł, radował się, cierpiał. Wlanie życia w chór opery jest wielką zasługą Popławskiego.

Do sukcesu reżysera i kapelmistrza—dyr. Młynarskiego przyczynili się: świetny Tonio-Orda, Canio-Gruszczyński, Nedda-Mokrzycka i Silvio-Mossakowski. Młody ten artysta imponuje piękną barwą głosu barytonowego. Powinien jednak usilnie popracować nad stroną aktorską roli.

Wznowienie „Pajaców“ poprzedziło wystawienie pięknej opery Moniuszki p. t.: „Verbum nobile“ z udziałem Mankiewiczówny, Mosoczego, Brzezińskiego, Freszla i Szepietowskiego.

W.

Teatr Letni: „Szukajmy murzyna“, krotkoczwila M. Tatarkiewicz i K. Nowiny.

Zelwerowicz porównał przed kilku laty rolę reżysera z woźnicą, który musi znać dobrze konie, ich siłę i zręczność a z drugiej strony wymagania podróżnego, nie dając jednak do bezkrytycznego schlebienia jego kaprysom.

Porównanie to przypominało mi się, gdym patrzył ostatnio na nową rolę dyr. Fertnera na tle jego własnego zespołu i porównał grę jego z grą w Teatrze Małym w ubiegłym sezonie. Tam Fertner był kontrolowany przez reżysera, który hamował niejednokrotnie jego zapędy — tutaj Fertner sam wystąpił jako reżyser i — nie potrafił zwolnić rozpędu Fertnera—aktora. A przytęmienie całe otoczenie puścił samopas. I każdy robił, co chciał z tą niedowcipną, nieoryginalną krotkoczwilą. Ale nie każdemu udało się zrobić samodzielnie coś interesującego. Poza zbyt rozbrykanym Fertnerem wymienić należy p. Gellę, która bardzo zręcznie naszkicowała postać tancerki kabaretowej. Z nowych sił zaprezentował się p. Rdzawiec, nie wzbudził jednakże zainteresowania, a warunki jego drewnianego, szarego głosu nie pozwalają na modulację.

Wube.

Teatr Komedja: „Dzień cudów“, komedja Mirande'a i Quinsona.

Czyżby wśród swojskiego i zagranicznego repertuaru panowała taka posucha, czyżby rzeczywistość tak trudno było o wybór lekkiej a wytwornej strawy komedjowej czy też farsowej? Pytanie takie nieodparcie ciśnie się pod pióro, ilekroć dyrekcje teatrów uraczą nas (a jakże niestety często się to zdarza) podobnie wątpliwym synapismem na smutek jak ostatnia premiera w Komedji.

Sam pomysł komedji w załączku może nawet niezgorszy, choć nie nowy. Rzecz wymagała jednak nie lada talentów, aby z osławionej spółki eskulapa z farmaceuta, spółki będącej od wieków celem jadowitych pocisków, wycisnąć coś nowego, nieogranego, coś, coby nie zatłaczało nazbyt katarynkowymi motywami.

Autorowie komedji wykazali zaiste dużo więcej odwagi w wyborze tła aniżeli talentu w wykonaniu i podmalowaniu. Na tle tedy przedpokojem czy też drabiny śmierci, jakto nie bez słuszności nazwano aptekę, pokazali nam przygodę prowincjonalnego adepta farmacji.

Biedakowi uśmiecha się szczęście, wygrywa grubo w baka. Ślepa fortuna wyniosła go znieznacka powyżej szczytu jego marzeń. Może sobie teraz kupić nie jedną, ale dziesięć, mało dziesięć, dwadzieścia z okładem aptek „w małym miasteczku na południu Francji“. Kapryśny uśmiech szczęścia trwa jednak mgnienie oka. W przeciągu godziny nasz prowizor zgrywa się doszczętnie. Będąc jednak kiepskim graczem karcianym, okazał się dobrym graczem w grze o serce. Pfeniądze wprawdzie przegrał ale wygrał serce kobiety. I to jest właśnie jedyna miła cudowność w tej komedji.

Trzymał ją na powierzchni i ratował od poślizgnięcia nieoceniony, groteskowy talent p. Grabowskiego, który odegrał prowizora.

P. Orwid z uniaiem wycieniował sylwetkę skwaśniałego pigularza prowincjonalnego. P. Zarzycka w roli jego jurnej małżonki zbyt była ponętna i elegancka, zapominając o tej prawdzie, że najbardziej wytworna dama pipidówceje z czasem w Pipidówce.

Zapewne chochlik premierowy sprawił, że i tak z winy autorów luźna nie akcji, rwala się tu i owdzie. Jemu też niewątpliwie przypisać należy spóźnione rozpoczęcie widowiska, przydługie antrakty i nieopatrnie podnoszenie zastawy, zanim publiczność zdołała po przerwie zająć miejsca.

Mimo wszystko można postawić horoskop: Komedja będzie miała w Warszawie powodzenie.

Sterz.

KRONIKA.

„ZNUDZONY RECENZENT“. Znany dramaturg czeski, autor granej u nas przed dwoma laty w Rozmaitościach sztuki p. t. „R.U.R.“, Karol Capek ogłosił w dzienniku „Lidove Nowiny“ artykuł, w którym m. i. pisze: „Naszych recenzentów teatralnych teatr poważnie nie interesuje. Są oni teatrem znudzeni. Nic w tem dziwnego, że ich czasami grana sztuka nie interesuje. Powinni się jednak interesować teatrem jako takim. Jest rzeczywistość rzeczą przykrą pisać o przedstawieniu, gdy siedzi się w teatrze jako ktoś całkiem obcy. Jest to przykre, ale dla teatru straszne. Recenzja znudzonego recenzenta jest mordercza.

Krytyk teatralny nie ma się w teatrze nudzić czy bawić, *ma on w teatrze pracować*“.

REPERTUAR NASZYCH TEATRÓW I OB-CYCH. Leży przedemną repertuar teatru miejskiego w Pradze i to z okresu ogórkowego: Niedziela: „Sen nocy letniej“ Shakespeara. Poniedziałek: „Wieczór Trzech Króli“ Shakespeara. Wtorek: „Nasze warjaty“ Stroupenickiego. Środa: „Księżniczka“ Kwapiła. Czwartek: „Otello“ Shakespeara. Dość. Czy nie uderza nas szalona różnica między repertuarem teatru „zmateryjalizowanej“ Pragi a repertuarem warszawskim? W tym samym okresie, gdy teatry nasze

codziennie powtarzały aż do znudzenia sensacyjnego „Bewerleya“ czy fotograficzną „Żabusię“, teatr praski dawał codziennie przedstawienia innej sztuki, w tem — w jednym tygodniu — trzy przedstawienia shakespearowskie. Czy potrzebne są komentarze? Czyżby publiczność nasza była gorsza niż w Pradze? A może tam niema t. zw. „nowej“ publiczności?

Niedawno rozmawiałem z jednym z wybitnych poetów słowiańskich, który mi powiedział, że w teatrze lublańskim gra się często Shakespeara i na przedstawieniach tych jest teatr przepelniony. U nas Shakespear należy do rzadkości. Podobnie zresztą jak Słowacki, Fredro, Wyspiański.

POLSKI DRAMAT W PRADZE. Komunikat dyrekcji teatru na Winohradach zapowiada w obecnym sezonie przedstawienia „Tamtego“ Zapolskiej i „Willi nad morzem“ Grabińskiego. Niebawem zostanie wystawiona „Księga Hioba“ Winawera.

Ś. P. LUDWIK CALVERT. W N.-Jorku zmarł w 63 roku życia znakomity artysta dramatyczny Ludwik Calvert. Uchodził on za najlepszego na scenach angielskich i amerykańskich odtwórcę Falstaffa. Występował w dziełach Sofoklesa, Shakespeara, Goethego, Ibsena i in. Ostatnio pracował jako reżyser w N.-Jorku.

NAJWIĘKSZE SUKCESY TEATRALNE W NIEMCZECH W LATACH 1913—21. W „Frankfurter Zeitung“ podaje dr. Wilhelm Frels ciekawe zestawienie sztuk, które w latach 1913—21 osiągnęły na scenach niemieckich największy sukces. W roku 1913: „Dobrze skrojony frak“, komedia Dregely'ego. 1914: „Gertruda Geberit“ komedia J. Hermanna 1915: „Odwiedziny“, farsa Friedmana i Fredricha. 1916: „Wujaszek Bernard“, komedia Friedmana i Kottowa. 1917: „Stracona córka“, komedia Fuldy. 1918: „Niespodzianka“, komedia Sturma i Farbera. 1919: „Oświecenie nocne“ groteska Götza. 1920: „Tragedja dziecięca“, tragedia Schönherra. 1921: „Menażerja“ Götza. Jak z tego zestawienia wynika i w Niemczech największym powodzeniem cieszyły się przeważnie komedje.

NOWOŚCI TEATRALNE NA WĘGRZECH. W królewskiej operze zostanie wkrótce wystawiona nowa pantomima G. Kosy i Anny Szederkényi. W pantomimie tej są także — podobnie jak w „Panu Twardowskim“ — śpiewy solowe. Tytuł: „Latarnia magiczna“.

Władysław Szabo ukończył dwuaktowy dramat polityczny, w którym wyraża nadzieję, że Węgry niezadługo wzmożą się w siły a terytorja dawne korony św. Szczepana będą połączone. Wartość literacka dramatu minimalna.

NOWE OPERY. Ryszard Strauss opracowuje obecnie operę p. t. „Intermezzo“. Franciszek Schreker kończy już prace nad dwuaktową operą p. t. „Memnon“. Niemalą sensację stanowi wiadomość, że D'Annuzio, który od dłuższego czasu studiował harmonję i kontrpunkt, skomponował muzykę do własnego libretta p. n. „Frate Sole“. Premiera ma się odbyć w amfiteatrze w Breszju.

ZMIANA DYREKCJI W „BURGTEATRZE“ WIEDEŃSKIM. W miejsce Paulsena został mianowany dyrektorem świetnej tej sceny Franciszek Herterich, dotychczasowy reżyser Burgteatru.

ALEKSANDER MOISSI, znakomity aktor reinhardtowski studjuje obecnie rolę Oswalda w „Upiorach“ Ibsena w języku włoskim, zamierza bowiem występować w tej sztuce razem z Eleonorą Duse.

„GOLEM“ JAKO SZTUKA TEATRALNA. Znanym aktor reinhardtowski, Wegener, który zasłynął w kinematografje, jako świetny wykonawca trudnej roli Golema, opracowuje obecnie z Zygfydem Geyerelem sztukę teatralną p. t. „Golem“. Ponieważ rola tytułowa w tej sztuce jest niema, Wegener występować w niej będzie gościnnie w teatrach różnych narodowości. Na temacie „Golema“, opracowanym poświęciowo przez Meyrinka, osnuli już swe dramaty: Niemiec A. Hollitcher i Czech Fencel.

TOLSTOJ O OPERZE I KINEMATOGRAFIE. Najstarszy syn Tolstoja, żyjący obecnie w Paryżu wydał pamiętnik p. t. „La vérité sur mon père“, w którym między in. czytamy: „Tolstoj nienawidził opery i nie odwiedzał jej nigdy. Natomiast kinematograf bardzo mu się podobał; widział w nim środek, którym znakomicie można działać na masy. Nosił się nawet z myślą napisania czegoś dla filmu“.

K O M U N I K A T.

ZWIĄZEK TEATRÓW LUDOWYCH W WARSZAWIE otwiera z dniem 1 października r. b. pierwszy kurs dla kierowników teatrów ludowych. Kurs ten trwać będzie trzy miesiące i ma w programie przygotowanie i wystawienie „Godów“ F. Gwiżdża. Ćwiczenia praktyczne w zakresie wystawienia „Godów“, oraz najniezbędniejsze wykłady ogólne obejmą: Aleksander Zelwerowicz i Jan Kochanowicz (wykłady ogólne, oraz nadzór nad całokształtem pracy szkolnej), Józef Poremba Jaracz (dykcja i technika aktora), Edmund Wierciński (technika aktora, reżyserja), Witold Małkowski (technika sceny), Stanisław Baziński (kierownictwo szkoły, analiza), oraz zaproszeni prelegenci.

Nauka bezpłatna.

Zgłaszać się należy do lokalu Związku (Tarnka 1) w godzinach od 9 do 3 popoł.

OD ADMINISTRACJI.

Z powodu wzrostu kosztów wydawniczych, cena egzemplarza wynosić będzie w październiku **10.000 mk.**, prenumerata miesięczna (wraz z przesyłką) **40.000**, za granicą **60.000 mk.**

Prosimy o szybkie odnowienie przedpłaty **na październik.**



GŁÓWNA KSIĘGARNIA WOJSKOWA

WARSZAWA, NOWY-ŚWIAT 69

POLECA SVOJE OSTATNIE WYDAWNICTWA:

| | |
|---|--------------|
| Almanach Oficerski zeszyt I i II | 4.— mk. zas. |
| Arciszewski A. pplk. — Studja taktyczne t. II Walki 18 Dyw. Piech. z jazdą Budienne- go Ostróg — Dubno Brody | 2.— " |
| Camon gen. — Geneza niemieckiego planu wojny | 1.— " |
| Corda, ppulk. — Bitwa na froncie zachodnim | 3.— " |
| Daszkiewicz K. i Gąsiorowski J. — Polska biblijografia Wojskowa cz. I Roz. I do roku 1913 | 3.— " |
| Elterlein S. kpt. — Taktyka szturmowa | 4.— " |
| Felsztyn T. kpt., Szymanowski S. ppor. — Metoda nauczania o broni | 8.30 " |
| Francuski tymczasowy regulamin piechoty z dn. 1 lutego 1920 roku, dział II-gi | 4.— " |
| Instrukcja strzelania artylerji cz. II | 4.40 " |
| Jeziorowski H. — Walka wręcz (Jiu-jitsu) | 1.— " |
| Lebiedziński B. prof. — Analiza matematyczna t. I | 6.— " |
| Małyszko A. plk. — Wojna chemiczna | 2.40 " |
| Minkiewicz gen. — Bojowe wyszkolenie piechoty cz. I | 1.75 " |
| Regulamin kawalerji | 2.— " |
| Stadtmüller K. inż. — Słownik techniczny cz. I niemiecko-polska A. K. | 8.— " |
| Stattlerówna — Arytmetyka dla żołnierzy (wskazówki) | 0.70 " |
| Touhy — Tajemnice szpiegostwa | 3.32 " |
| Warunki przyjęcia do szkoły podchorążych | 0.50 " |
| Wychowanie wojskowe (praca zbiorowa) | 2.50 " |
| Zarzycki W. por. — Nauka pływania | 2.50 " |
| Zarzycki F. plk. — Zasady służby wewnętrznej | 3.— " |
| Żołnierz spółdzielca (praca zbiorowa) | 2.40 " |

Mnożnik księgarski: 30.000.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 3.000.000 mk., $\frac{1}{2}$ str. 1.500.000 mk., $\frac{1}{4}$ str. 800.000 mk., $\frac{1}{8}$ str. 500.000 mk.,
 $\frac{1}{16}$ str. 300.000 mk.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGÓLEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: **WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.**

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 4 — 5 pop.
KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: 5.000 mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką): 20.000 mk., zagranicą 40.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Strajk a strzelnica artystów — *Jan Lorentowicz*. „Powodzenie“ „Młodość“ — *K. Estreicher*. Od Stanisławskiego do Sachawy — *B. Wiecorkiewicz*. „Szkoda go“ (odcinek) — *Władysław Krogulski*. Teatry warszawskie. Teatry wileńskie. Bibliografja.

Strajk a strzelnica artystów.

Niedawno miałem sposobność zwiedzić lokal francuskiego stowarzyszenia zawodowego aktorów w Paryżu (l'Union des Artistes Dramatiques et Lyriques de langue française). W sekretarjacie ujrzałem na ścianie tablicę z napisem: „Ostrzegamy kolegów przed następującymi dyrekcjami:“

Niżej wymieniono tytuły kilku teatrzyków. W rozmowie z p. Ch. Mosnier'em, skarbnikiem Związku i głównym jego organizatorem, zapytałem, czy ta „czarna tablica“ jest wynikiem przymusu organizacyjnego t. j. czy dyrekcje teatrów paryskich mogą angażować tylko takich artystów, którzy należą do związku zawodowego.

— Stworzenie takiej siły moralnej — westchnął p. Mosnier — jest naszym marzeniem. Narazie jednak możemy tylko ostrzegać kolegów i koleżanki przed dyrektorami, którzy nie spełniają swoich obowiązków.

— W naszym stowarzyszeniu zawodowym istnieje przymus organizacyjny — zauważyłem.

— I dyrektorzy teatrów zgadzają się na to?

— Łudzili się, że to będzie dla nich korzystniejsze.

— A cóż mówi o tem prawo polskie?

— U nas w Polsce... — zacząłem sentencjonalnie i przerwałem, nie chcąc ujawniać naszych słabości.

Rozmowa ta utkwiała mi w pamięci. Przypomniałem ją sobie, gdy poznałem okoliczności, towarzyszące strajkowi artystów teatrów: Polskiego, Małego i Komedji. Tam, we Francji, to jest w kraju, w którym teatr ma kilkaset lat nieprzerwanego istnienia, *marzą* o stworzeniu takiej siły moralnej, któraby *wszystkich* artystów skupiła w związku zawodowym. U nas związek rozpoczął niemal swą egzystencję od narzucenia dyrektorom klauzuli,

iż angażować mogą tylko artystów związkowych. Zdawałoby się, że artyści nasi stoją o całe niebo wyżej od artystów francuskich, że wyrobili w sobie takie wysokie poczucie obowiązku, taką siłę moralną, która pozwoli im bronić się od złych dyrektorów a jednocześnie od objawów własnej niesubordynacji. Tylko w takich warunkach mógłby być tolerowany t. zw. przymus organizacyjny.

Niestety doświadczenie kilku lat okazało, że Związek Artystów Scen Polskich, pomimo wszelkich obietnic oddziaływania moralnego na swych członków, pomimo grzmiących zapowiedzi, że lada dzień, lada chwila zajmie się artystyczną stroną pracy swych kolegów, nie przestał być stowarzyszeniem, uznającym tylko interesy materialne jednej strony t. j. związkowców. Tworzą się tam wprawdzie takie organizacje jak „Rada Artystyczna“, ale z niej powstały jedynie zakusy wtrącania się artystów do nieswoich rzeczy t. j. do kierownictwa artystycznego teatrów. Co roku na wiosnę zjazd dyrektorów odbywa przez kilka tygodni targi ze Związkiem Artystów o paragrafy „kontraktu normalnego“ i „regulaminu ogólnego pracy teatralnej“. Wynikiem tych ciężkich narad i sporów są coraz silniejsze ograniczenia dla dyrektorów. Dla równowagi teoretycznej przeciwstawia się tym ograniczeniom „obowiązki artystów“, ale w Związku istnieje przeświadczenie, tak mocne, jakby wynikało z cichej umowy, że te obowiązki są tylko teorią, w gruncie rzeczy bowiem artysta ma prawo postępować według swego widzimisie, według swego usposobienia, temperamentu i przekonań osobistych, bez zwracania nawet uwagi na zarząd Związku. Po za zjazdami wspólnymi, przez długie lata zbierały się co miesiąc zarządy Związku Dyrektorów i Związku Artystów i prowadziły nieskończone dyskusje na temat wysokości dodatków drożyznianych i tabeli wynagrodzeń za używanie przez artystę własnych kostju-

mów. Wreszcie ustalono dodatki i podwyżki automatyczne, to jest regulowane według wskaźnika statystycznego; dodatki na kostjumy zaś włączono do pensji. Nadto ofiarowano Związkowi połowę dochodu z jednego widowiska rocznie w każdym teatrze; postanowiono zabezpieczyć artystę i jego rodzinę podczas choroby przez cały czas jego niezdolności do pracy; dostarczać mu wszelkich środków pracy zawodowej i t. d. Wyłożono wszystkie obowiązki jednej i drugiej strony w długim, bardzo szczegółowym kontrakcie i jeszcze dłuższym regulaminie wewnętrznym. Zdawało się, że przy takiej dobrowolnej, długo obustronnie dyskutowanej umowie, wszelkie zatargi wewnętrzne będą regulowane szybko, sprawnie i — *uczciwie*.

Praktyka inne przyniosła wiadomości. Członkowie Związku utrwalili się w mniemaniu, że jego zarząd wtedy tylko ma rację, gdy broni ich żądań, chociażby te żądania były niesłuszne lub nawet niedorzeczne. Wybuchaly kolejne strajki aktorskie w różnych miastach: Krakowie, Warszawie, Poznaniu, na trudnych placówkach wielkopolskich a nawet w Katowicach. Kierowały nimi tak zwane „filje“ to jest zarządy ugrupowań miejscowych, zaś zarząd Główny Związku zajmował w tych rzach stanowisko dość niewyraźne. Nie odważał się stosować rygorów organizacyjnych, aby nie stracić swej popularności; ograniczał się do roli „pojednawczej“ a raczej do najgorętszego popierania żądań filji... W momentach krytycznych bronił się swą—bezsilnością.

Koroną tych nastrojów jest strajk w teatrach: Polskim, Małym i Komedji. Artysci tych teatrów przez cały ubiegły sezon otrzymywali umówione dodatki drożyniane. W początkach września dodatku nie otrzymali, każdy z nich bowiem miał możność podwyższyć sobie odpowiednio gażę w kontrakcie, zawartym od 1 września.

Zdarzyło się jednak tak, że artyści teatrów miejskich, wskutek sprzyjających im w tym roku okoliczności (chęć wyłowienia lepszych artystów od dyr. Szyfmana i z innych teatrów), otrzymali gaże cokolwiek wyższe stosunkowo, niż artyści dyr. Szyfmana. W sezonach ubiegłych za to pensje artystów miejskich były naogół *znacznie niższe*, niż w teatrze Polskim. I oto zrodziła się szczególna pretensja. Gdy dyr. Szyfman powrócił z uropu w dn. 26 września, o godzinie piątej po południu zgłosiła się do niego delegacja artystów z teatrów Polskiego, Komedji i Małego i zażądała *za wrzesień* już 200% podwyżki. Ofiarowaną im podwyżkę 50% odrzucono z miejsca i wieczorem zebrana w teatrach publiczność otrzymała o godzinie 9-tej zawiadomienie, że przedstawienia nie będzie. W takiej lekceważącej formie rozpoczęto strajk.

Zarząd główny, pojmując brak wszelkiej podstawy w żądaniach strajkujących, zagroził im „dochodzeniem dyscyplinarnem“. Jest to oczywiście, tylko mdły frazes, gdyż logicznie postępując, zarząd główny musiałby usunąć od razu ze Związku około stu osób. Braknie mu do tego dostatecznej siły. Artysci strajkujący, po tygodniu pertraktacji, zgodzili się wreszcie na proponowane i dobrowolnie ofiarowane 50% podwyżki, ale za miliardową stratę, jaką swojej dyrekcji wyrządzili, zażądali zapłaty za cały czas strajku!... A przecież każdy z nich podpisywał w kontrakcie takie zastrzeżenia: § 22 regulaminu: „Jeżeli dyrekcja zmuszona była odwołać widowisko—winny ma zwrócić koszt, równające się sumie zebranej ze sprzedaży biletów na widowiska. Nieprzybycie na widowisko za drugim razem, pociąga za sobą uznanie umowy za zerwaną przez artystę“. § 40 tegoż regulaminu: „Dodatek drożyniany, określony przez Komisję na podstawie wzrostu drożyny w *poprzednim miesiącu* przysługuje artystom od dnia 1-go tego miesiąca, w którym nastąpiło orzeczenie Komisji“ (czyli iż pierwszy dodatek artysty, który się angażował od 1-go września, może być płatny za wrzesień dopiero w październiku, a dyr. Szyfman zgodził się sam podwyższyć już we wrześniu pensję kontraktową o połowę).

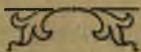
Zobowiązanie takie dla artystów Związku nie istnieje. Zrywając przedstawienia na długi szereg wieczorów, żądają jeszcze od dyrekcji, aby im zapłaciła za straty, które poniosła. A na czele delegatów stanął jeden z najdojrzałszych artystów, dyrektor szkoły dramatycznej, p. Zelwerowicz, którego pensja we wrześniu wynosić miała około 50 miljonów. W komunikacie prasowym artyści strajkujący przechwalają się dość zuchwale swemi „uczuciami obywatelskimi“. Według nich *obywatelskiem* jest podrywanie bytu placówki, z której żyją. Skoro się zgodzili po tygodniu bezrobocia na taką podwyżkę, jaką im proponowano, czemuż nie mogli prowadzić pertraktacji bez zrywania przedstawień?

Ideologia tego strajku ma swe głębsze podstawy. W Związku Artystów pokutuje wciąż duch p. Jastrzębca, głównego organizatora wszystkich jego poczynań. Duch ten wypowiedział się niegdyś szczerze w oznajmieniu: „chcemy kupować akcje“! Nie przewidział zapewne p. Jastrzębiec, że na takim ideale budować można jedynie chaos i anarchję. Nie przewidział, że niektożry artyści teatrów p. Szyfmana niezadowolone swe z odmowy 200% podwyżki wyrażą przez nocną napaść na teatr i urządzenie sobie strzelnicy ze sceny, dekoracji i rekwizytów.

Idąc po dzisiejszej drodze, Związek Artystów stać się może szkodliwą *maffią*. Jako

nagła konieczność staje przed nim jedno zadanie: wychowywanie artystów, wytworzenie wśród nich takiej siły moralnej, która z każdego członka stowarzyszenia uczyni nie tylko artystę, ale odpowiedzialnego za swe czyny, pozbawionego pretensji do przywilejów—o b y w a t e l a.

Jan Lorentowicz.



KAROL ESTREICHER.

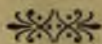
Powodzenie¹⁾.

*Kiedy patrzę ze sceny: w sali zbita fala,
Głowa przy głowie, zimna, cicha, martwa, śpiąca—
Ani ją gra ma budzi, ni zapal rozpala....
Gdybym choć raz zdołała z tych piersi tysiąca
Wznięść okrzyk — i zbudzić ręce do oklasku,
Ejże! wiodłabym ówczas Dyрекcję na pasku.*

*Powodzenie artystki, ma swój cel i prawa.
Zaczyna je szmer cichy, śmiech głośny, bez
[brawa....
Dopiero, gdy wśród roli zahuczą oklaski,
Pewność mam, że zyskałam publiczności łaski.
Gdy raz tego doczekam, wznieść się głos odważę:
„Dyrekcjo! jam twój filar.... Podnieś feu i gazel!*

Młodość.

*Gdy widzę kolezanki po trzydziestej wiosnie,
Jak stąpają, sznurując swe usta miłośnie,
Trzepocą ramionami, na palce się wznoszą
I amoroso glosem wibrują z rozkoszą....
Wzdycham za tak ładną naiwność urodą:
Za ileż lat się stanę dla sceny tak młodą?*



Od Stanisławskiego do Sachawy.

Najmłodszy uczniowie Stanisławskiego, dla których prawda życia była obca, którzy nie znajdowali jej w sobie i nie rozumieli, dzieci młodych czasów, łącząc się, poczęli szukać sie-

bie we własnej szkole i na własnej scenie. I oni to stworzyli teatr młodej Rosji.

Teatr to dziwny, pulsujący młodzieńcem życiem. Gdzie spojrzeć—wszędzie młodość i zapal, chęć twórcza i siła żywotna. Młodość ta jest jednak dojrzała, twórcza, gdyż wgląda w przyszłość. Przyczyny tej nowej formy teatralnej tkwią głębiej i pochodzą z rzeczy dawniejszych.

Okolo 1900 r. stworzył Stanisławski w Moskwie Teatr Niezależny. Wystąpił ostro przeciwko utartym kierunkom teatrów istniejących. Chciał dać coś nowego, wprowadzając do teatru czysty naturalizm oraz złudną fikcję przedstawienia, opartą na doświadczalnym realizmie. Największym twórczym wysiłkiem Stanisławskiego było wprowadzenie do teatru życia wewnętrznego.

Rampa zostaje zniesiona, a aktor musi grać tak, jakgdyby istniała czwarta ściana. Aktorzy zasugerowani stwarzają zespół, na którym każdy autor może polegać. Tekst dramatyczny uważają jedynie za pewien skrót, z którego, na podstawie własnych doświadczeń życiowych, mieli odcyfrować widzowi całość. W odtworzonej postaci dawał aktor swe własne życie, widz mógł zatem być widomym świadkiem dramatu i śledzić zygzakowaną linię napiętności ludzkiej, tak ciekawą nieraz w swych załamaniach i przegięciach. Dekoracji prawie żadnej, albo jedynie prymitywne wewnętrzne, wywołujące nastrój i dające w swej prostej istności charakter i duszę sztuki.

Teatr ten stworzony ze wspaniałą logiką przez ludzi wielkich, których hasłem było „chcemy wypędzić teatr z teatru“! — nie żył, a tylko wegetował. Rezultaty były wspaniałe i uderzające, a jednak nietrwale. Teatr wciąż odczuwa przepaść naturalistyczną, prześladowany skrupułami estetycznymi. I chcąc nie chcąc wstępuje na drogę badawczą.

Fala życiowa przynosi ludzi nowych, którzy stają się podporą i chlubą młodego teatru. Jednym z nich był Meyerhold.

Podporządkował on przedewszystkiem aktora sobie, każąc mu wczuwać się w ducha utworu i rytm słowa. Dekorację naturalistyczną traktował dla pudła sceny, jako ramę obrazu, aktora zaś jako plamę kolorową, cząstkę całości, której nie wolno było się wybić ponad zespół. To, co Meyerhold wniósł do teatru, pchnęło go naprzód, dając mu charakter specjalny i odrębny. Obraz stworzony był zatem wyrazisty i jasny. Aktor na tle prymitywu dekoracji tworzył z nią kontrast w oświetleniu dolnym. Staranność i sumiennosc w wystawianiu poszczególnych utworów, zmuszała aktora do głębokich studjów nad każdym gestem, który mógłby mu psuć linię. Aktor, zrozumiałwszy czego od niego żąda reżyser, oraz zdając sobie sprawę z kompozycji

¹⁾ Wiersze te, nigdzie dotychczas nie ogłoszone, należą do cyklu, wydanego przez W. Brumera w n-rach 20 i 21 „Przeglądu teatralnego i kinematograficznego“ z roku 1922 i zostały łaskawie użyte przez syna znakomitego bibliografa, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego Stanisława Estreichera.

i ducha utworu — może dać z siebie postać wyrazistą.

Pietyzm wystawy zewnętrznej daje się zauważyć w balecie rosyjskim, podjął go jednaki i Stanisławski. Mniej więcej około 1908 r. Meyerhold, artysta-fanatyk ma pod sobą dwa teatry. Zawieszany do teatru cesarskiego pozostaje nadal wierny swym ideom, akcentując i podkreślając coraz bardziej *giest*. Hołdował w dalszym ciągu naturalizmowi, a jego teoria krępująca aktora, jako mechanizm wykonywującej pewne funkcje plastyczne — utrzymać się nie mogła.

Dopiero w roku 1914 teatr kameralny, stworzony przez Aleksandra Tairowa przetrwał szczęśliwie burzliwe lata wojny i dziś z każdym dniem umacnia się coraz silniej w swych podstawach. Obecnie kierunek jego przeważa w rosyjskiej sztuce teatralnej, a triumf osiągnięty — nie jest chwilowy. Tairow jest uczniem Wachtangowa, który całe swe krótkie, młodzieńcze życie poświęcił dla teatru. Wachtangow chce zerwać z naturalizmem i stworzyć nowy realizm, to jest taką realność, która w rzeczywistości nie istnieje*). Nazywał on to „fantastycznym realizmem“. Nie stawiał żadnych zasad i przykładów jako wzoru dla wykonawców, a tylko pierwotna forma każdej sceny teatralnej miała to wszystko w sobie łączyć i spajać. Teorje Wachtango-

*) Paweł Barchan: „Die dritte Studienbühne der Moskauer“.

wa wprowadzał w życie Tairow, wystawiając jego „Turandota“.

Bo jeśli sztuka rozpoczyna się tem, że cztery maski komedji del arte oznajmiają przedstawienie wśród płasów przy dźwiękach rytmicznej muzyki, a następnie aktorzy wchodzi na scenę i przez jedną z masek są przedstawiani i określani, przyczem w rytmicznym tańcu przesuwają się przed oczyma widza, aby śpiewem chóralnym rozpocząć przedstawienie — to wówczas myśl zasadnicza utworu staje się zrozumiała. Przedstawianie aktorów, dostosowanie starej komedji do nowoczesnych wymagań teatralnych osiąga właściwą ocechę. Dramatyczność utworu jest uwypuklona tańcem, który ogromnie podnosi wartość wykonania.

Tairow osiągnął swój cel: ciało aktora uczynił wspaniałym, instrumentem, podatnym do wygrania każdego rytmu. Aktor w tych warunkach nie może jednak dać czegoś z siebie, zabija go bowiem narzucona forma. Tairow każe grać Claudel'a, Wilde'a, tragedje Racine'a, nawet operetki Lecocq'a i powieści Chesterton'a. Naśladuje po części Stanisławskiego, wystawiając sztuki Ibsena. Można mu zarzucić spaczenie Szekspira, ale jest to zarzut błahy. Scenę traktuje ów nowy człowiek teatru, jako pustkę sześciennej, którą należy zapelnąć masą plastyczną. Aktor zaś jest tylko kolorową plamą tego obrazu. Jednak od czasu wystawienia „Salome“ — zmienia swe zdanie i zaczyna szukać innych dróg.

„Szkoda go“.

(Dokończenie).

W roku 1841 w sierpniu odwiedził Ignacy Warszawę, występując w trzech rolach: Nieznajomego w dramacie „Rita Hiszpanka“, Filipa w komedji „Fałszywy wielki ton“ i Armanda w kom. „Szał młodości“; potem udał się do Lwowa, gdzie bawił do 1844 r. Też skniąc za Krakowem i ulubioną sceną, na której spędził swe młodociane lata i święcił pierwsze tryumfy, przeniósł się tamże, a przyszłość w uroczym blasku ukazywała mu wieniec zasługi.

Niedługo los pozwolił mu cieszyć się temi nadziejami, gdyż 1 marca roku 1846 ostatni raz w życiu ukazał się na scenie. Jak grom z jasnego nieba nawiedziło go wielkie nieszczęście; złamało tyle nadziei, talentu, wiary, zapału i w grób go przedwcześnie wtrąciło. Podejrzany o tajną korespondencję z emigracją po za kresami przebywającą, został aresztowany, wydany władzom rosyjskim

i osadzony w Cytadeli. Śledztwo barbarzyńsko prowadzone odebrało mu zdrowie, siły, słowem unicestwiło go. Ciężko chorego skazano na deportację etapem na Sybir.

Jan Królikowski serdeczny druh jego tak opisuje ostatnie widzenie się i ostatnie chwile Ignacego po 10 miesiącach od opuszczenia sceny przez niego, czyli od jego ostatniego występu: Kiedym wszedł do ciemnej prawie izby, w której się znajdował Ignaś, zaledwie go poznałem; bladeść pokryła piękne i wesołe dawniej oblicze, dziecinny prawie, pełen prostoty uśmiech, który mu jedna serca wszystkich, znikł zupełnie, a błędne i bezmyślne jego spojrzenie, odbiło się w mej duszy bolesną prawdą i stawiło przed oczyma widmo zbliżającego się obłąkania. Zarośnięty, wyglądał stasznie. W pierwszej chwili nie poznał mnie, dopiero znany mu dobrze głos i serdeczny, braterski uścisk ręki rozbudził w nim pamięć, myśl zaczęła pracować, aby zebrać wspomnienia naszego koleżeństwa, mówił o niem z jakąś gorączkową radością — zwałony umysł wysnuwał cały szereg roz-

Scenę tworzy się stosownie do potrzeby sztuki. Składa się ona z kilku-platform ruchomych, dających się ustawić w równie różnych form. Budowa wewnętrzna przez podział płaszczyzn idący w górę, pozwala skoncentrować akcję w głębi, ustawić grupy na kondygnacjach i rozdzielać epizody. Z tych mas i objętości Tairow tworzy nowe inscenizacje. I np. aby dać wyobrażenie sklepienia ustawia tylko same żebrowanie, a wreszcie w „Adrjannie Lecouivreur“ gra tych spirali daje nam obraz skrzywionego i wypaczonego ducha epoki.

I jeżeli Wiesnin, tworząc wnętrza do „Zwiastowania“ Claudel'a, dał mu charakter i ciężkość kaplicy romańskiej — to również świetnie rozwiązuje dekoratywnie niedorzeczności i nadzwyczajne powikłania jednego z utworów Chesterton'a, który jest parodią „roman adventures“ i zarazem hymnem pochwalnym bohaterstwa. Jednocześnie zjawia się dla inscenizatora problem kostjumu, przeznaczonego do plastycznego uwypuklenia aktora. Zaczęto używać materji najprostszych, odrzucając jedwab i wełnę. Wprowadzono szkic malowany kostjumu, traktując go jako dekorację dla lalki-marjonetki, zastępującej osobę.

Lalki Jakowlewa, stworzone do „Opowieści Hoffmana“, są szczęśliwym tego przy-

kładem. Oprócz tego tworzenia atmosfery teatru przy pomocy elementów abstrakcyjnych, tworzy się ją również przez wrażenie stylowości. Dla hjeratycznego stylu Claudel'a wystarczy stosowanie ubiorów stylowych i pewnej perspektywnej przestrzeni.

W kreacjach uczuciowych technika kostjumu winna być najprostsza i najbardziej uwydatniać aktora — instrument, aby każdy dźwięk jego duszy był widoczny, jako od-dźwięk, przez poruszenie się i drgnięcie każdego muskułu.

W jednym z młodszych teatrów, teatrze Ostrowskiego, pracuje uczeń Wachtangowa młody Sachawa. Styl i wnętrza teatru dostosowuje Sachawa do nowej publiczności. Twierdzi, że nowy proletarjacki tłum tak samo czuje i rozumie, jak dawna burżuazja rosyjska.

Obecnie grają tam „Wesele“ Czechowa. Aktorzy z całym zapałem i poświęceniem od-dają się pracy.

Widać nową żywotną siłę, i radość, radość nieomal, że dziecięcą. Nie jest to siła proletarjacka, ale siła pełna młodych porywów, młodego serca.

Teatr Sachawy jest pełen nowych pomysłów — z nadzieją jutra!

B. Wieczorkiewicz.



kosznych marzeń i nadziei — a kiedy nadeszła chwila rozstania, zęgnął mnie długo, boleśnie, rzewnie jak gdyby chciał oddać ostatni uścisk przyjaźni i przeszłości. Nazajutrz martwy i osłupiały wzrok wypowiedział nam jasno stan jego duszy i umysłu; ani moja obecność ani najczulsze starania brata jego, Michała nie oprzytomniły go ani na chwilę — jakaś dziwna bezwładność i zubożenie na wszystko co go otaczało, przejęło go — zdawało się, że duch opuścił już swą ziemską powłokę; — a jednak ten nastrój poetyczny co towarzyszył jego życiu artysty i zapowiadał w nim kiedyś chlubę sceny krajowej, błąkał się jeszcze w pomieszanym umyśle. Chwilami budził się jak ze snu głębokiego — potoczył w około martwym wzrokiem i przejmującym głosem, który dotąd słyszę, recytował ulubiony niegdyś przez niego wiersz:

„I mnie w Arkadji pierwszy dzień zabłysnął
I mnie natura radość w życiu
Zaprzysięgła przy powiciu;
I mnie w Arkadji pierwszy dzień zabłysnął,
Ale czas rączy, lzy tylko wycisnął“.

Trudno wypowiedzieć ile głębokiej boleści wylał z swej duszy Ignacy w tych kilku wierszach — bezwiednie skreślił w nich całą swoją przeszłość, cały dramat życia — radość przy powiciu na uroczej niwie sztuki, zamiary, marzenia, nadzieje, zawód i śmierć.

W kilka dni udał się męczennik na zesłanie. Doszedł tylko do Siedlec i tam umarł 1 grudnia 1846 r. Grób jego był ołtarzem wspomnień dla pozostałego brata. Co rok odwiedzał go i godzinami przesiadywał nad mogiłą — głośno spowiadał się z tego co go boli, co przeszedł. Zaczyna bo to była dusza ten pan Michał, który dla rodziny i dla uczczenia pamięci brata, złożył ofiarę z całego swego życia, zapatrywał niemal swoich, a ponosił ją cicho, bez rozgłosu. Pamięć brata była dla niego świętością i to tak wielką, iż nawet rozmową nie chciał jej znieważać — zapytany o jaki szczegół dotyczący się Ignacego zbywał krótko i smutnie mówiąc: „Szkoda go“.

Władysław Krogulski.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Rozmaitości: „Poskromienie złoŃnicy“ Shakespeara w inscenizacji R. Ordyńskiego.

„Poskromienie złoŃnicy“ naleŹy do tych utworów scenicznych, które, ulegając rozlicznym przemianom, pozostawiają dowolne pole do interpretacji inscenizatorskiej i aktorskiej. To, co w realizacji scenicznej np. „Hamleta“ jest zazwyczaj *poszukiwaniem*, stanowi w inscenizowaniu „Poskromienia“ *jedną z moŹliwości*. Idzie tylko o to, Źeby w tych moŹliwoŹciach, które wydobywa inscenizator, były blyski prawdziwej twórczoŹci a nie zewnętrznego efekciarstwa, o które tak bardzo łatwo.

„Poskromienie złoŃnicy“ znećilo Ordyńskiego swym kolorytem renesansowym, mnogoŹcią odcieni, głównie jednak właŹnie tem, Źe inscenizator, idąc tutaj za popędem właŹnej fantazji (utrzymanej oczywiście w jednolitym tonie z komedią Shakespeara), moŹe w całej pełni wykazać swą pomysłowoŹ. Z niebezpieczeństwa, polegającego na Źwiadomem czy mimowolnem zduszeniu autora, wyszedł Ordyński obronną ręką.

Najtrudniejszą rzeczą w realizacji scenicznej „Poskromienia“ jest jakie takie powiązanie akcji prologu z resztą przedstawienia. Uczestników prologu usadowił Ordyński podczas widowiska w czterech balkonach, znajdujących się po obu stronach sceny. W momentach najbrutalniejszych Chytrek okazuje zadowolenie a w scenie ostatniej schodzi z całym otoczeniem między aktorów i bierze udział w finale przedstawienia. Pomysł takiego rozwiązania mógł być szczęŹliwy, gdyby Drabik inaczej umieŹcił te balkony. Przy budowie jednak Drabika miłe, goteskowe dekoracyjki ustawione były nie frontem do balkonów, lecz tyłem czyli całe towarzystwo przyglądało się widowisku „z za kulis“. Ordyński chciał podkreŹlić, Źe przedstawienie odbywa się w sali na zamku dziedzica. Stąd teŹ te miłe miniaturki dekoracyjne i t. p. Gdyby więc Ordyński umieŹcił „widzów-aktorów“ np. w loŹy parterowej widowni, musiałyby zrezygnować z takiego ujęcia całoŹci. Szkoda więc, Źe Drabik nie dał z obu boków sceny fragmentów małych loŹ, ukoŹnie ustawionych do dekoracji „Poskromienia“. W ten sposób i Chytrek i jego otoczenie rzeczywiŹcie *widziałyby* przedstawienie a nie *podglądało* tylko z za kulis, Ordyński zaś mógłby tak samo akcentować te momenty, w których Chytrek wychyla się z ma-

lowidocznej loŹy i giestami wyraża aktorom zadowolenie.

Finał, do którego wciągnął Ordyński osoby prologu, był pod względem reŹyserskim Źwietny, ale — zdaje mi się — nie zaokrąglił całoŹci przedstawienia. Inscenizator przypomniał Źe widowisko odbyło się dla Chytrka, ale nie chciał oderwać uwagi widza od istotnej, właŹciwej osnowy komedji. Zdaje mi się jednak, Źe w ten sposób piosenka, mająca dwie zasadnicze zwrotki, była niedoŹpiewana. A doŹpiewał ją przecieŹ sam Shakespeare w krótkim epilogu, który opuszczono w edycji z r. 1623, ale który ogłoszony był w wydaniu pierwszym komedji z roku 1594. W epilogu tym pijanego Ghytrka budzi i wyrzuca karczmarz, groŹąc, Źe mu Źona natrze uszu. Chytrek na to odpowiada:

„Ona! Ale ty teŹ! Wiem ja jak sekutnicę ugłaskać! Całą noc mi się to Źniło.. Ale idę do Źony a jeŹeli się pogniewa, to ją ugłaszczę“.

MoŹna więc bylo wystawić ostatnią scenę podobnie jak to uczynił Ordyński z tą zmianą, Źe pijany Chytrek opuszcza balkon, dziękuje aktorom i t. d. poczem zasypia. Wtedy uŹpionego odnoszą do karczmy, w którym rozgrywa się epilog. Byłby to jedyny sposób zaokrąglenia przedstawienia a słowa powyŹsze, odpowiednio wypowiedziane, wprowadziłyby widza w większy humor, niŹ Źmiech, którym kończy Ordyński „Poskromienie“.

Mówię o tem rozwiązaniu jako o jednej z licznych moŹliwoŹci inscenizacji „Poskromienia“. Ordyński uczynił inaczej, ale przedstawienie, które dał, było barwne, piękne i wesołe. Źwietna w roli tytułowej Brydzińska, Węgrzyn, który w roli Petruchia był jakby chwilami hamowany w rozpędzie (czy nie z powodu minjaturowych dekoracji, utrudniających — bądź co bądź — szerokoŹć ruchu aktora) a przede-wszystkiem Jaracz, który jako Grumio dał pyszny komedjowy typ shakespeareowski, przyczynili się немало do sukcesu przedstawienia.

Po „ZemŹcie“ — „Poskromienie“. W próbach — jak slychać — „Amfitrjon“. To bardzo wiele. Dodać naleŹy, Źe trzy razy na tydzień odbywają się przedstawienia popularne wyłacznie z wielkiego repertuaru i Źe nareszcie przełamano zwyczaj wygrywania jednego dramatu „aŹ do skutku“.

Wszystko to Źwiadczy o tem, Źe nowy wiatr, który wieje od Rozmaitości, znamionuje — odrodzenie

Wube.

TEATRY WILEŃSKIE.

Otwarcie sezonu operowego.

18 wrzeŹnia rozpoczęto nowy sezon operowy w Wilnie „Strasznym dworem“ Moniuszki. Nowy zespół przedstawił się bardzo korzystnie. Bardzo dobrym miecznikiem był p. Stefan Romanowski, baryton, obdarzony pięknym, metalicznym głosem. Z innych wykonawców wymienić naleŹy p. Stępniewskiego (b. artystę opery w Krakowie) jako Stefana,

Wrage, jako Zbigniewa i Janinę Korsak—Targowską, której zarówno warunki zewnętrzne, jak i głos miły, dźwięczny, silny ogólnie się podobały. Dobrze wypadły teŹ partje CzeŹnikowej (p. Lipińska), Skołuby (p. Witas) i Damazego (RóŹyński). Dyrygował p. Jarosław Leszczyński, reŹyserował Józef Stępniewski. Dekoracje wyszły z pracowni utalentowanego malarza p. Eugeniusza Kazimierowskiego.

Lestaw J. Słoboda.

BIBLIOGRAFJA.

Artur Górski: „Na nowym progu“. Wyd. II. Lwów — Warszawa. Książnica polska.

W pięknej tej książce, w której autor daje szereg cennych wskazań społeczeństwu w kierunku wychowawczo-artystycznym, poczynając od miejsc zajmujących sprawę teatru. „Sztuka polska — pisze Górski — sięgnęła po rząd dusz głównie przez dramat... Twórczość dramatyczna zajęła u nas to miejsce, co muzyka w Niemczech, co moralistyka w Anglii, co krytyka we Francji“. W teatrze przebijają się dusza narodu, jego walki, jego bohaterstwo. W niej zaklęty jest młot Polski. A więc nie należy, zdaniem Górskiego, traktować teatru, jako miejsca, poświęconego tylko rozrywce „oddanego do rezonowań paryskich i angielskich kpiarzy, ale jako mównicę ducha narodowego, wybuchającego z dna“. Przyznając zasadniczo słuszność autorowi, nie możemy powstrzymać się jednak od uwagi, że teatr musi być zbudowany na *realnych* podstawach i musi różnym służyć bogom. Idzie tylko o to, żeby im służył w ten sposób, aby na służbie tej nie była pokrzywdzona sztuka narodowa i by miała zawarowane naczelnie stanowisko.

Piękne są uwagi, które wypowiada Górski w sprawie teatru ludowego. Nie mówi on o „popularnym przedśmionku sztuki“, lecz o teatrze, będącym „szkołą bohaterstwa i wtajemniczenia, gdzie dusza ludu przychodziłaby zawierać śluby wieczyste z narodem“. Teatr ten wyobraża sobie Górski na stokach gór Świętokrzyskich a przedstawienia dwa razy do roku: koło Wielkiej Nocy i koło Zaduszek. „Będą to pielgrzymki prawdziwe, zaspakajanie potrzeby duchowej rosnącej, potrzeby, która szuka osadu sumień przez piękno a wykonywała go dawniej w pieśniach, w balladach ludowych, w opowieściach. Będą to cykle przedstawień a w nich podnoszenie na tarczach przed obliczem ludu każdej nieśmiertelnej piękności, od Antygony poczynając aż po wielką dramaturgię polską“...

Wiele poezji jest w uwagach Górskiego.. Poezji, którą niejednokrotnie chciałoby się wcielić w życie... gdyby nie życie, nie pozwalające nieraz na wcielanie poezji. W poezji tej jednakże jest głębia i prawdziwe piękno. I te czynniki decydują o wielkiej wartości książki Górskiego. *Wub.*

Stanisław Windakiewicz. *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce.* Kraków. Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności.

Teatr jest formą. W tę formę wtlacza się treść i od niej zależy, jakiemu celowi dany teatr ma służyć. Bo nie zawsze celom artystycznym. Nie służyły im np. teatry kolegów jezuickich w dawnej Polsce, którym prof. Windakiewicz poświęca bardzo interesujące studjum. Teatrom tym przyświecały wyłącznie cele pedagogiczne. „Chodziło — czytamy — o młodzież z klasy nie najwyższej, mianowicie rektorzy, aby ją przeciwwić w wymowie łacińskiej, oswoić z oracjami łacińskimi w miejscach publicznych, nauczyć śmiałości i czystości dykcji i przyzwyczaić do gestów i poruszeń odpowiednich mowy“. Dzieje teatru jezuickiego obejmują dwa wieki: od 1571 do 1773 roku. Przestał on istnieć z chwilą kasaty zakonu Jezuitów w Polsce. Teatrów zaś tych zorganizowali Jezuiti 29.

Prof. Windakiewicz rozpatruje poetykę Jezuitów i zachowane rękopisy, dające obraz przedstawień teatrów kolegów jezuickich. Praca ta jest cennym przyczynkiem do poznania wszechstronnej roli teatru w Polsce. *W.*

A. Stender — Petersen: „Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec S. J. Heidelberg. Carl Winter 1923.“

Z wielką sympatją a głęboką znajomością odnosi się do przedmiotu uczony szwedzki, który omówił komedje szkolne Bohomolca w zbiorze „Slavia“. Wbrew zdaniu większości uczonych polskich, którzy widzą w Bohomolcu przeważnie naśladowcę Moliera (co nie zmniejsza w zupełności zasług jego, położonych około rozwoju teatru szkolnego, w Polsce), zwraca Petersen uwagę też na wielki wpływ komedji łacińskiej a przedewszystkiem Plauta.

Książka napisana jest metodycznie i przekonująco. Należałoby ją przetłumaczyć na język polski. *L. K.*

TYTUS BENNI
ORTOFONJA POLSKA

Uwagi o wzorowej wymowie dla artystów, nauczycieli i wykształconego ogółu polskiego.

Cena zas. 1.20 — Mnożnik 40.000.

Nakład Książnicy Polskiej T. N. S. W.

Warszawa — Nowy-Świat 59, tel. 223-65.

Lwów — Czarnieckiego 12, tel. 345.

ZAKŁADY DROKARSKIE I INTROLIGATORSKIE

WAŁAWA MAŚLANKIEWICZA

Warszawa, Nowogrodzka 17. Telefon 29-66.

Przyjmują druk tabel, adresów, cenników, rachunków, blankietów, jak również broszur, książek (między innymi matematyczne), pism periodycznych. Specjalność: druk ilustracji i kolorami.

GŁÓWNA KSIĘGARNIA WOJSKOWA

WARSZAWA, NOWY-ŚWIAT 69

POLECA SWOJE OSTATNIE WYDAWNICTWA:

| | |
|--|--------------|
| Almanach Oficerski zeszyt I i II | 4.— mk. zas. |
| Arciszewski A. ppłk.— Studja taktyczne t. II Walki 18 Dyw. Piech. z jazdą Budienne- go Ostróg—Dubno—Brody | 2.— ” |
| Camon gen.—Geneza niemieckiego planu wojny | 1.— ” |
| Conda, ppułk.—Bitwa na froncie zachodnim | 3.— ” |
| Daszkiewicz K. i Gąsiorowski J.—Polska biblijografia Wojskowa cz. I Roz. I do roku 1913 | 3.— ” |
| Elterlein S. kpt.—Taktyka szturmowa | 4.— ” |
| Felsztyn T. kpt., Szymanowski S. ppor.—Metoda nauczania o broni | 8.40 ” |
| Francuski tymczasowy regulamin piechoty z dn. 1 lutego 1920 roku, dział II-gi | 4.— ” |
| Instrukcja strzelania artylerji cz. II | 4.40 ” |
| Jeziorowski H.—Walka wręcz (Jiu jtsu) | 1.— ” |
| Lebiedziński B. prof.—Analiza matematyczna t. I | 6.— ” |
| Małyżko A. płk.—Wojna chemiczna | 2.40 ” |
| Minkiewicz gen.—Bojowe wyszkolenie piechoty cz. I | 1.75 ” |
| Regulamin kawalerji | 2.— ” |
| Stadtmüller K. inż.—Słownik techniczny cz. I niemiecko-polska A. K. | 8.— ” |
| Stattlerówna—Arytmetyka dla żołnierzy (wskazówki) | 0.70 ” |
| Touhy—Tajemnice szpiegostwa | 3.32 ” |
| Warunki przyjęcia do szkoły podchorążych | 0.50 ” |
| Wychowanie wojskowe (praca zbiorowa) | 2.50 ” |
| Zarzycki W. por.—Nauka pływania | 2.50 ” |
| Zarzycki F. płk.—Zasady służby wewnętrznej | 3.— ” |
| Żołnierz spółdzielca (praca zbiorowa) | 2.40 ” |

Mnożnik księgarski: 30.000.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 3.000.000 mk., $\frac{1}{2}$ str. 1.500.000 mk., $\frac{1}{4}$ str. 800.000 mk., $\frac{1}{8}$ str. 500.000 mk.,
 $\frac{1}{16}$ str. 300.000 mk.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOLEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 4—5 pop.
KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: 10.000 mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką): 40.000 mk., zagranicą 60.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Idea zespołu w teatrze — *Adam Zagórski*. Przedstawienia popularne w Rozmaitościach — *Jan Lorentowicz*. Ewolucja w teatrze — *Józef Katarbiński*. Jewreinow (odeinek) — *Eugeniusz Świerczewski*. List o prawidłowej wymowie na scenie w roku 1809. — Teatry warszawskie. — Teatry berlińskie.

Idea zespołu w teatrze.

Dzisiejsi dyrektorzy teatrów (przynajmniej u nas) zwykli nazywać zespołem gromadę zaangażowanych przez siebie aktorów. I w tem znaczeniu mawiają o sobie: mam pierwszorzędnny zespół! a o konkurencie: ach! jakież on ma słaby zespół! I w myśl takiego rozumienia rzeczy jeden drugiemu wyrzywa najwybitniejszych aktorów, by mózdz na afiszu umieścić najbardziej pociągające nazwiska.

Co jednak tych ludzi istotnie zespala?

Najdelikatniej określiwszy: ambicje gazowe od dołu, a od góry ambicje kasowe.

Aż nadto wspólnych interesów dla prosperowania spółki teatralno-handlowej, djabło mało na fundament pod gmach rzetelnej sztuki teatralnej.

Oczywiście nie raz i nie dwa uda się tym wspólnikom osiągnąć sukces artystyczny, ale jest to objaw wtórny a nie istotny.

I nie taki też bywa ów dyrektor czarny jak go malujemy. Miewa i on swoje ambicje jeśli nie ponadkasowe, to przynajmniej pozakasowe.

Lecz zostawmy życiu co jest życia i spójrzmy na sprawy teatralne nie pod kątem oportunistu i kompromisu codziennego recenzentów. Spójrzmy na nie z jedynie właściwego punktu—dążenia od tego, co jest, do tego, co być może i powinno, a przede wszystkim zacznijmy od rewizji pojęcia dzisiejszego „zespołu“.

Dawniej skromniej się to nazywało. Mówiło się poprostu „towarzystwo“. Tak było za czasów Bogusławskiego. Tak jeszcze za czasów Anastazego Trapszy. Aktor chlubił się: grywałem w tem lub owem towarzystwie. I niejednokrotnie towarzystwa te bywały pierwszorzędnymi zespołami, jakkolwiek miana

tego nie używały. Nazwa „towarzystwo“ była przetłumaczeniem na polskie słowa „kompanja“. Kompanje takie istniały dawniej wszędzie a po dziś dzień istnieją we Włoszech, gdzie znakomitszy aktor albo zręczny impresario tworzy sobie wędrowne stagione. Trupa taka niekiedy grywa naprawdę świetnie i zespołowo doskonale.

Słowo jednak „zespół“ i idea odpowiadająca temu słowu jest tworem tych reformatorów teatru, którzy przed pięćdziesięciu laty zaczęli występować przeciw systemowi gwiazd teatralnych i żądali dla dzieła literackiego wykonania pełnego, z wydobyciem wszystkich jego wartości a nie tylko głównych ról. Idea ta, pożyczając porównań z dziedziny muzyki, głosiła obowiązek orkiestralnego traktowania sztuki, posłuszeństwa reżyserowi, jak kapelmistrzowi, i zgrania się całkowitego biorących udział w grze instrumentów, tak, by całość brzmiała zgodnie i jednolicie. Nazywało się to graniem ansambłowem a kierunek ten kładł nacisk na ważność każdej roli, każdego czynnika w przedstawieniu.

Naturalizm, przejmując od realizmu te *uświadomienia* teatralne, posunął rzecz jeszcze dalej. Do idei zespołu włączył dekoracje, a naśladownictwo życia posunął do tego stopnia, że zażądał od aktora życia się nie tylko z rolą, ze środowiskiem, ale nawet ze sprzętami.

Teatr Stanislawskiego, będący najświetniejszym wyrazem kontemplatywnej i realistycznej sztuki rosyjskiej, stanął u szczytu takiego pojmowania zespołu i przemienił teatr, będący mniej lub więcej przedsiębiorstwem kapitalistycznym, w zrzeszenie artystów, współpracujących twórczo dla sztuki teatralnej i nad sztuką teatralną.

Idee te częściowo przeszczepili na grunt polski Osterwa i Limanowski w formie pół zakonu teatralnego a pół instytutu wychowawczego i nazwali to Reduta.

Powiedziałem częściowo, gdyż Reduta

dotąd pracuje przeważnie nad wyszkoleniem swoich członków, uczy ich (w ogóle) idealnego stosunku do sztuki, udoskonala metody pracy przygotowawczej, w dziedzinie jednak twórczości teatralnej nie skryształizowała dotąd swych celów. Eksperymentuje. W pojmowaniu zaś dzieł teatralnych i w wyrażaniu ich scenicznym kieruje się eklektyzmem, ten lub ów styl obierając. O tem jednakże przy sposobności obszerniej pomówię. Tu tylko chcę zaznaczyć, że (jakkolwiek z pewnymi zastrzeżeniami) trzeba uznać ideę zespołową Reduty, która w ogólnej ewolucji idei zespołu, jest jednym z najwyższych stadiów.

Jak widzimy pojęcie zespołu doznało w ciągu dwu pokoleń ogromnych przekształceń. Zaczęło się od zespolenia aktorów i ich gry *w danem przedstawieniu* a doszliśmy do *zespolenia stałego* aktorów w posłuchu pewnej idei teatralnej. Postęp olbrzymi a nie ulega wątpliwości, że nie zostałby dokonany, gdyby nie leżał na linii konieczności rozwojowej.

Wprawdzie kapitalizm i dziś może podtrzymywać teatry innego typu, a zrzędnosc i rzutkość dyrektora prywatnego może teatrom tym niejedną błyszczącą chwilę zapewnić, ba, dać nawet pozory życia przy zupełnej martwocie duchowej, ale naprawdę teatrem zwycięskim, teatrem przyszłości i teatrem tworzącym będzie tylko ten teatr, który prócz organizacji kapitalistycznej zdobędzie się na własną duszę artystyczną.

Dzisiaj po rozbiciu wojennem przeciętny teatr jest jeszcze bardziej niż przed wojną instytucją dla aktora przygodną, zajezdnym domem, gdzie czas jakiś bywalcom tej oberży rzuca okruchy swego talentu i bez żalu jedzie dalej, staje w innym zajezdzie. I nic nie pomoże, choćbyśmy oberżę tę w najmodniejszy, najwytworniejszy hotel-pałac zamienili.

Sztuka i artysta musi mieć *swój* dom.

Tam tylko znajdzie prawdziwy nastrój widz-słuchacz, tam zamieszka i żyje się z duchem tego domu aktor.

Oczywiście i domy się palą i walą. I z domów jednych przenosimy się do drugich. Ale mimo to dom jest czemś innym niż hotel.

Żeby jednak taki dom zbudować, uczynić go mieszkalnym, a co najważniejsza nastrój domowego ogniska stworzyć, trzeba myśli twórczej, kierowniczej i świadomej celu. Czy będzie ona własnością zrzeszenia i wspólnie z kilku głów naraz wybłyśnie, czy będzie ona mieć siedlisko w jednej głowie — rzecz

obojętna. Ale tylko ona jedna potrafi tchnąć życie w teatr. Bez niej dany teatr będzie zawsze jedynie gromadą artystów, związanych tylko interesem dorywczym i ambicjami, a nie twórczym zespołem.

Adam Zagórski.



Przedstawienia popularne w Rozmaitościach.

Zamykając teatr im. Bogusławskiego i otwierając pod znakiem murzyna farsę miejską, Magistrat zarządził przezornie rekompensatę dla radnych lewicowych, którzy podnieść mieli wielki alarm z powodu takich dwóch czynów sprzecznych z kulturalną polityką miejską. Okazało się, że ta troska prawicowego Magistratu o artystyczne dążności lewicy radzieckiej była... cokolwiek optymistyczna. Ani jeden głos protestu nie podniósł się w Radzie Miejskiej. Zrozumiano snać, że obrona teatru powszechnego, ze względu na ludność robotniczą, byłaby łatwo odparta i mogłaby nawet skompromitować nieco obrońców, albowiem robotnikom wcale nie było spieszno do teatru Bogusławskiego. Nie podobna też było oczekiwać, aby ktokolwiek wystąpił w imieniu t. zw. „inteligencji“, bo ta w politycznej Radzie Miejskiej należy do walorów nieokreślonych bliżej a więc wątpliwych.

Tymczasem *rekompensata* pozostała: zorganizowano w Rozmaitościach przedstawienia popularne, po cenach niżonych o połowę. Odbývają się, prócz poranków świątecznych, dwa razy na tydzień: we wtorki i w piątki. Takie przedsięwzięcie może się stać w naszym życiu teatralnym bardzo ważnym czynnikiem kultury. Przedewszystkiem Rozmaitości, gdy odzyskają tradycję „pierwszej sceny polskiej“, zdobyć mogą tą drogą żelazny kapitał repertuarowy, który jest naczelną troską wszystkich wielkich teatrów subwencjonowanych. Dzięki takiemu kapitałowi repertuarowemu, Komedia Francuska mogła być dać podczas uroczystości molierowskich 26 sztuk Moliera w ciągu jednego miesiąca a w razie potrzeby może grać przez trzy miesiące codzienną sztukę *bez prób*. Następnie drogą takiego kapitału repertuarowego powstaje odnowienie wykonawczej tradycji aktorskiej. Główne role zyskują opiekę najprzedniejszych artystów, których gra budzi ambicje młodszego pokolenia i utrwala zasadę ciągłości zamiłowań. Wreszcie, po ustaleniu tych dwóch tradycji,

następuje organizacja smaku publiczności, która chodzić pocznie systematycznie na przedstawienia dzieł i arcydzieł, nie dla jednorodnej sensacji, ale dla *stalej* potrzeby kulturalnej. W ten sposób zgromadzą się powoli elementy *polishości* sceny narodowej, która dotychczas żyje z dnia na dzień, jak pierwszy lepszy teatr prowincjonalny, walczący mozołnie z deficytem.

Aby takie zamierzenia i dążności stanąć mogły odrazu na realnym gruncie, odpowiadać muszą następującym warunkom: 1) repertuar składać się musi z dzieł bezwzględnie wybitnych, tj. klasycznych w najlepszym słowa znaczeniu; 2) repertuar ten winien być przede wszystkim polskim; 3) wykonanie „przedstawienia popularnego“ musi być *wzorowe*, tj. powierzone najlepszym siłom, otoczone najczujniejszą opieką reżyserską i najkrytyczniej pojętą opieką dekoratorską; 4) główne role winny być dublowane odrazu, aby wystąpienie w przedstawieniu popularnym stać się mogło najwyższą ambicją młodszych artystów.

Warunki te nie dadzą się urzeczywistnić odrazu. Narazie otrzymujemy prowidzium, wobec którego sąd nie może być bezwzględny. PP. Miłaszewski i Osterwa ogłosili repertuar

przedstawięń popularnych na bieżący sezon. Mamy w nim zapowiedziane: 22 sztuki oryginalne i 9 obcych. Z oryginalnych przyręczono: Grube ryby, Rozbitków, Dożywocie, Geldhaba, Dziady, Głupiego Jakóba, Królewskiego jedynaka, Złote więzy, Balladynę, Fantazego, Kordjana, Lille Wenedę, Sędziów, Warszawiankę, Wesele, Ich czworo, Erosa i Psyche, Ks. Józefa Poniatowskiego, Marję Leszczyńska, Wielkiego Fryderyka, Judasza i Sułkowskiego. Śród dzieł obcych ukazać się mają: Cyd, Skapiec, Świętoszek, Orle, Wieczór trzech króli, Marja Stuart, Tragedja florencka, Burmistrz ze Stylmondu i Biuro pocztowe.

Jak widzimy, repertuar ten składa się wyłącznie ze sztuk granych (niekiedy bardzo już ogranych) w Rozmaitościach i w teatrze Bogusławskiego. To jest jego wada z punktu widzenia frekwencji. Ale zostawmy narazie tę troskę Magistratowi. Wystawianie na wieczorach popularnych sztuk niedawno granych posiada za to dwie zalety: możność udoskonalania wykonawczego i możność wystawienia wszystkich zapowiedzianych sztuk podczas sezonu. Jeżeli nawet konieczne próby dla widowisk popularnych nie pójdą na zdrowie przedstawieniom zwyczajnym, to martwić się

JEWREINOW.

Z okazji wystawienia w Warszawie sztuki Jewreinowa „To, co najważniejsze“ uwydatniło się dość jasno, że z roli i działalności Jewreinowa w Rosji niezbyt wyraźnie zdają sobie sprawę sfery artystyczno-teatralne i literackie polskie. Sztukę Jewreinowa potraktowano w oderwaniu od przewodniej linii całej jego dwudziestoletniej blisko pracy artystycznej i podziwiano jej walory jako „wonnego i barwnego kwiatu na tymi cmentarzu z łez, krwi i błota“, jakim jest współczesna Rosja bolszewicka. Tymczasem, jak się to z dalszych rozważań okaże, sztuka J. wiąże się integralnie z naczelnymi hasłami jego estetyki teatralnej i stanowi niejako sceniczny komentarz do jego, od wielu lat snutych, refleksji na temat teatru i stosunku jego do otaczającego życia. Jest to jakby popularyzacja myśli, rozwijanych w wielu błyskotliwych, paradoksalnych książkach, w niezliczonej ilości artykułów, w realnej wreszcie pracy reżyserskiej i kierowniczo-teatralnej.

W ocenach sztuki Jewreinowa z niemałym zdziwieniem podkreślano niespodziewaną świeżość, zapał i entuzjazm, z jakimi Jewreinow walczył o dobroczynny, kojący wpływ sztuki na człowieka, podkreślano jego pory-

wającą wiarę w moralno-społeczną doniosłość teatru.

Ci wszyscy, którzy działalność Jewreinowa znali oddawna, w sztuce jego ujrzeni zrealizowanie w formie scenicznej tych postulatów, o które w wywodach teoretycznych i w pracy reżyserskiej walczył od lat z wielkim temperamentem, talentem i pasją. Wśród działaczy teatralnych rosyjskich zajmuje on wybitne miejsce w gronie takich ludzi, jak Stanisławskij, Mejerhold, Tairow. Oczywiście w realnych rezultatach pracy teatralnej nie posiada on za sobą tego dorobku, co Stanisławskij z jego olbrzymim trudem dwudziestopięcioletnim około budowy Teatru Artystycznego, lub choćby co Tairow w blisko dziesięcioletnim dziele pracy około Teatru Kameralnego.

I.

Działalność reżyserska Jewreinowa biegła po linii poszukiwania nowych form i nowych metod reżyserskich oraz drogą rekonstrukcji zamarłych kształtów teatru.

Jako materiałem posługiwał się on początkowo amatorami, pomny na niezmierne walory czystego ukochania sztuki, jakie wnoszą w pracę teatralną elementy miłośnicze,

tem niema potrzeby. Repertuaru przedstawień zwyczajnych nie znamy, bo napewno niegotowy jeszcze. Coś niecoś przebaknięto w prasie o kilku sztukach francuskich, ale te przeznaczone są zapewne na ratowanie niedoborów kasowych. Kulturalna ich wartość jest wątpliwa a dla teatru subwencjonowanego wprost szkodliwa. A zabiegi o współczesne utwory oryginalne widocznie nie dały żadnego rezultatu, skoro o nich nie publicznie nie słychać.

Jeżeli jednak honor reportuarowy „pierwszej sceny polskiej“ ratować mają (i słusznie) widowiska popularne, wybór sztuk do grania musi być rozważony z całą skrupulatnością. Żelazny kapitał nie może się składać z wartości niepewnych lub przejściowych. Niema najmniejszych powodów do przypuszczeń, iż kiedykolwiek skłasy znieją takie utwory bieżące jak: „Książę Józef Poniatowski“, „Marja Leszczyńska“, „Ich czworo“ a nawet „Głupi Jakób“ lub „Burmistrz ze Stylmondu“. Jeżeli jeszcze można przemknąć w repertuarze teatru powszechnego dwie ostatnie sztuki, to jednak „Ich czworo“ nie posiada cech stałego żywota a „Marja Leszczyńska“ i „Książę Józef“ nie miały chyba nigdy pretensji do uwagi przyszłych

pokoleń polskich. W pewnej chwili sztuki takie, wobec słabiuchnej twórczości oryginalnej, stanowiły jedyne świadectwo naszej twórczości dramatycznej, słusznie więc znalazły się w Rozmaitościach, jako widowiska malownicze, dla szerokiej warstw ludności przeznaczone. Bezpodstawne były napaści młodego pokolenia naszych poetów powojennych, którzy pastwili się nad temi sztukami. Ale *powodzenie* takich utworów nie powinno być przenigdy wskazówką, iż powinny być wpisane do stałego dorobku Rozmaitości.

Mniejsza ilość sztuk w sezonie zapewnić zdoła przedstawieniom popularnym bardziej krytyczny wybór i lepsze wykonanie. Byłoby ze wszech miar pożądane, aby na te przedstawienia szykowano właśnie nowe zupełnie inscenizacje. Eksperyment z „Zemstą“ dowiódł jeszcze raz najdobitniej, że wygrywanie Fredry od premiery do premiery nie da się przeprowadzić w naszych warunkach nawet przy jednoczesnym występie siedmiu wirtuozów wykonawczych. A właśnie „Zemsta“ należy do tych sztuk, które *muszą* być wciągnięte nazawsze do repertuaru żelaznego Rozmaitości. Stać się to może dopiero wówczas, gdy po kilku przedstawieniach premierowych, sztuka taka, na nowo inscenizowana i otoczona

poddające się bez zastrzeżeń wszelkim nowatorskim tendencjom kierującego nimi reżysera-twórcy. W rozwijanych wielokrotnie artykułach (np. „Lekeja zawodowcom-aktorom“ w tomie „Teatr dla siebie“ i tygodniku „Teatr i Iskustwo“, N. 51, z roku 1913) Jewreinow z zapałem pisze o swej pięcioletniej pracy w kole miłośników sceny, zorganizowanem w Petersburgu przez baronową Budberg, gdzie po raz pierwszy w Rosji wystawiono „Candide“ Shawa i gdzie dokonano szeregu prób nowych inscenizacji w zakresie stylizacji życia, wolnego pozakulisowego przedstawiania („Franceska z Rimini“), symbolistycznej schematyzacji („Snieg“), i „czystej teatralności“ („Wachlarz lady Windermere“). Amatorzy, oddający teatrowi najlepszą część swego życia i najistotniejsze walory duszy, tworzą w pracy teatralnej nastrój wysokiego napięcia uczuciowo-duchowego, w którym przedstawienia są pięknem świętem wyzwolenia, osiągnięcia i próby ze strony tych, co w imię sztuki dobrowolnie i radośnie biorą na siebie brzemie pracy, męki twórczej i wyrzeczenia. Jest to prawdziwe poświęcenie się sztuce teatru, ofiara złożona w imię najgłębszego powołania. Atmosfera pracy zbiorowej (nie zaś indywidualnej, egoistycznej, jaka przeważnie jest dogmatem zawodowców) stwarza w takich warunkach nieograniczone możliwości

w zakresie rezultatów artystycznych dla dobra sztuki, autora i kierunku teatru. Jewreinow przekonująco dowodzi na wielu przykładach, zaczerpniętych zarówno z historii teatru rosyjskiego (np. Stanisławskij), jak i europejskiego, że w dziele nowej budowy teatru, odrodzenia jego zwietrzałych form, zrealizowania nowych skarbów scenicznych niema nieomal większych przeszkód, aniżeli ze strony aktorów-zawodowców, czarujących często swą magją aktorskiego przeobrażania, lecz, wskutek swych metod twórczości i nałogów, wiecznych niewolników zwycięskiej Rutyny.

Z pomiędzy prac reżyserskich Jewreinowa w arystokratycznym kółku amatorskiem baronowej Budberg jednym z najbardziej interesujących było przedstawienie tragedji d'Annunzia „Franceska z Rimini“. Prasa teatralna rosyjska z owego czasu (Teatr i Iskustwo, N. 17, z r. 1913) pisze o tem przedstawieniu, które odbyło się w sali Konserwatorium petersburskiego, jako o widowisku, któremu reżyserja Jewreinowa nadała cechy niezwykle interesujące pod względem artystycznym. Tragedja d'Annunzia była odegrana całkowicie poza jakimikolwiek ramami zwykłej teatralnej warunkowości, na pomoście, wzniesionym pośrodku sali, bez kurtyny, bez dekoracji, bez światła rampy, z niezbędnymi jeno rekwizytami. Publiczność była umiesz-

na świetną opieką Osterwy, przejdzie *odrazu* do listy przedstawień popularnych i tam wystawiana będzie kiedyniekiedy z największą pieczołowitością i coraz usilniejszym doskonaleniem szczegółów wykonania.

Wszystkie te zastrzeżenia nie zmieniają istoty i wartości samego faktu: wprowadzenie do Rozmaitości przedstawień popularnych, celowo kierowanych stać się może zaczątkiem gruntownej reorganizacji tego teatru. Tylko przy budowie *polskości* pierwszej sceny polskiej subwencja miejska czy państwowa zyskuje swą rację bytu. Atrakcje bieżącego repertuaru cudzoziemskiego znajdują zawsze łatwe i dobre przyjęcie w teatrach prywatnych, które żadnych zobowiązań repertuarowych nie mają i mieć nie mogą.

Jan Lorentowicz.



czona po obu stronach pomostu, zaś w antrakcie aktorzy, nie czyniąc tajemnicy ze swej sztuki, spokojnie spacerowali wśród widzów, gwarząc ze znajomymi. Była to inscenizacja oryginalna, jasna, naiwna a pociągająca.

Ponieważ publiczność siedziała po obu stronach pomostu, wykonawcy musieli grać „na dwa fronty“, co czynili, w myśl wskazówek reżyserskich, bez jakiegokolwiek wysiłku. Było to jakgdyby studjum przygotowawcze do przedstawień „starego teatru“, w którym Jewrejnow kontrolował swe pomysły reżyserskie, jak wypadnie przedstawienie przy rekonstrukcji widowisk z czasów Moljera, kiedy to było przyjęte nietylko siadywanie widzów po obu stronach sceny, lecz i na samej scenie. Eksperyment Jewreinowa wywarł bardzo silne wrażenie dzięki ścisłemu zbliżeniu dwu światów, zawsze ostro rozgraniczonych: świata widzów, realnego, i świata tamtej strony, świata iluzji scenicznej. Co więcej nawet, krytyka (wspomniany wyżej artykuł w „Teatrze i iskuŝtwie“) uznała ten eksperyment za szczególnie interesujący właśnie z punktu widzenia znamiętej scenicznej iluzji. Teatr normalny codzienny ze wszystkich sił zawsze dążył, nie gardząc żadnymi skrajnościami naturalizmu, do stworzenia jaknajpełniejszej iluzji świata teatralnego, wogóle świata wszelkich przedmiotów, rekwizytów,

Ewolucja w teatrze.

I.

Przeszłość.

Dzieje sztuki i kultury stwierdzają do wódnie, że rozkwit teatru wiąże się nierozłącznie z rozwojem poezji dramatycznej. Tak było zwłaszcza w epokach świetności, gdy teatr jako instytucja artystyczno-społeczna wy dobył się z powi jaków bytu rudymen tar nego. Dopiero w najnowszych czasach sztuka sceniczna, dzięki prądom reformatorskim, zdobyła sobie pewną autonomję w związku jednak z fluktuacjami kierunków literacko-artystycznych.

W każdej sztuce badanie naukowe i literackie stwierdza wpływy otoczenia i atmosfery danego czasu na twórczość artystów. Poeta i artysta ulega prawom biologicznym, nie może się odosobnić od bratniej rzeszy, od nastroju zbiorowej psychy narodu, nie może się zamknąć wyłącznie w jakiejś „tęczowej kopule myśli“, do której nie dolatują odgłosy wrzawy świata.

Nie znaczy to jednak, aby poeta i artysta zawsze był tylko soczewką, okupiającą

gdy tymczasem, całkowicie wystarcza iluzja wewnętrznych przeżyć, by osiągnąć na scenie to wrażenie, jakiego pragnął dramaturg.

Cała poezja jednej z najbardziej wzruszających legend ujawniła się w tem przedstawieniu, wyreżyserowanym przez Jewreinowa, w czystym kształcie bez jakichkolwiek specjalnie pomocniczych środków; widowisko teatralne nic nie straciło w swem duchowym pięknie z powodu przeniesienia go na pomost w środek publiczności, i d'Annunzio musiałby być niewątpliwie zadowolony, widząc reżyserję Jewreinowa, gdyż widzowie byli pochłonięci jeno nim samym, poetą, autorem, który napisał tragedję o Francesce i Paolo, utwór namiętnej miłości; widzowie, których uwagi nic nie rozpraszało, widzieli jeno bohaterów poety i słuchali jego słów, w tym kierunku była skoncentrowana cała ich uwaga, i niewątpliwie właśnie ta koncentracja uwagi spowodowała to, że widzowie, opuszczając ten teatr w prymitywie, czuli wysokie podniecenie uczuciowe. Eksperyment Jewreinowa był ze wszechmiar ciekawy, zarówno jak i całość widowiska, w którym czuwał on również nad kolorytem muzyki, śpiewami chóralnymi i tańcami.

Eugenjusz Świerczewski.

(D. c. n.)

promienie rzeczywistości. Tak się dzieje często w różnych epokach, gałęziach sztuki, ale zdaje się również, że poeta-artysta odcina się indywidualnie od świata zewnętrznego, wypowiada własną treść duchową, jak niektórzy wielcy lirycy i marzyciele, albo wbrew tradycji staje na czele nowego ruchu, dążącego do przemiany, jak wielcy romantycy z początku zeszłego stulecia. W ewolucji politycznej i w dziejach sztuki potęgami twórczymi są wybitne jednostki, które narzucają rzeszom swe dążenia dla przyszłości.

Istnieje w pracy artystycznej pierwiastek mistyczny. Istota talentu lub gienjuszu jest w głębi swej dotychczas nieodgadniona, jest wielką niewiadomą. Talenty i gienjusze czerpią swą siłę nie tylko z tętnej współczesności, ale podobne są do kwiatów, wyrosłych z nasion, które na ziemską glebę rzuca z zaświata jakaś ręka tajemnicza.

Od pół wieku śledzę ewolucję w sztuce aktorskiej i teatralnej. Młodzieńczeni oczyma patrzyłem na schyłek świetnej *epoki gwiazd* na scenie warszawskiej, na której błyszczała konstelacja takich fenomenalnych mistrzów, jak Modrzejewska, Żółkowski, Królikowski, Rychter, nie mówiąc o innych talentach lub zdolnościach. Dramat warszawski, pracując pod naciskiem cenzury rosyjskiej, w małej części mógł utrzymać łączność z ewolucją poezji nowożytnej. Jednakże sztuka teatralna tej doby miała piętno wytrzymałości i ekspresji dogasającego romantyzmu, chociaż na codzień aktorowie polscy w Warszawie musieli „jak młynek na strudze, obracać plewy swoje i cudze”. Alojzy Żółkowski aktor fenomenalny, wielki, może największy na świecie komik, poeta egoizmu i zadowolonej z siebie głupoty, należał do artystów wyjątkowych, którzy stoją ponad szkołami i kierunkami. Imponował bajecznym humorem, intuicją, jedyną w swoim rodzaju ekspresją i opanowaniem techniki. Był to czarodziej, odtwarzający gienjalne typy fredrowskie (Geldhab, Szambelan, Jeniakiewicz, Pan Benet) oraz liczne postacie z komedji nowszej polskiej i francuskiej. Często z nikłych szkiców urabiał arcydzieła, bogacąc liche koncepcje autorskie w tuzinkowych fabrykacjach. Jan Królikowski, tragiczny charakterystyczny, świetny cyzeler żywego słowa, nadawał swym rolom tragicznym, takim jak Narcyz (Brachvogla) Franciszek Moor, Wojewoda w „Mazepie”, cechy romantycznej ekspresji, opartej na kontrastach, na wybujałości uczuć i silnej plastyce, przenosząc tego rodzaju ekspresję na niektóre postacie komedjowe. Na schyłku kariery stworzył kilka doskonałych ról o charakterze bardziej realnym, celując analizą subtelności psychicznej albo dowcipem i finezją dykcji.

Wielka Helena Modrzejewska w ciągu dziewięcioletniego pobytu na scenach warszawskich (w latach 1867—1876) uosobiła cudownie idealizm rodzimy na scenie, polską wiekuiącą kobiecość, podnosząc poziom repertuaru całym szeregiem arcydzieł, z których promieniował urok wielkiego talentu poezji rodzimej i wszechludzkiej.

W tej epoce Bakałowiczowa była w swoim rodzaju mistrzynią w odłamie subtelności natury kobiecej, artystką o pastelowej miękkości, w końcu swej kariery znakomitą w rodzaju charakterystycznym. Romana Popiel czarowała poezją młodości w rolach dziewczęcych, wносиła ze sobą pogodę wiosenną, śmiech perlisty, wielką szczerotę i finezję wykonania szczegółów. Aleksandra Rakiewiczowa i Salomea Palińska w swych rolach najlepszych odtwarzały uczuciowość kobiecą, pierwsza w stylu nieco akademickim, druga z pewną indywidualną afekcją — Palińska przytem dała kilka bardzo dobrych figur charakterystycznych.

Ogólną cechą tej epoki był pociąg do *gry solowej*, do silnej ekspresji, do wirtuozostwa, które niegardziło efektem związanym zawsze z psychiką i stanami uczuciowymi odtwarzanej roli.

Mało się troszczono wtedy o całość; klejnoty gry doskonałej ukazywały się w lichej oprawie. Obok wielkich mistrzów dysonansami raziła nieraz gra poprawnych mienot, albo w małych rolach produkcje aktorów podrzędnych, zablakanych niepotrzebnie na stołeczną scenę.

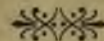
Największą atrakcją dla publiczności stanowią afisz zapowiadający ukazanie się ulubionych artystów w jednej sztuce, albo w trzech jednoaktówkach tak dobranych, aby każda gwiazda mogła olśnić słuchaczy, oczarować, wzruszyć ich do łez i roześmiać do rozpuku.

Mistrze doprowadzili wtedy do wyżyn doskonałości dykcję polską, nadając jej wyrazistość i ogromne bogactwo tonów, barw, odcieni i blasków, które potem przygasły. Obok potentatów aktorowie dobrzy albo rutynowani, jak Stolpe, Chęciński, Świerzewski, Damse, Piasecki (syn), Borawska i Mazurowska utrzymywali ton szlachetny i piękną perlistość mowy scenicznej.

Epoka wielkich solistów skończyła się w r. 1876 z wyjazdem Modrzejewskiej, która potem w Ameryki kilkakrotnie wracała na sceny polskie, niby meteor przelotny, imponując zawsze nowymi zdobyczami talentu i techniki.

Józef Kotarbiński.

(c. d. n.)



List o prawidłowej wymowie na scenie w roku 1809.

Zanim fachowe pióro skreśli na tem miejscu ocenę pożytecznej i nieodzownej dla każdego aktora książki Tytusa Benniego p. n. „Ortofonja Polska“, nie od rzeczy będzie dać wyjątki z listu o wymowie na scenie, ogłoszonego w marcu 1809 r. w „Pamiętniku warszawskim“.

Autor listu tego, podobnie jak obecnie prof. Benni, żąda poszanowania dla gramatyki, ale i dla zasad eufonji:

„Chciałem zwrócić uwagę—czytamy—na nowy jakiś ton wymawiania niektórych wyrazów. Z zadziwieniem widzę, iż owe pełne i osławione *mieysce* przemieniło się na ścieśnione *miesee*. To nowe grammatyczne ustanowienie, jakieżby miało zasady? czy dlatego, że mówiąc *mieścić*, powinniśmy mówić *miesce*? a czemuż nie mówimy *mieyscić* od *mieysca*? wszakże podobno starszy jest *rucznownik* od *słowa*. Czemu mówiąc *wieś*, mówimy *wieyski*, *nie wieiski*? Komuż nie wiadomo, że tyle wyrazów w pochodzeniach

swoich przybierają głoskę y np. *mieć*, *mieymy*? Przekorwie nasi czynili to zapewne nie dla innej przyczyny jak dla dźwięku; bo czyjeż ucho łatwo się z nowem *miescem* oswoi? Szanujmy gramatykę; ale nie uwłaczajmy prawom *Eyfonii*, nie obalajmy panującego zwyczaju: Teatr powinien być składeń nieiako najezystszego wymawiania. Dziwno jest, iż nowa moda tak łatwo się przyjmuje a w zadawnionych wadach nie widać poprawy. Jeden z naszych aktorów zawsze błądzi w rodzaju słów. Nie dobrze się mówi w naszym języku *damy byli wesole*, ale *były wesore*; *orty Polskie zanędzili się* do Hiszpanji, trzeba mówić *zapędzili się*. Równie wadą jest bardzo popularną czwarty przypadek zamieniać na szósty np. *moją rękę* zamiast *moję rękę* Odzywają się czasem *pieruny* zamiast *piorunów*; *zaydrość* zamiast *zasdrości*; *püniedze* zamiast *pieniądze*; wszystko to na dawne *mieysce* godzi się powrócić. Obawa, żeby nie uczynić języka szepteniącym, radziłaby pisać i mówić: *szlachcic*, *szklanka* i t. d. zamiast *ślachcic*, *śklanka*“.

Uwagi autora listu trącą dzisiaj trochę myszka, ale *w zasadzie* i teraz są aktualne. Język sceniczny powinien być szkołą wymowy dla społeczeństwa, a więc pozbawiony wszelkich naleciałości. Dbać o to musi i autor—i aktor.

Sigma.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: Występy Zygmunta Zaleskiego.

Po występach Beliny — występy Zaleskiego. O ile u pierwszego przemawiał do duszy widza-słuchacza szczery, głęboki liryzm, o tyle Zaleski zdobywa sobie słuchacza *polegą*, która charakteryzuje zarówno jego śpiew, jak i ujęcie roli. Dlatego Rigoletto Zaleskiego nie był tylko nieszczęśliwym, zbożalym starcem, lecz urósł do wyżyn uosobienia potęgi cierpienia i nieszczęścia. O ile np. u Brzezińskiego Rigoletto skarży się, o tyle u Zaleskiego skarży się, ale zarazem protestuje. I na tem łączeniu dwóch pierwiastków polega wielkość kreacji Zaleskiego, wspartej przepięknymi, wielkim głosem i świetnym władaniem nim.

Występy Beliny i Zaleskiego odkryły przed nami dwa polskie skarby—kultywowane niestety na obczyźnie

W.

Teatr Polski: „Eskapada“, komedja S. Traireux.

Wystawienie „Eskapady“ nie stanowi w bilansie artystycznym Teatru Polskiego żadnej pozycji.

Ani dodatniej ani ujemnej. „Legenda o garbusku“ padła znacznie szybciej, niż przewidywała to dyrekcja teatru—musiano więc na gwałt zapelniać lukę wznowieniami, zanim przystapiono do właściwego rozpoczęcia sezonu „Snem nocy letniej“. „Eskapada“ jest jednym z takich wznowień. Nie grano jej wprawdzie w Teatrze Polskim, ale w głównych rolach występowali dawniej w Rozmaitościach ci sami artyści, którzy kreują je obecnie w teatrze p. Szyfmana. I oni skupili na sobie głównie zainteresowanie widzów. Całość bowiem świadczyła o zbyt szybkim przygotowaniu i miała liczne niedociągnięcia.

Zast

Śmierć Józefa Ursteina.

W ubiegłą niedzielę umarł podczas przedstawienia w „Qui pro quo“, utalentowany i lubiany powszechnie artysta tego teatryku, Józef Urstein, znany w całej Polsce pod imieniem Pikusia. Artysta ten, który karierę sceniczną rozpoczął przed dziesięć laty, należał do najlepszych piosenkarzy i artystów kabaretowych w Warszawie. Jako interpretator całego szeregu piosenek, a zwłaszcza znanej „Ach, wiosna ta“ znalazł wielu naśladowców, żaden nie potrafił mu jednak dorównać. Józef Urstein stworzył *jeden* typ, ale w tym typie był rzeczywiście świetny.

TEATRY BERLIŃSKIE.

TEATRY BERLIŃSKIE przeżywają ciężkie chwile. W związku z niebywałą dewaluacją marki niemieckiej spostrzegamy to samo zjawisko, co w roku zeszłym (w mniejszym stopniu) w Wiedniu: ucieczkę aktorów. I jak w zeszłym roku odbywała się wędrówka aktorów z Wiednia do Berlina, tak obecnie, tylko jeszcze bardziej panicznie, aktorzy wybitniejsi, reżyserzy, kapelmistrzowie, uciekają do stolicy naddunajskiej. Jeżeli dodamy do tego, że z powodu z dniem każdym rosnących cen komunikacji miejskich (ze względu na olbrzymie odległości Berlińczyk musi jeździć do swoich teatrów) dostanie się do teatrów jest coraz bardziej kosztowne i że wobec tego teatry świecą pustkami, będziemy mieli obraz tych trudności, z którymi walczyć musi życie teatralne Berlina. Mimo to wszystkie dramatyczne berlińskie teatry są otwarte i grają codziennie.

W „Staatstheater“ wielki repertuar: „Peer Gyn“, „Faust“. Wystawa wspaniała, wykonanie mierne. Patos, krzykliwość, deklamacja. W byłych teatrach Reinhardta (sam Reinhardt od roku już jest we Wiedniu) wspomnienia dawnych, świetnych czasów: Więc w „Grosses Schauspielhaus“ „Sen nocy letniej“, w „Kammerspiele“ Wedekinda „Przebudzenie wiosny“. Wykonanie jednak obu widowisk na ogół przeciętne. Grają aktorzy niezgrani ze sobą, zdaje się prowincjonalni. Krzyk, hałas, deklamatorstwo... Są momenty w „Przebudzeniu wiosny“ świetne (obiedwie matki, oplakujące swe dzieci dają postacie przemyślane do głębi i wspaniale wyrzeźbione), ale na ogół wszystko słabo wiąże się ze sobą, jest jakby bezduszne, dalekie. Postać Spodka w „Śnie nocy letniej“ pozbawiona jest cienia humoru, Tytania bez wdzięku, bez polotu, sceny zespołowe sztywne, bez życia.

Teatrem, który stara się szukać nowych dróg, form nowych, jest „Königsrätzertheater“, kierowany przez Bernauera. O ile zauważyłem z dwóch jego premier: Filippa „Blazen Pana Boga“ („Der Clown Gottes“) i Czapka „Owady“ teatr ten ma specjalną predykcję do sztuk, jeżeli się tak wyrazić można, stylu kinematograficznego. Są to najdalej idące skróty, w wielu błyskawicznych niemal obrazach zamykające szereg myśli, ironicznych głęboko ujętych uwag na aktualne, społeczne tematy. Nie ma tam żadnej ścisłej akcji, żadnego konfliktu miłosnego, nie ma rozwikłania sytuacji i zakończenia, nikt nie pyta, czy Numa wyjdzie za Pompiljusza, czy też nie. Są to jakby punkty zaczepienia dla naszych własnych refleksji i wniosków, jak stelaże, które ubieramy we własną treść, jednak żywe, aktualne, nie oparte tylko na paradoksie. Odczuwa się podczas ich słuchania jakaś ulgę, jakiś odpoczynek. Nikt nie wygłasza kazań, ekliwicznych tyrad, raz wreszcie nie mówi się o miłości „na śmierć i życie“. W „Owadach“ Czapka (autora granej u nas komedji „RUR“) są sceny kapitalne. Akt trzeci, w którym mrówki pro-

wadza ze sobą wojnę, a każda strona twierdzi, że walczy w obronie własnej dla pokoju świata, jest doskonałą satyrą na wojnę europejską, na służalczą prasę, kleru i t. p. A w drugim akcie mamy niezapomniany moment, kiedy dwa chrabaszcze po długich, wyczerpujących wysiłkach, uzbierawszy wielką kulę gnoju, zaczynają dyskutować, że do tej jednej trzeba koniecznie dodać drugą, trzecią, zaczynają głowić się, gdzie gnój swój zdeponować, jak ochronić go od włamania, od kradzieży. W „Blaźnie Pana Boga“, ostrej satyrze na powojenne stosunki niemieckie, ilustrującej tępotę burżuazji i jej organów wykonawczych: pokazującej chciwość i zachłanność robotnika w chwili dojścia do koryta — mamy następującą scenę: apostoł, krzewiciel idei, jest skazany na śmierć. Już stoi kat, by obciąć mu głowę. Delikwent zaczyna przekonywać go o swej niewinności, w końcu wzywa go, by zastrejkwował. Wtedy kat odpowiada: strajk, doskonale! Ale od jutra. Dziś musisz jeszcze dać głowę pod topór!..

Obydwie sztuki wystawione są bardzo starannie. Niema przeladowania szczegółami dekoracyjnymi, niepotrzebnego przepychu zewnętrznego, który często zabija treść. Dekoracje skromne i dowcipnie pomyślane w „Blaźnie“, (advokat siedzi w swym gabinecie u szczytu kubistycznej piramidy z ksiąg i kodeksów), efekty świetlne, sceny zespołowe harmonijne, nie narzucają się specjalną pompą. Gra aktorów stonowana, każdy epizod wykonany doskonale, żadnego efekciarstwa, żadnych „pierwszych ról“.

Pozatem, z wyjątkiem kameralnej „Tribüne“, w której drugi rok grają świetna, błyszcząca aktualnym humorem komedję-satyrę Sternheima „Die Hose“, będącą biczem na niemieckie małomieszczaństwo — w reszcie teatrów nic godnego uwagi.

Berlin, wrzesień 1923.

Bolesław Jacek Frühling

TYTUS BENNI ORTOFONJA POLSKA

Uwagi o wzorowej wymowie dla artystów, nauczycieli i wykształconego ogółu polskiego.

Cena zas. 1.20 — Mnożnik 40.000.

Nakład Książnicy Polskiej T. N. S. W.

Warszawa—Nowy-Świat 59, tel. 223-65.

Lwów—Czarneckiego 12, tel. 345.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 3.000.000 mk., $\frac{1}{2}$ str. 1.500.000 mk., $\frac{1}{4}$ str. 800.000 mk., $\frac{1}{8}$ str. 500.000 mk., $\frac{1}{16}$ str. 300.000 mk.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOLEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: **WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.**

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 4—5 pop.

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: **10.000** mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką): **40.000** mk., zagranicą **60.000** mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Poezja, muzyka czy teatr? — *Wiktor Bruner*. O żelaznym i popularnym repertuarze Rozmaitości — *Stanisław Miłaszewski*. Ewolucja w teatrze — *Józef Katarbiński*. Jewreinow (odcinek) — *Eugeniusz Świerczewski*. — Teatry warszawskie. — Bibliografia.

Poezja, muzyka czy teatr?

Kto powinien pisać recenzję z „Nowego Don Kiszota”? Krytyk muzyczny czy literat? Jakie pierwiastki są w operetce Fredry—Moniuszki górujące? Literackie czy muzyczne?

Idźmy dalej. Kto *w ogóle* powinien pisać recenzję z operetki—a nawet opery? Czy muzyk?

Chcąc odpowiedzieć na powyższe pytania, musimy zastanowić się nad stosunkiem tekstu literackiego i tekstu muzycznego do teatru.

Słowo poetyckie jest cząstką, ważną, nieraz (choć nie zawsze) decydującą cząstką przedstawienia teatralnego, ale samo przez się nie stanowi jeszcze życia scenicznego. Ażebymy słowo to nabrało na scenie rumieńców życia, konieczne jest współdziałanie całego zespołu różnych czynników: a więc inscenizacji, reżyserji, interpretacji aktorskiej, dekoracji, kostjumu, ewentualnie ilustracji muzycznej.

W operze czy dramacie muzycznym ma się rzecz podobnie. Z tą tylko różnicą, że dramat muzyczny (a przynajmniej *teoretyczny* dramat muzyczny) stanowi ten wyższy stopień przedstawienia teatralnego, w którym słowo staje się niejednokrotnie czynnikiem wtórnym, gdyż niewysłowione, niedające się tekstem poetyckim wyrazić piękno—objawia tutaj muzyka. Zasadniczo jednak poezja i muzyka złączone są w operze integralnie w jedną, nierozzerwalną całość. I nie zmieniają istoty tej rzeczy zdania przeciwników pierwiastka dramatycznego w operze: „O słynnej arji „Orfeusza”—czytamy w znanej książce Hanslicka pt. „O pięknie w muzyce”—*„J'ai perdu mon Eurydice, rien n'egale mon malheur*, która niegdyś wzruszała do łez tysiące ludzi... zauważył jeden ze współczesnych Glucka, Boye, iż do tej samej melodji możnaby równie dobrze a nawet jeszcze stosowniej, podłożyć

słowa o zupełnie przeciwnem znaczeniu: *Je trouve mon Eurydice, rien n'egale mon bonheur*“.

Wprawdzie nawet Hanslick, przeciwnik dramatu, jako pierwiastka zasadniczego w operze, przyznaje, że „kompozytor w tym wypadku nie jest zupełnie bez winy, gdyż muzyk dla wyrażenia żalu i smutku posiada z pewnością dźwięki odpowiedniejsze“, ale byłbym nawet skłonny w *zasadzie* przyznać Hanslickowi słuszność. Wszakże także najpiękniejsza, najuroczystsza poezja może być nietylko przez złego artystę sparodjowana, ale aktor może umyślnie tak rozłożyć akcenty, że z najpiękniejszej poezji może powstać najtrywialniejsza humoreska. „Opera jest w pierwszym rzędzie muzyką a potem dopiero dramatem”—pisze Hanslick, przeciwstawiając się słynnemu zadaniu Wagnera, iż „błąd opery, jako rodzaju sztuki polega na tem, iż środek (muzykę) bierze się za cel a cel (dramat) za środek“.

Hanslick wychodzi z całkiem fałszywych przesłanek: dlatego, że pod taką a taką muzykę można podłożyć taki lub inny tekst—słowo jest w operze czynnikiem drugorzędnym. Powiedziałem przedtem, że często słowem nie można pewnych stanów wypowiedzieć i wtedy wyrazicielem natchnienia twórcy staje się jedynie muzyka. Ale z tego nie wynika, by słowo w operze nie miało znaczenia i by w niem nie tkwił współczynnik dramatyczny. Ilustracją nastroju dramatycznego opery, ilustracją bez słów jest uwertura. I chociaż stanowić ona może zwartą w sobie i zamkniętą całość, przecież z tego nie wynika, że uwertura jest *tylko* muzyką a nie jest związana z tekstem opery.

Błąd Hanslicka polega na tem, że, oceniając wielkie znaczenie muzyki w operze, nie rozumie roli jej, jako dopełniacza słowa. Czy to słowo staje się niedramatyczne dlatego, że jest—śpiewane, a więc nienaturalne? Trzebaby tutaj odpowiedzieć słowami Cania

z „Pajaców“: „Co innego jest scena a co innego życie“. To, co w życiu byłoby nienaturalne, może być właśnie na scenie najprawdziwsze. I naodwrot. Sztuka teatru (jak każda zresztą sztuka) musi dawać z życia to, co jest istotne a nawet „przedstawiać naturę nie taką, jaką jest, ale jaką być *powinna*“ — jak chciał Rafael — nigdy zaś nie może być fotografią natury. A więc i śpiew jest *scenicznie* zjawiskiem naturalnym. Gdybyśmy zresztą mieli tak strasznie stać na straży „naturalności“ sceny, wówczas nietylko operę traktowalibyśmy jako zjawisko sztuczne — ale także każdy dramat *rymowany*. Bo i mówienie rymami nie należy do zjawisk — życiowych.

Błąd Hanslicka jest spowodowany tą jednostronnością obejmowania zjawisk scenicznych w świecie operowym, którą tak często obserwujemy również wśród literatów — odnośnie do dramatów słownych.

I jest ona z ich stanowiska całkiem zrozumiała. Hanslick jest człowiekiem *muzyki*, tamci — *literatury*. Opera zaś i dramat są dziećmi *teatru*. W początkach stałego zawodowego teatru w Polsce obserwujemy to, dziwnie dzisiaj wyglądające zjawisko, że prawie niema specjalistów — śpiewaków a są aktorzy, którzy występują bądź to w dramacie bądź też w operze. Później artyści operowi zaczęli się specjalizować i — głównie pod wpływem opery włoskiej — przesuwac znaczenie pierwiastka teatralno-dramatycznego na rzecz kunsztu śpiewaczego. Reżyserja zaś nie dbała o podkreślanie prawdy dramatycznej. Dzisiaj zaczynamy wchodzić w nową fazę: łączenia jednego z drugim zarówno w grze śpiewaków, jak i reżyserji. Z tego połączenia wyjść może dopiero prawdziwa sztuka sceniczna, posługująca się muzyką, jako jednym z elementów Teatru. Często opera staje się więcej muzyczna niż dramatyczna, często również dramat jest raczej literacki, książkowy niż teatralny. I tylko *teatr* jest w stanie dać im wtedy warunki życia scenicznego. Znajduje się to już poza sferą działalności kompozytora czy poety. Czynnikiem twórczym jest tutaj inscenizator. Wątpię czy dojdzie się aż tak daleko, że będzie można inscenizować nawet — poemat (jak chce Drabik w n-rze 1-yim „Życia Teatru“), ale przyznać trzeba, że możliwości sceny są tutaj wprost — nieobliczalne.

Wracam do pytań, zadanych na początku artykułu. Kto ma pisać recenzję? I odpowiedź będzie teraz już całkiem jasna: *człowiek teatru*. Nie literat, nie muzyk, lecz ten, kto potrafi zrozumieć i wczuć się we wszystkie składniki przedstawienia teatralnego, ten, kto zna technikę widowiska, słowem zna pracę twórczą *od wewnątrz*. Recenzja każdego innego, chociażby najbliżskotliwsza, będzie za-

wsze jedynie recenzją inteligentnego widza. Recenzja człowieka teatru nie zawsze będzie może dowcipna, świetna co do formy, da jednak należyta ocenę widowiska teatralnego, zwróci uwagę czytelnika na te walory i usterki, które dla najinteligentniejszego recenzenta — literata są niewidoczne.

Wśród naszych recenzentów mamy kilku, którzy poznali pracę teatralną od wewnątrz. Inni kierują się albo poglądem jednostronnym (ujęcie ze strony literackiej tylko lub tylko muzycznej) albo też intuicją, która im na niejedną rzecz zwraca uwagę. Intuicja taka jednak bardzo często zawodzi.

Dlatego — dla dobra kultury — należy głęboko zastanowić się nad tem, w jaki sposób można będzie recenzenta teatralnego gruntownie zaznajomić z twórczą i techniczną stroną inscenizacji i reżyserji teatralnej. One bowiem są temi czynnikami, które pośredniczą między autorem a aktorem. Do tematu tego, jako wypływającego z poprzedniego, niebawem powrócimy.

Na razie chciałem zwrócić uwagę jeszcze na najszkodliwszy typ recenzji, którego resztki obserwujemy jeszcze gdzieś w prasie polskiej: to recenzja napisana przez dziennikarza. Tę, który potrafi przed południem napisać artykuł treści politycznej, pop. np. ekonomicznej, wieczorem pójdzie do teatru a w nocy zda z przedstawienia sprawozdanie. Czasami i tutaj oczywiście zdolność dziennikarza może stworzyć pozory poważnej recenzji, najczęściej jednak są one zbiorem frazesów o „świetnej reżyserji i niemniej wzorowej grze całego zespołu“, przyczem *realnej* oceny zarówno jednej jak i drugiej nie znajdujemy. Oczywiście. Bo jej znaleźć nie można. Bo tego rodzaju recenzent nie może ocenić, *na czem polega* „świetna reżyserja“ i „wzorowa gra“. Może to tylko *stwierdzić*. A w ten sposób nie oddziała oczywiście recenzja na czytelnika wychowawczo. To samo mógłby przecież i on napisać. Nie napisze zaś nigdy tego, co napisze literat, jak znowu literat nie napisze tego, co napisze *człowiek teatru*. Tylko on ma prawo być publicznym sędzią przedstawienia teatralnego. Tylko on bowiem jest wtajemniczony w istotę twórczości scenicznej.

Wiktor Brumer.



O żelaznym i popularnym repertuarze Rozmaitości.

Ktokolwiek obejmuje ster instytucji artystycznej, posiadającej przeszłość i tradycję, musi przedewszystkiem rozpatrzeć jej dobytek duchowy i materialny. Przegląd taki chro-

ni od zaprzepaszczenia w zapomnieniu owoców pracy poprzedniej, jasno stawia przed oczyma jej zalety i wady.

W myśl tej zasady obecne kierownictwo artystyczne po zbadaniu repertuaru teatrów miejskich z lat minionych, doszło do wniosku, że pokaźna liczba grywanych dawniej utworów polskich i obcych może być wystawiona na nowo w sezonie bieżącym. Po dokonaniu wyboru, włączono je zatem do programu tanych przedstawień popularnych i umieszczono na miejscu naczelnem, jako prawie gotowe pod względem zespołowym i dekoratorskim, a zatem nadające się do wystawienia bez kosztownych przygotowań.

Zapowiedź przedstawień popularnych o wysokim poziomie artystycznym, zyskała życzliwe poparcie publiczności,—złożonej przeważnie z inteligencji pracującej. Zainteresowała się nimi i prasa. W „Życiu Teatru“ p. Jan Lorentowicz poświęcił tej sprawie szereg cennych uwag, które pragnę omówić na tem miejscu.

Znakomity krytyk zbyt ściśle wiąże, zdaniem mojem, kwestję widowisk popularnych z likwidacją teatru im. Bogusławskiego. Zaznacza on z naciskiem, że są one przede wszystkim rekompensatą za zwinięcie popularnej sceny. Ta „rekompensata“, brzmiąca niemal tak groźnie jak pokuta, lub kontrybucja,—nie mogła być ani głównym, ani tem bardziej jedynym powodem utrzymania w re-

pertuarze Rozmaitości „Lilli Wenedy“, „Cyda“, lub „Sędziów“... Jakikolwiek byłyby losy drugiej sceny miejskiej, czy grywanoby tam utwory poważne w sposób lekki, czy lekkie w sposób poważny, to styl repertuaru w „Rozmaitościach“ nie uległby napewno zmianie zasadniczej. Może zmieniłyby się ceny, ale to inna sprawa. W każdym razie silna łączność z wyborem dzieł dawnych istniałaby zawsze: musiałby po nie sięgnąć każdy kierownik artystyczny, przeciwny mechanizowaniu talentów aktorskich w sztukach zbyt długo rozpoznanych w repertuarze i nie uznający szafowania naprędce przygotowanymi nowościami. Linię Bogusławskiego było więc wspomniane nadaremnie.

Natomiast bez zastrzeżeń przyklasnąć trzeba poglądom znakomitego znawcy teatru, gdy mówi, że „repertuar popularny musi być przede wszystkim polski, a wykonanie wzorowe, t. j. powierzzone najlepszym siłom, otoczone najczujniejszą i najkrytyczniej pojętą opieką reżyserską, a role główne dublowane odrazu, aby wystąpienie w przedstawieniu popularnem stać się mogło najwyższą ambicją młodszych artystów“.

Analizując krytycznie program przedstawień popularnych, p. Lorentowicz doradza usunąć z niego „Księcia Józefa Poniatowskiego“, „Mariję Leszczyńską“, a nawet „Głupiego Jakóba“, „Burmistrza ze Stylmondu“ i „Ich czworo“, jako że „żelazny kapitał (tea-

JEWREINOW.

2)

(Ciąg dalszy).

Utalentowany a jadowity pisarz, Jewreinow (należący najabene do arystokracji dworskiej i rozporządzający wielkimi środkami pieniężnymi) w duchu swych postulatów teoretycznych i nieukozonej tęsknoty poszukiwacza nowych form, zainicjował, zorganizował i prowadził tak zwany „Stary (starinnyj) teatr“ w Petersburgu w latach 1907/8. Znaczenie tego teatru jako artystyczno-teatralnego instytutu, powstałego z inicjatywy i przy kierownictwem współdziałaniu miłośników sztuki teatru, jest wybitne jako czynnika odświeżającego w historii inscenizacji ostatnich lat (metoda artystyczno-rekonstrukcyjna).

Monografista „Starego teatru“, E. A. Stark (w książce pod tym tytułem, wyd. „Sowremiennawo Iskustwa“) rozważa wszelkie walory artystyczne, jakie instytucja ta wniosła w życie teatralne rosyjskie, a zatem i ogólnoeuropejskie. Zadaniem tego teatru, powstałego z idei, ducha, inicjatywy i funduszków Jewreinowa przy organizacyjnem współdziałaniu innego wybitnego działacza teatralnego

bar. N. W. Drizena, było rekonstruowanie widowisk scenicznych w retrospektywnem ujęciu *calokształtu* widowiska tak pod względem rozwoju techniki sceniczno-aktorskiej, jak i fizjonomji widowni danej epoki. Nie był to więc przegląd literatury dramatycznej, demonstrowany na scenie, lecz odtworzenie ducha teatru w określonej chwili historycznej, teatru, a więc zarówno widowni, jak i sceny.

Zadanie, jakie sobie postawił „Stary teatr“, miało pod względem teatrologicznym olbrzymie znaczenie, gdyż wymagało zorganizowania całej wielkiej maszyny pomocniczej, któraby drogą poszukiwań laboratoryjno-instytutowych pozwoliła na zbadanie całego splotu materiału historyczno-obyczajowego w najszerszem znaczeniu. Kilkudziesięciu ludzi z pośród najwybitniejszych działaczy teatralnych, jak teatrologów, historyków, aktorów, reżyserów, plastyków i literatów, stanowiło zwarte grono badaczy. Czyniono również poszukiwania za granicą. Ustalono jako niezbędne odtworzenie typów widowiskowych następujących: dramatu liturgicznego, miraculum, pastorałki, moralitetu i farsy. Ogarnięto

tru) nie może składać się z wartości niepewnych, lub przejściowych“.

Otóż w tem miejscu pozwolę sobie zwrócić Sz. krytykowi uwagę, iż tegoroczny repertuar popularny Rozmaitości nie ma być zgoła kapitałem żelaznym pierwszej sceny polskiej, lecz w znacznej mierze tylko jej ujawnionym i używalnym rachunkiem sum przechodnich. Zarzucając zaś wszelkie buchalteryjne przenośnie, powiedzmy jasno i otwarcie, że *stały, podstawowy* repertuar Rozmaitości trzeba dopiero stworzyć. Z oddziedziczonego przez obecne kierownictwo dorobku repertuarowego ostatnich lat dziesięciu, do tego „żelaznego repertuaru“ wejdzie zaledwie część utworów, uwzględnionych w programie popularnym, a i te w odnowionej znacznie szacie inscenizacyjnej.

Kto wie, czy sezon bieżący, wbrew przewidywaniu Sz. autora, nie dostarczy obfitszego, niż poprzednie, materiału do podstawowego repertuaru. Wszakże niebawem po „Zemście“ i „Poskromieniu Złośnicy“ odegrany będzie „Amfitrjon“ Moliera i „Don Juan“ Zorilli.

Co do zakwestjonowanych sztuk z programu popularnego, to na ich usprawiedliwienie są pewne argumenty. Mianowicie „Głupi Jakób“ daje pole do świetnego opisu dwom wielkim artystom: Frenklowi i Kamińskiemu, którzy na zmianę odgrywać będą szam-

belana, kreację dzięki nim klasyczną, choć sztuka nią nie jest. „Ich czworgu“ daje prawo do popularności tęga skruktura, „Burmistrzowi ze Stylmondu“ — szlachetna dramatyczność, działająca silnie i dodatnio na widownię, którą pociągnąć również może przez czas jakiś historia „Marji Leszczyńskiej“.

Po ustaleniu wyraźnej linii demarkacyjnej między repertuarem popularnym, a żelaznym, stałym, wypada zaznaczyć, iż cztery współczesne utwory polskie zostały już zakwalifikowane do wystawienia w sezonie bieżącym, mianowicie. „Słońce Wschodu“ Bogdana Katerwy, „Hetman Żółkiewski“ dramat Kazimierza Brończyka, „Komety“ A. Ossendowskiego oraz niegrany nigdy w Warszawie utwór Tadeusza Rittnera p. t. „Dzieci Ziemi“.

Program przedstawień popularnych na cały rok podany został do wiadomości publicznej dla użytku szerokich warstw i młodzieży. Natomiast plan repertuaru bieżącego ogólnie przejętym w Warszawie zwyczajem ogłaszany będzie częściowo. Prócz kilku nowości zagranicznych, dających pole do opisu talentom aktorskim, reprezentowana w nim będzie przeważnie dramatyczna twórczość polska w jej historycznym rozwoju. Przypadające w kwietniu 1924 r. stulecie śmierci Byrona, którego wpływowi literatura polska tak wiele zawdzięcza, uczczą Rozmaitości wysta-

pięć wieków z dziejów kultury teatralnej. Po ujednostajnieniu przekładów na język francuski (na który przełożono wszelkie materiały literackie), przetłumaczono je na rosyjski. W celu wykształcenia i odpowiedniego przygotowania aktorów zorganizowano dla nich specjalne trzymiesięczne kursy z zakresu historii średniowiecznej, literatury, muzyki, malarstwa i sztuki aktorskiej. Po półrocznej pracy, która miała charakter nawskroś badawczo-laboratoryjny, zrealizowano eksperyment Jewreinowa w dwu wieczorach o różnych programach, które powtarzano w ciągu miesiąca. Znaczenie „Starego teatru“ jako czynnika, ożywiającego atmosferę teatralną, miało głęboki sens i cel w sprawie unaocznienia, że podobna rekonstrukcja widowisk teatralnych ma doniosłość zapładniającą. Zrozumiano jakie bezcenne skarby kryją się w tej dziedzinie, ile żywotnego materiału dla rozwoju teatru dostarczyć może to obejrzenie się wstecz, wniknięcie w pozornie zamarte kształty sztuki scenicznej, ilu niewyzyskanych impulsów i inwencji może być ta dziedzina źródłem. Wydobycie pierwiastków czystego teatru i czystej teatralności z przyprószonych

wiekami prymitywów wskazało wielu działaczom teatralnym nowe drogi i zmusiło ich do szukania blizkich związków między tradycją a współczesnie rozwijającymi się poczynaniami.

Poza „cyklem średniowiecznym“ w sezonie 1907—1908, Jewreinow dał jeszcze „cykl hiszpański“ w sezonie 1911—1912. W świeżo wydanej książce pod tytułem „Teatralne innowacje“ (Petrograd, 1922, str. 118) Jewreinow w osobnym artykule p. t. „Metoda artystycznej rekonstrukcji widowisk teatralnych“ broni swego systemu twórczego wskrzeszania historycznych przedstawień, których przykłady były przezeń zademonstrowane właśnie w widowiskach petersburskiego „Starego teatru“.

Metoda, którą Jewreinow stosował w „Starym teatrze“, miała — poza wielu zwolennikami — również i zdecydowanych przeciwników. Tak np. W. Majerhold w swem studjum „O teatrze“ (Petersburg, 1913, str. 117—120), zastanawiając się nad rekonstrukcjami Jewreinowa i oddając wielkie pochwały jego zamierzeniom, dochodzi do wniosku, że nie było jednolitego tonu i charakteru w jego przedstawieniach, gdyż „Stary teatr“, posługując

wieniem „Kaina“. Stuletnia zaś rocznica urodzin Dumas'a — syna upamiętniona będzie wystawieniem „Damy Kameljowej“.

Stanisław Miłaszewski.



Ewolucja w teatrze.

(Ciąg dalszy).

Po tej epoce nastąpił długi, sięgający początków obecnego stulecia okres *stylizowanego realizmu*, w którym na scenie warszawskiej tworzył i działał zespół artystów znakomitych lub wybitnych. Jak zwykle w dziejach ewolucji dwa te okresy, zasadniczo odmienne charakterem, nie odcinały się od siebie, zażywając wzajemnie w momentach przejściowych. Zapowiedzią okresu drugiego było w r. 1869 koncertowe wykonanie komedji Wiktoryna Sardou ze słynnym tercetem Żółkowskiego, Rapackiego i Ostrowskiego — a widomym znakiem utrwalenia kierunku realistycznego — wykonanie 4-oaktowej komedji Edwarda Lubowskiego „Nietoperze“ w dn. 4 stycznia 1875 r., wypadek epokowy w dziejach warszawskiego dramatu. Teatr Rozmaitości dał w tym dniu pamiętne widowisko, w którym zestroił się znakomicie zastęp świetnych aktorów komedjowych i charakterystycznych.

W poprzedniej epoce jaskrawym zwiastunem artystycznego realizmu na scenie był Ludwik Panczykowski, znakomity w drobnych rolach starych sług, wieśniaków, z których tworzył małe arcydzieła, oparte na studjach z natury, wykończone z flamandzką drobiazgowością.

Zwycięsko wkroczył nowy realizm na scenę głównie za sprawą mistrza Wincentego Rapackiego, który w „Radcach pana radcy“ Bałuckiego, grotesce komedjowej, granej poraz pierwszy 28 kwietnia 1869 r. dał nową rewelację sztuki aktorskiej, opartej na oryginalnych wzorach z życia, na nowym systemie plastyki i gestów. A potem w całym szeregu ról w komedjach i dramatach współczesnych Rapacki, znakomity syntetyk realizmu, stworzył najbogatszą na scenie warszawskiej galerję figur, pełnych ułudy i życia, wśród których kilka swojskich typów ma już dla bywalców sceny urok legendowy.

Jako aktorzy charakterystyczni wyróżniali się w tej dobie: Adolf Ostrowski, trafny obserwator, doskonały odtwórca postaci burżuazyjnych; Władysław Szymanowski celujący w rolach komicznych młokosów-dekadentów i pesymistów; Jan Tatariewicz, pełen werwy i finezji w rolach rezonerów, elegancko charakterystycznych i salonowo-komicznych, miał wyrobioną technikę jako kochanek liryczno-dramatyczny w komedjach i dramatach współczesnych, a umiał nadawać maneki-

się oryginalnymi tekstami prymitywów literackich (nie zaś: stylizowanymi współczesnymi transpozycjami, snutymi na dany temat w pryzmacie dzisiejszego odczuwania), nie poszedł do końca po linii prymitywizmu, ponieważ dekoratorsko nie odtwarzano architektonicznych właściwości starych scen, lecz dawano dekoracje stylizowane, zaś w technice aktorskiej reżyserja również zaniedbała, zlekceważyła i pogardziła techniką starodawną aktorską. Mianowicie w inscenizacjach Jewreinowa wyczuwało się — wedle Majerholda — że aktorzy cechy prymitywizmu techniki aktorskiej podkreślali z jawną ironją, co wywoływało wrażenie parodji. Metoda prymitywizmu nie była zastosowana z obiektywizmem, wobec czego kompleks tradycyjnych gestów i reagowań nie był przekonywujący w warunkach dzisiejszej sali widzów.

Zaznaczam gwoli ścisłości ten głos protestu ze strony Majerholda, w którego sędzię wszakże tkwi może przewrażliwienie subiektywne (Majerhold bowiem użala się we wspomnianym artykule, że aktorzy Jewreinowa jak gdyby przedrzeźniali i parodjowali niedawną jego, Majerholda, inscenizację „Siostry

Beatryks“ w „Teatrze Dramatycznym“); oczywiście w niczem nie zmniejsza to doniosłości artystycznej eksperymentu, jakim było powołanie do życia „Starego teatru“ przez Jewreinowa. Krótkotrwałe jego istnienie należy zapisać w historii teatru europejskiego, jako jeden z najciekawszych, najbardziej celowych, skończonych i twórczych eksperymentów wogóle.

Wśród zajęć pedagogicznych na rozmaitych kursach teatralnych i w wielu szkołach dramatycznych, Jewreinow wykładał między innymi w szkole M. A. Rigler-Woronkowej. Popisy tej szkoły, urządzone w roku 1909 i 1910, wykazały nieposłednie zdolności dydaktyczne Jewreinowa, jak stwierdziła prasa fachowa („Teatr i iskusstwo“, Nr. 1, z 1910). Uczniowie i uczennice we fragmentach z utworów Hofmansthala, Wilde'a, Maeterlincka, fragmentach wystawionych bez żadnego tła dekoracyjnego, — wykazali zdolność wyczulonego czytania w związku z plastyką. Wyrazistość, jaką zademonstrowali uczniowie, oraz ekspresja dramatyczna świadczy o umiejętności Jewreinowa: rozbudzenia nerwu teatralnego w młodych adeptach sceny...

(d. c. n.). Eugenjusz Świerczewski.

nom teatralnym pozory życia, ujęte w estetyczne formy; Bolesław Leszczyński, talent z bożej łaski, bajecznie obdarzony, improwizator fantastyczny, nierówny, lecz pełen rozmachu w wielkim stylu, w rolach tragicznych zdumiewał porywami natchnienia a w komedji i dramacie współczesnym miał skupiony ton męski, elegancję i pańską grandezę; Nie tak hojnie obdarzony przez przyrodę Bolesław Ładnowski, aktor niepospolity, wysoce inteligentny pełen harmonji estetycznej i samowiedzy w rolach tragicznych i dramatycznych nowoczesnych; Edward Wolski ujmował młodzieńczą werwą i humorem, bardzo sympatyczny i lubiany w rolach wymagających dziarskości i temperamentu; Marjan Prażmowski reprezentował szyk salonowy i dobry ton wyższego towarzystwa.

W końcu tego okresu przybył Mieczysław Frenkiel z razu jako spadkobierca ról Żółkowskiego, potem, rosnąc w sławę jako pierwszorzędnny artysta w zakresie wyższej komedji, aktor wysoce indywidualny z właściwą mu wielką swobodą, humorem i głębszymi akcentami w rolach serjo, nacechowanych subtelnością w półtonach.

Piszący te słowa w początkach kariery dźwigał na swych barkach niejedną wielką rolę w tragedjach i dramatach poetycznych, grając także szereg ról figur współczesnych, dosadnie zarysowanych. Poprawną użytecznością był Józef Grzywiński, aktor sumienny, kochany kolega, reprezentant poczciwych ojców i sympatycznych starców.

Z kobiet po wyjeździe Modrzejewskiej zabłysła na krótko Marja Deryng, obdarzona wspaniałym głosem, pełna zapału w kilku rolach tragicznych, granych z siłą i bezpośrednim porywem wielkiego talentu, niedosć opanowanego w formach zewnętrznych. Po niej jako prymadonna dramatyczna grała świetnie cały szereg wielkich ról głównie w dramatach współczesnych, Helena Marcello Palińska, obdarzona południowym temperamentem, czasami nadto bujnym, artystka z cudnym głosem o szerokiej skali talentu, sięgającej od tragiczności (w świetnej roli Messaliny z tragedji W. Abrandt'a), do subtelnych tonów wyrafinowania i charakterystycznej finezji.

Józef Kotarbiński.

(c. d. n.)

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Polski: „Sen nocy letniej“ Shakespeara. Reżyserja A. Zelwerowicza.

„Sen nocy letniej“ należy bezsprzecznie do najpiękniejszych *widowisk* Teatru Polskiego. Podkreślami: widowsk. Już niejednokrotnie (w „Przeglądzie współczesnym“, „Tygodniu Polskim“) podkreślałem, że główną i bezwarunkowo wielką zasługą Teatru Polskiego jest zwrócenie baczonej uwagi na stronę plastyczną przedstawienia. Nieraz jednak ta „widowskowość“ przedstawień Teatru Polskiego mści się na głębszych, wewnętrznych walorach dzieła scenicznego. Nieraz jesteśmy świadkami takiej sytuacji, że dekoracja staje się aktorem a aktor dekoracją.

Do tej ostateczności w „Snie nocy letniej“ wprawdzie nie doszło, reżyser starał się o to, by widowisku nadać jaknajwięcej rumieńców życia — a jednak...

„Sen nocy letniej“ jest rozkoszną *komedją*, w której świat fantastyczny wywiera decydujący wpływ na losy ludzi. Dwa te światy: duchów i ludzi, sprzygnięte są w jednolitą całość —

oko poety biega w szczytnym szale
z nieba do ziemi a z ziemi do nieba —

oba przepoił Shakespeare czarem przedziwnej poezji i urokiem humoru. Tym humorem powinniśmy się radować nie tylko w scenach rzemieślników-aktorów, lecz również na dworze Tezeusza (gdzie jedyny pozornie zgrzyt — surowość Egeusza — powinien mieć zabarwienie „przez pół serjo“ — ale przez pół wesolo), w djalogach między kochankami i w scenach duchów leśnych.

W realizacji scenicznego Teatru Polskiego djalogi obu par zakochanych miały za dużo powagi a za mało poezji. Nie były to djalogi komedjowe. Role

Oberona i Tytani były fałszywie postawione: duchy nie muszą koniecznie przemawiać patosem (Bieganowski) lub być afektowane (Sulima). Te duchy powinny się czuć w *lesie* tak naturalnie, jak np. Tezeusz u siebie w *pałacu*. I to są główne zarzuty, które postawiłbym realizacji Teatru Polskiego co do poezji humoru komedji Shakespeara. Bo pozatem humor był wyzyskany świetnie: zarówno w pomysłowej grze groteskowej aktorów-rzemieślników z niezrównanym w komizmie Zelwerowiczem — Spodkiem na czele, jak i w pięknej interpretacji Puka-Umińskiej. Artystka ta, którą dwie role: Orcia w „Niebońskiej Komedji“ i Isi w „Weselu“ postawiły w pierwszym rzędzie aktorek młodego pokolenia, dała Puka, pełnego swawoli, humoru, beztróski a podała to z taką zwinnością, finezją i urokiem a przedewszystkiem — szczerością, że gra swoją ożywiła ten fantastyczny las zaczarowany, który powinien być ośrodkiem akcji a zeszedł do roli drugorzędnej.

Mówiąc o tym lesie przechodzimy do oceny dekoratywnej strony przedstawienia. Przedewszystkiem podnieść należy świetne stosowanie światła, które stwarzało nastrój prawdziwie baśniowy i szatom artystów, skomponowanym przez Frycza wprost cudownie (przyczem przełamał Frycz szablon ubierania postaci greckich *koniecznie* w białe togi, które stosował i Reinhardt w swej głośniejszej realizacji „Snu nocy letniej“) dodawało wiele uroku. Również bardzo szczęśliwy był pomysł uproszczenia do minimum machiny dekoracyjnej, umożliwiając szybkie posuwanie się akcji. Dekorację tą skomponował Frycz ze smakiem i szczerym umiarem artystycznym, dzięki któremu stała się ona środkiem pomocniczym, ale nie rozrywała uwagi widza... Jednak szkoda, że nie

skomponował jej Frycz w ten sposób, by w obrazie jego odmalowana była *dusza lasu*. Z lasu przecież poczęła się fantazja komedjowa Shakespeara, w lesie figle platają sobie i ludziom miłe, swawolne duchy... czemuż więc ten las potraktował Frycz tak po macoszem?

I z tych powodów, które wyluszczyłem, fantazja leśna została częściowo zatracona. Pozostało jednak wrażenie widowiska bardzo pięknego, jednego z najpiękniejszych, jakie w ostatnich latach widzieliśmy w Teatrze Polskim. Widz radował się przepyszniemi kostjumami, grą świateł, świetną grą Umińskiej i Zelwerowicza, który ze szczególną pieczołowitością jako reżyser — potraktował sceny groteskowe, nadał im wiele humoru i życia. Te sceny skupiały na sobie główne zainteresowanie widowni.

Ale skarby, poszukiwane w zaczarowanym lesie w noc letnią, w noc św. Jana, pozostały nietknięte.

Wube.

Teatr Reduta: „Nowy Don Kiszot“ A. hr. Fredry z muzyką Moniuszki. Inscenizacja L. Szildenfeld-Schillera.

W przyjęciu przez publiczność i prasę przedstawienia „Nowego Don Kiszota“ w Reducie uderza albo zbyt nieprzecenianie albo też niedocenicenie wysiłku Schillera i zespołu Reduty. Jedni widzą w niem drogę do nowych sposobów interpretacji opery, inni uważają to widowisko za mało znaczącą błahostkę. I jedni i drudzy nie mają racji.

Mam wrażenie, że przy wprowadzeniu do repertuaru Reduty operetki Moniuszki przyświecał Schillerowi cel podwójny: jeden — to zaznajomienie publiczności z nieznanym (a właściwie znanym tylko nielicznym fachowcom) utworem Moniuszki, utworem bardzo miłym w swej naiwności i prostocie a nader charakterystycznym dla dalszej twórczości autora „Halki“. Drugi — prawdopodobnie decydujący — to rozszerzenie skali twórczej artystów Reduty

przez nauczenie ich odpowiedniej interpretacji aktorskiej w wodewilu i operze — buffo.

Obydwa te cele są nader chwalebne i zasługują na prawdziwe uznanie. Traktując przedstawienie „Nowego Don Kiszota“ jako eksperyment (mało kto z aktorów dramatycznych umie dzisiaj śpiewać), nie możemy wymagać od zespołu Reduty, aby wykonał on utwór muzyczno-sceniczny tak jak traktują go zawodowi śpiewacy-aktorzy. Dużo więc było w interpretacji poszczególnych solistów amatorstwa, z drugiej jednak strony bodaj czy nie to amatorstwo i przyzwyczajenie do gry w dramacie, uchroniło widowisko od tej szablonowości, do której przyzwyczaili nas opera. Nie wolno jednak zapominać o tem, że całkiem inaczej należy traktować *partję* operową i *rolę* dramatu. I dramat i opera są dziećmi teatru, inne są jednak drogi, które wiodą do artystycznego wykonania dramatu czy opery.

Przedstawienie „Nowego Don Kiszota“ miało bardzo dużo wdzięku i ciepła, do czego przyczyniła się niemało pomysłowa dekoracja Gronowskiego. Całość nosiła na sobie znamię prostoty, świadczącej o dobrym smaku reżysera. Ale nie ludźmy się: nowej karty w historii teatru naszego przedstawienie to nie stanowi. Mam wrażenie, że podobne stawianie sprawy krzywdę przynosi Reducie, która miłym tem widowiskiem dobrze zapisała się w pamięci widzów.

Wube.

Teatr Letni: „Dzwonek alarmowy“ komedja Hennequina i Coolusa.

Francuska komedja Hennequina i Coolusa stanowczo bardziej udala się Teatrowi Letniemu, niż quasi-francuska komedja polskich autorów pierwszej premiery. „Dzwonek alarmowy“ jest i dowcipny i zreżymie napisany, postaci, w nim występujące, są żywe i zalecają się wyrazistym rysunkiem charakterów. Całość napisana jest z humorem i zaprawiona dozą sentymentu. Komedja dała pole do popisu dobrze zgranemu zespołowi Teatru Letniego z Różyckim i Gasińskim na czele.

Zast.



BIBLIOGRAFJA.

Teatr w historii literatury.

Marjan Szykowski „Współczesna literatura polska“. Z wypisami (1863—1923). Nakładem Spółki Pedagogicznej. Poznań 1913.

Najtrudniejszym zadaniem dla naszych historyków literatury jest sprawa oryginalnej twórczości dramatycznej. Twórczość ta była zawsze wątła, pomimo kilku wybitnych talentów i zawsze rozwijała się niewspółmiernie z naszą poezją liryczną i z naszą powieścią. W jaki sposób ujmować ją w zarysie historycznym? To pytanie metodologiczne nie było dotychczas dyskutowane obszerniej i gruntownie. Czy uwzględniać w jednakowej mierze dzieła twórcze, które nigdy sceny nie oglądały i utwory mierne, które w pewnym momencie doznawały ogromnego powodzenia? Czy jest jakakolwiek racja stałego zaprzatania uwagi i pamięci potomnych *martwemi wartościami*, to jest utworami, wolnymi od trosk literackich, które nazajutrz po przejściowym powo-

niu weszły do lamusa bibliotek i archiwów teatralnych, aby już nigdy stamtąd nie wychodzić na światło dzienne? Pytania te, związane z metodą układu wszystkich naszych historii literatury, wymagają rozważania specjalnego, do którego wrócimy oddzielnie. Nasunęły nam się one z powodu wydania „Współczesnej literatury polskiej“ Marjana Szykowskiego, przeznaczonej dość wyraźnie dla młodzieży, tj. dla czytelnika, który ma *obowiązek* zatrzymania w pamięci najważniejszych elementów kultury narodowej.

Jakież są te elementy w przeświadczeniu prof. Szykowskiego w zakresie produkcji dramatycznej? Punktem wyjścia rozważań autora jest dramat historyczny, który kształtował się u nas począł dość boleśnie i beznadziejnie po 1863 roku. Mamy więc mniej więcej słuszne uwagi o Romanowskim, Małeckim, Szujkim, Bełcikowskim, Kondratowiczu, B. Grabowskim, Asnyku, Sowińskim i Glińskim. Faleńskiego, którego prof. Szykowski, jak tylu innych historyków przed nim, nie docenia lub zgoła nie zna, dostało się osiemnaście suchych wierszy bibliogra-

ficznych. Wymienia za to dramaty Karola Drzewieckiego i A. T. Olizarowskiego z dopiskiem enigmatycznym: „dziś produkcja ta posiada jedynie historyczną wartość“. Analizę utworów Świętochowskiego, które bądź co bądź stanowią wybitne dzieła literackie, jest trochę powierzchowna, to też mogła jedynie doprowadzić do wniosku, że dramata Świętochowskiego jest „plodem mózgowym“. Nieco wygodniej czuje się prof. Szyjkowski w komedji. Kilka dobrych stroniec otrzymał Bliźniński, jedną zwięzłą stroniec Bałucki a potem idą już zbyt obfite rozważania sztuk z t. zw. bieżącego repertuaru czyli wartości przemijających, po za literaturą stojących: Przybylski, Abrahamowicz z Roszkowskim, Jordan. Dość obszernie rozstrząsa autor „komedję społeczną“ Chęcińskiego, Szymanowskiego, Narzymskiego, Zalewskiego, Sarneckiego, Lubowskiego. Raz po raz zdarzają się w tej charakterystyce zdania: „komedje słabe w akcji, nieudolne w charakterystyce i jaskrawe w tendencji“ czyli, iż nie było po co dyskutować o niej z młodzieżą. Znamionną a organiczną cechą komedji społecznej jest, według prof. Szyjkowskiego, poczucie winy i kary. Naturalizm doprowadza do przelamania prawa winy i kary, z czego wynika beznadziejność dramatu mieszczańskiego Zapolskiej. Działalność tej autorki stawia prof. Szyjkowski bardzo wysoko. Panią Dulską dołącza do „ogólnej galerii arcytypów w historii teatru europejskiego“, a samą autorkę stawia w najpierwszym rzędzie naszych pisarzy dramatycznych, które to miejsce zdobyła „wielkością talentu, ważkością i ogromem dokonanej pracy“. Oczywiście, pogląd ten ulegnie rewizji, gdy się wniknie w wartość samego naturalizmu w sztuce, jako formy powtarzania życia. Zresztą prof. Szyjkowski metod naturalistycznych nie rozważa głębiej, skoro naturalizm widzi u Kisielewskiego a nawet u Rittnera „w najlepszych jego dziełach“, przyczem Kisielewski zasłużył na drobną zaledwie, kilkunastozową wzmiankę. Nieco obszerniej uwzględnia historyk twórczość Perzyńskiego i Gorczyńskiego, całą zaś resztę współczesnych komedjopisarzy traktuje raczej bibliograficznie. Stało się tak nawet z Nowaczyńskim, którego wielkiego talentu snąc prof. Szyjkowski nie odczuwa. Najwięcej jednak zadziwia w historii literatury współczesnej niedocnienie dzieła dramatycznego Przybyszewskiego. Cokolwiek się stanie w przyszłości z jego utworami scenicznymi, nie ulega wątpliwości, że w historii naszego teatru stanowią one epokę. Przyniosły nietylko najsilniejsze po Słowackim odczucie teatru, nietylko świetną

technikę konstrukcyjną, ale i „nowy dreszcz“, który przeszedł po całym pokoleniu. W ubogiej naszej twórczości dramatycznej talent Przybyszewskiego, zupełnie samorodny i niespodziany, był swego czasu rewolucją, którą historyk literatury winien był należycie oświetlić.

Wyspiański, jak się spodziewać należało, otrzymał rozdział oddzielny. W charakterystyce jego działalności poglądów indywidualnych ujawnia prof. Szyjkowski nie wiele. Dramat Wyspiańskiego stwarza nareszcie syntezę pierwiastków klasycznych i romantycznych, „o której marzył niejednen z polskich dramaturgów“. Poza tem dramat ten jest „kreatcją nareszcie polską, do której szliśmy z wolna, po grudzie tylu chybionych prób przez lat sto pięćdziesiąt“. Pierwiastków tej polskości prof. Szyjkowski nie uzasadnia, a młodszy uczeń szkoły mógłby przypuszczać, że dramaty Słowackiego nie były „polskie“. Oddzielny rozdział przeznaczono również dla K. H. Rostworowskiego, „jedyne dramaturga współczesnego, którego stać na szerszy gest“. Zalamania się jego dramatów ideologicznych nie trwożą historyka. „Głębokość—mówi—poruszonych problemów etycznych łączy go z najwybitniejszymi twórcami Młodej Polski, zwłaszcza z Kasprowiczem i Żeromskim—styl odrębny, wyrobiony w okresie pełnej dojrzałości, stawia go poza utartym szablonem teatralnym, zapewniając oryginalne i odrębne, obok Wyspiańskiego, stanowisko w rozwoju polskiej dramaturgji“. Krótkie analizy poszczególnych dramatów Rostworowskiego poglądu tego nie potwierdzają. Cięży nad nimi przeświadczenie, że w dziele dramatycznym jedynie znaczenie ma prąd ideowy utworu.

Jest to wada całej pracy prof. Szyjkowskiego. Gdyby cudzoziemiec mógł dostać jego książkę w przekładzie, otrzymałby wrażenie, że w Polsce literatura jest na wielką skalę zorganizowana publika. Walory artystyczne, piękno i poezja schodzą tu na plan drugi, albo też nie mówi się o nich zgoła. Metoda taka, która już ma u nas, niestety, starą swoją tradycję, tembardziej jest niebezpieczna, gdy ją się stosuje w książce przeznaczonej dla młodzieży. Utrwala się w ten sposób fałszywe przekonanie, że dzieło twórcze przemawiać powinno jedynie swą myślą społeczną lub moralną. I niewiadomo, co ma w takich wypadkach odpowiedzieć profesor na zapytanie ucznia, który go zapyta, dla czego poeta lub powieściopisarz nie pisze wprost traktatu filozoficznego lub etycznego, skoro go cenią jedynie za jego ideologję?...
J. L.



CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 4.000.000 mk., ½ str. 2.000.000 mk., ¼ str. 1.200.000 mk., ⅛ str. 800.000 mk.,
1/16 str. 500.000 mk.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOŁEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 4 — 5 pop.

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: 10.000 mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką): 40.000 mk., zagranicą 60.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: S. p. M. Tarasiewicz — *Wiktor Brumer*. Grzechy przeciw zespołowi — *Adam Zagórski*. Komedia Francuska — *Jan Lorentowicz*. Ewolucja w teatrze — *Józef Katarbiński*. Jewreinow (odcinek) — *Eugeniusz Świerczewski*. — Teatry warszawskie. — Teatry wileńskie.

†
ś. p.

MICHAŁ TARASIEWICZ

Z osobą ś. p. Michała Tarasiewicza łączą się u mnie wspomnienia wczesnej młodości, spędzonej w Krakowie. Przedstawienia w teatrze krakowskim wspominam zawsze z pewnym rozrzewnieniem. Tutaj przecież widziałem pierwszy raz na scenie Słowackiego, Mickiewicza, Wyspiańskiego, Fredrę a nawet — Norwida. Tutaj upajałem się cudownie brzmiącym wierszem polskim, głoszonym przez wybitnych artystów.

Ilekoć jednak komunikat dyrekcji zapowiadał gościnne występy Tarasiewicza, serce poczynało bić gwałtowniej, ogarniała mnie gorączka niecierpliwości i oczekiwania. Bo występy Tarasiewicza oznaczały wyłączne poświęcenie repertuaru wielkiej poezji, rozkoszowanie się coraz to innym brylantem twórczości rodzimej. A przede wszystkim poezją dramatyczną Słowackiego: „Kordjanem“, „Nową Dejanirą“, „Księciem niezłomnym“ czy „Horsztyńskim“.

I gdyby zasługą ś. p. Tarasiewicza było to jedno: rozkochanie się w wielkiej poezji wieszczów, której był wiernym kapłanem i budzenie wśród widzów zamiłowania do ich twórczości, to już wystarczałoby, aby imię Jego wymawiano z czcią, szacunkiem i wdzięcznością.

Ale z zasługą tą łączył się jeszcze wielki talent ś. p. Tarasiewicza. Natura obdarzyła Go słicznym, metalicznym, jak dzwonek brzmiącym głosem i świetnymi warunkami zewnętrznymi. Ś. p. Tarasiewicz umiał artystycznie wyzyskać oba te, tak ważne dla aktora, czynniki. Mało kto z artystów polskich potrafił tak pięknie mówić wierszem. Mowa wiązana była dlań chlebem codziennym. Kochał ją i władał nią z niezrównaną swobodą i wdziękiem. Pieścił się wierszem polskim, jak kochanką. Dykcję miał świetną. To, co nazywamy deklamacją, było u Niego pełne szlachetności i nie nosiło na sobie żadnych śladów roboty czy patosu. Zasługą Jego wielką pozostanie, że, dzięki takiemu ujmowaniu wielkiej poezji, ujawniała się ona na scenie w pełnym blasku a słowo żywe stawało się tym głównym czynnikiem, któremu wszystkie inne zostawały podporządkowane. I dzięki temu umiał ś. p. Tarasiewicz rozkochać widzów w wielkiej poezji. Nie tylko kochał ją, ale był jej świetnym realizatorem scenicznym.

Te zasługi decydują o trwałej wartości pracy aktorskiej ś. p. Tarasiewicza i zapewniają Mu jedną z najświetniejszych kart w historii teatru polskiego.

Cześć Jego Pamięci!

Wiktor Brumer.

Grzechy przeciw zespołowi.

Bywają one nieraz tylko omyłką, uchybieniem przewodniej myśli artystycznej; bywają jednak i zupełnym jej brakiem, partactwem i złą wolą w stosunku do sztuki i teatru. Reżyserzy i dyrektorzy są tu głównymi winowajcami z tą różnicą, że reżyser ma na sumieniu przewiny dorywcze, związane z *jednym* przedstawieniem, dyrektor zaś bardziej stałą i szerszą odpowiedzialność ponosi, gdyż jego błędy godzą w teatr, aktora i kulturę artystyczną.

Temat to rozległy. Na razie zrobię pobieżny rachunek sumienia reżyserów.

Otóż reżyserem u nas najczęściej bywa aktor, który woli przewodzić nad kolegami, niż mieć ich nad sobą. Gdyby tylko to. Ale zdarza się często, że reżyserją jest tylko pomocniczą ambicją aktorskich danego artysty, że poprostu sam siebie jako reżyser powołuje do wykonywania najwdzięczniejszej roli i dobiera sobie kolegów i koleżanki wedle sympatji, a nie wedle talentu. A czasem, czasem — i to nierzadko — doborem tak kieruje, żeby nie mieć konkurencji i bez przeszkody wybić się na pierwszy plan.

Jak na tem cierpi zespół danego przedstawienia? ile niedostatków wkłada się w wykonania dzieła? jak często wartości jego przepadają, niewydobyte na jaw?

Spójrzmy na sprawę jeszcze idealniej, jeszcze teoretyczniej, bez przydatków życiowych, bez tych małości, które mieszkają kątem w duszy każdego człowieka.

Dążenia aktora i reżysera nie raz muszą się przecinać. Celem bowiem aktora jest zdobyć dla siebie jak najwięcej miejsca w danej sztuce, a zadaniem reżysera jest podporządkowanie aktora poszczególnego całości. Ambicja aktora to osiągnięcie doskonałości w wykonywanej przez siebie roli, ambicja reżysera natomiast to najdoskonalsza realizacja sceniczna *całego* dzieła.

Na czem zasadza się indywidualność, twórczość reżysera, a na czem aktora? Aktor to twórca człowieka scenicznego. Im indywidualniej go ulepi, im więcej życia mu da, im bogaciej go wyposaży w ruch, wyraz, tem jest większy jako aktor. A reżyser? Reżyser jest budowniczym życia utworu. Musi mieć dzie sięć indywidualności w sobie. Musi wżyć się i w tę i w tamtą postać, ale przedewszystkiem wżyć się musi poraz wtóry, *scenicznie*, w to dzieło, które *literacko* przeżył autor.

Z tych zasadniczych różnic wynika, że jeśli już trudno u nas, ze względu na brak reżyserów, (trzech jest tylko takich, co się wy-

łącznie reżyserją trudnią) nie powoływać na to stanowisko aktorów, to w każdym razie grzechem śmiertelnym przeciw idei zespołu w danem przedstawieniu jest powierzanie aktorowi równocześnie reżyserji i roli, zwłaszcza większej. Wódz, który sam staje w szeregu, przestaje ogarniać plan bitwy i przestaje być panem położenia na polu walki.

Porównanie te jest za słabe. Idzie tu bowiem nie o chwilowe wykonywanie pewnych sprzecznych ze sobą funkcji, ale o inne nastawienie umysłowe w stosunku do danej sprawy. Nie można być równocześnie sędzią, prokuratorem, oskarżonym i świadkiem. A właśnie te wszystkie funkcje pospołu spełnia aktor reżyserujący i grający zarazem.

Te reżyserskie przewinienia przeciw idei zespołu stoją na stosunkowo niskim, technicznym poziomie i świadczą o prymitywności stosunków teatralnych u nas. Należą one do historii partactwa.

Są jednak uchybienia wyższe, subtelniejsze, ale może i bardziej w głąb sztuki teatralnej sięgające. Zdarzają się one wówczas, gdy reżyser albo zgoła nie odgaduje przewodniej myśli artystycznej dzieła, jego linii, jego istoty, albo gdy dla kompromisu lekceważy ją, albo wreszcie zaprzątnięty inną ideą teatralną, nie troszczy się o samą sztukę.

Klasycznym przykładem pierwszego z wymienionych wypadków jest nie jedno przedstawienie arcydzieł zagranicznych, granych na naszej scenie. Do tej kategorii należało wiele przedstawień Ibsena, niektóre przedstawienia Shawa, nie mówiac o pomniejszych autorach.

I Wyspiańskiego to spotyka.

Na czem polega tu grzech przeciw zespołowi? Na tem, że reżyser albo nie rozumiejąco o co idzie, albo też, wiedziony próżnością własnej „inwencji“, poobsadza fałszywie i jeszcze fałszywie poinformuje grających aktorów, tak, że z tego wypada istna kakaofonia. Takim przedstawieniem było, nie daleko szukając, zeszłoroczne „Wesele“ w Teatrze Polskim mimo, że do wykonania powołano wyborne firmy aktorskie.

Kompromis wymieniłem jako drugi powód, skłaniający reżysera do wylaniywania się z pod rygoru przykazań teatralnych o zespole. Wypadek kompromisu zachodzi najczęściej przy występach gościnnych. Wtedy reżyser poprostu łąta. Gorzej gdy aktor jakiś czy to dzięki kontraktowi czy też dzięki protekcji dyrektora kreuje główną postać w sztuce, w której zgoła inną, epizodową, rolę grać powinien, albo też wcale się nie pojawiać. Reżyser czuje, że należałoby reżyserji odmówić, ale pragnąc sztukę wystawić,

mieć ją w „swoim repertuarze“ czyni kompromis. Lekceważy tedy linię artystyczną dzieła, zapełnia scenę dekoracjami i manewrami tłumu, chcąc zewnętrznymi rzeczami odwrócić uwagę od błędów zasadniczych.

— — — — —
To zaniżowanie do zewnętrzności, do mechanicznego ruchu na scenie bywa też samoistnie powodem zaniedbania przez reżysera istotnej, zespołowej pracy.

Zdarza się jednak spotkać tu z powodem innym, pozaprzestawieniowym.

Są reżyserowie, których pasją, ze względów wychowawczych, jest granie sztuki w różnych obsadach.

Niekiedy i chęć zaimponowania ilością świetnych artystów skłania ku temu reżysera. Tak np. Reinhardt dał „Fausta“ w trzech obsadach. Mogą się takie eksperymenty udawać, ale reguły to jeszcze nie stanowi.

Pamiętać bowiem trzeba, że każdy wybitniejszy talent aktorski, każda wydatniejsza indywidualność artystyczna wnosi do dzieła własne wartości i bardzo często mają one przeważny wpływ na charakter widowiska. Inaczej musi się zestawić zespół aktorski, gdy rejenta Milczka w „Zemście“ gra Rapacki, inaczej, gdy inny aktor. W przeciwnym bo-

wiem razie zespołowo widowisko będzie zachwiane. Jeszcze dalej sięga zagadnienie zespołowe np. „Romea i Julji“. Można, zależnie od obsady, grać to arcydzieło bardziej idealistycznie lub realistycznie, z mocnymi akcentami żywiołowych namietności.

Zatem granie sztuk na jeden sposób różnemi zespołami, albo świadczy o aktorach grających, że są bez indywidualności, albo świadczy źle o zespole, i reżyserskiej sumienności.

Od tego błędu reżyserskiego krok do dyrektorskich grzechów przeciw zespołowi.

O tych jednak osobno.

Adam Zagórski.



Komedja Francuska.

I.

Komedja Francuska jest w swoim rodzaju jedynym teatrem na świecie. Organizacja jej dzisiejsza, która przetrwała wieki, zwalczana bywa przez młodsze pokolenia pi-

JEWREINOW.

3) (Ciąg dalszy).

W roku 1910 Jewreinow łącznie z Komisarzewskim prowadził „Wesoły teatr“, gdzie wystawiał sztuki z ulubionego przez siebie typu parodji.

Jewreinow, wyodrębniający przedewszystkiem w swych koncepcjach reżyserskich *czyt. stą teatralność*, drogą naturalną natrafił na jej pierwiastki w groteskowej arlekinadzie małych teatrzyków, a przedewszystkiem „Krzywego Zwierciadła“. Powstały one wprawdzie na wzór zachodnio-europejskich cabarets i Ueberbrettów, miały wszakże specjalne znaczenie na gruncie rosyjskim jako reakcja przeciw męcząco-ponurym utworom ówczesnej, przedwojennej rosyjskiej dramaturgji, która budowała sztuki wzorem Hauptmana, Ibsena, Czechowa i innych genialnie przez teatr Stanisławskiego zaszczerpianych naturalistów.

Zwalczając teatr naturalistyczny zarówno sam w sobie, jak i jako supremację nad innymi kierunkami teatru w Rosji, Jewreinow zwrócił się do „Krzywego Zwierciadła“, by tam, znalazłszy szerokie możliwości reżyserskie, zwłaszcza w kierunku groteski, toczyć walkę ze znienawidzonym naturalistycznym teatrem Stanisławskiego.

Rozpoczął tedy Jewreinow swe próby z „monodramatem“, rozpoczął zażartą walkę ze Stanisławskim, walkę, o której z dumą pisze obecnie w artykule „Apologia teatralności“ (miesięcznik rosyjski „Teatr“, Berlin, Nr. 1, styczeń 1923), wspominając między innymi swą parodję inscenizacji „Rewizora“ przez Stanisławskiego i przypisując sobie skłonienie jednego z najzdolniejszych reżyserów Teatru Artystycznego, niedawno zmarłego Wachtangowa, ku kierunkowi antirealistycznemu, będącemu w rozumieniu Jewreinowa „apologią teatralności“. Jewreinow wierzy, że działalność jego przyczyniła się do całkowitej likwidacji realizmu w teatrze Stanisławskiego, o czem świadczą najlepiej ostatnie inscenizacje „Eryka XIV“ Strindberga i „Księżniczki Turandot“ Gozziego.

Specjalny okres w reżyserskiej działalności Jewreinowa stanowi praca jego w „Krzywym zwierciadle“, gdzie od r. 1910 był głównym reżyserem w ciągu kilku lat (do wojny). Popularny ten teatr, dzięki pracy Jewreinowa, zyskał zdecydowane oblicze, zrodził własnych pisarzy, stworzył własny typ repertuaru.

Teatr złośliwych parodji i groteskowych satyr dawał Jewreinowi szereg niezliczonych inwencji i możliwości reżyserskich, które też obficie rozrzucał w każdym widowisku. Z naj-

sarzy i artystów najgwałtowniej, jako niezdo-
byta twierdza zaśnieżonej rutyny. Starsi uwa-
żają za chlubę narodową teatr, który może
przez trzy miesiące dawać codziennie, niemal
bez prób, coraz inną sztukę ze swego żelaz-
nego kapitału repertuarowego, obejmującego
trzysta lat nieprzerwanego rozwoju francuskiej
twórczości dramatycznej i który np. w mo-
lierowską rocznicę zdołał wystawić w prze-
ciągu jednego miesiąca 26 utworów autora
„Skapca“.

Jakże się stało, że teatr arystokratyczny,
tak bardzo archaicznego pokroju, zdolny był
utrzymać się i rozwijać dalej w dzisiejszym
Paryżu, gdzie kilkadziesiąt scen rywalizuje
ze sobą codziennie doborem najnowszych
dreszczów teatralnych? Znane są powszech-
nie ogólne zasady, na których opiera się dzia-
łalność Komedji: aktorzy dzielą się tam na
dwie kategorie — „stowarzyszonych“ (socié-
taires) i „pensjonariuszów“ (pensionnaires);
pensjonariusz staje się stowarzyszonym po
uzyskaniu dekretu ministra oświaty, na wnio-
sek rady administracyjnej Komedji; stowarzy-
szeni, oprócz stałej pensji, biorą udział w zy-
skach; zyski te dzielą się na dwie części,
z których jedną otrzymuje stowarzyszony
w końcu każdego sezonu, druga zaś wpływa do

kapitału zakładowego trupy i może być pod-
jęta dopiero w dniu uzyskania praw emery-
talnych; nowe sztuki kwalifikowane są przez
specjalny komitet (comité de lecture), złożony
ze stowarzyszonych, którym przewodniczy
administrator generalny. Zasady te oparły
się zwycięsko wszelkim atakom i próbom re-
formy. Tajemnica ich trwałości polega na
tem, że wyrosły z gruntu narodowego
i ukształtowały się w ciągu długich wieków,
że odpowiadają dwom rasowym objawom kul-
tury francuskiej, tj. kultowi *tradycji* i *rutynie*.
Zarówno istotę organizacji, jak jej niezwal-
czoną oporność zrozumieć można dopiero
wówczas, gdy się rzuci okiem na kolejne eta-
py rozwoju sztuki aktorskiej we Francji.

Sztuka ta rozwijała się powoli i w wa-
runkach trudnych. Rzemiosło aktorskie przez
długi czas traktowano pogardliwie. Synod
w Elwirze już w r. 305 ogłosił ekskomunię
dla wszelkich akrobatów, kuglarzy, mimów
i histrjonów. Karol Wielki również skazywał
ich na infamię. Skutki tego wyklinania trwa-
ły długo, bo jeszcze do końca XVIII wieku
odmawiano aktorom pogrzebu na poświęconej
ziemi cmentarza. Pobłażliwszy stosunek roz-
począł się dopiero wówczas, gdy aktorstwo
zwróciło się do współpracy z Kościołem.

bardziej znanych wymienić należy satyrę Je-
wreinowa na „Rewizora“ w koncepcji Stani-
sławskiego, gdzie Jewreinow zabójczo złośli-
wie i ironicznie wykpił i sparodjował reali-
styczne metody Stanisławskiego. Krytyka
twierdziła, że utwór Jewreinowa i jego reży-
serja tej satyry były jednym z najcenniejszych
strzałów, wymierzonych w serce teatru Stani-
sławskiego przez jego przeciwników.

Ciekawe w pomysle autorskim i insceni-
zacyjnym były również jednoaktowe „Kulisy
duszy“, gdzie Jewreinow dał śmiałą i czarują-
cą ostrym i błyskotliwym pomysłem satyrę
na elementy, targające duszę ludzką.

W inscenizacji dokonał Jewreinow cieka-
wych eksperymentów, tworząc ze sceny
plastyczny przekrój ludzkiej klatki piersiowej
i wprowadzając personifikację szeregu sił,
tworzących rozdźwięki w duszy człowieka
(np. Ja—rozumowe, Ja—uczuciowe, Ja—pod-
świadome i kolizja między nimi).

Z innych reżyserskich prac Jewreinowa
z okresu „Krzywego zwierciadła“ wymienić
należy głośną „Wampukę“, „Międzynarodowy
konkurs bystrości czyli kuchnia śmiechu“ (pa-
rodja na sceniczną bystrość i ironję różnych
narodowości), „Pod władzą Pana“ (satyra na
współczesnych ludzi, których mitologiczny
faun uczy języka natury; wiele śmiałych in-
wencji i rozwiązań reżyserskich) i szereg in-

nych błyskotliwych utworów i inscenizacji,
w których Jewreinow dał dowód pomysłowo-
ści, oryginalności w reżyserowaniu tych wszel-
kich parodji, arlekinad i buffonad. Opanowa-
nie teoretyczne problemów formy aktorskiej
Jewreinow wyzyskiwał w sensie praktycznym,
rzucając niezliczone inwencje i wydobywając
z aktorów najbardziej paradoksalne możliwo-
ści aktorsko-wykonawcze. Ukochanie starego
teatru w jego nieogarnionych bogactwach
aktorskich Jewreinow w pracy reżyserskiej
przetwarzał na nowe wartości, dając wido-
wiska pełne wyrazu, stylu, oryginalności, bo-
gactwa motywów reżyserskich i odtwórczych.
Błyskotliwy, płynny, lotny jego umysł zna-
lazł doskonały teren w „Krzywym zwierciadle“
do rozwijania i eksperymentowania najdzi-
waczniejszych pomysłów.

Poza reżyserją w „Krzywym zwiercia-
dle“ Jewreinow był przez pewien czas reży-
serem w teatrze Komisarzewskiej, gdzie, po
Majerholdzie, usiłował z tego teatru stworzyć
„Teatr poszukiwań“, zresztą niezupełnie sku-
tecznie, teatr ten bowiem równocześnie usiło-
wał być teatrem dla szerokiej publiczności
i dzięki tej dwulicowości przedwcześnie skoń-
czył swe istnienie.

Eugeniusz Świerczewski.

(d. c. n.).

Wiadomo, jak namiętnie uczęszczano w średnich wiekach na widowiska, misterja i moralitety. Wszyscy obywatele, zarówno laicy, jak kler, z jednakowym zapalem brali udział w urządzaniu przedstawień. Nie brakło też książąt, którzy posiadali na swoich dworach całe trupy żonglerów. Posiadli swych komedjantów nawet papieże i księżęta kościelni i oczywiście zdejmowali z nich ekskomunikę Synodu Elwirskiego. Sprawa jednak późniejszych aktorów we Francji nie była nigdy uregulowana przez Kościół oficjalnie. Stosunki trup aktorskich z klerem zależały tam przez długie wieki od osobistej interpretacji tego lub innego potentata kościelnego.

W XV wieku powstaje we Francji trupa aktorów pod nazwą „Towarzysze pasyjni“. Zaledwie trupa rozpoczęła swój żywot, staczać musiała ostrą walkę z policją muni-cypalną. Dopiero zwrócenie się o łaskę do samego króla ocaliło byt towarzystwa. Karol VI, zadowolony z przedstawień, na które go zaproszono, nie tylko uznał trupę oficjalnie, ale w r. 1402 obdarzył ją przywilejem. „Towarzysze pasyjni“ składali się z amatorów którzy grywali misterja w wolnych chwilach od codziennych swych zajęć. Niekiedy zrzeszali się w celu zupełnie określonym np. na taki lub inny przeciąg czasu, do tego lub innego misterjum lub moralitetu. Już w tych pierwszych chwilach teatru francuskiego znajdujemy próby skodyfikowania wewnętrznej organizacji trupy. W Valenciennes odnaleziono kontrakt stowarzyszenia „Towarzyszów pasyjnych“ z r. 1547, w którym łatwo odnaleść pierwsze zarysy dzisiejszej organizacji Komedji Francuskiej. Trupa składała się ze szlachty, kleru, mieszczan i rzemieślników, którzy narzucili samym sobie takie zobowiązania kontraktowe: towarzysze wybierają trzy-nastu superintendentów z pośród wybitnych ludzi miasta, którzy zajmują się całą techniczną stroną widowisk, są mistrzami i przewodnikami trupy, regulują wszelkie pomiędzy nimi zatargi; wszyscy grający składają przysięgę na posłuszeństwo superintendentom, że stawiają się do pracy w dniach oznaczonych; obowiązani są przyjąć role, wyznaczone przez superintendentów, a w razie odmowy płacą za każdym razem po trzy „patary“; każdy z członków trupy winien złożyć dukata na pokrycie kosztów przedsięwzięcia lub szkód, jakie sam wyrządzi; kto nie złoży dukata, płatny będzie od przedstawienia; zyski dzielone będą na dwie części: „połowę otrzymają słusznie ci, którzy złożyli własne pieniądze“, druga zaś połowa podzielona będzie śród aktorów, płatnych od przedstawienia, stosownie do ich wartości.

Trupy amatorskie zwolna się rozpadają pod wpływem regularnych towarzystw akto-

rów włoskich, które zjawiają się w Paryżu około r. 1578 i pobudzają Francuzów do naśladownictwa. W początkach XVII wieku Towarzysze Pasyjni nie znajdują już chętnych widzów. Salę, jaką pozyskali w Pałacu Burgundzkim (l'hôtel de Bourgogne) odnajmują chętnie trupom wędrownym. Po r. 1599 spotyka się już alisze z napisem: „rzeczywisci aktorzy francuscy Króla“. Zjawiają się już trupy rywalizujące ze sobą. Jedna z nich, należąca do księcia d'Orange, osiadła w Marais i wystawiła „Mélite“ Kornela. Król, po sukcesie tej sztuki, zabrał trupie teatru Marois najlepszych aktorów i wcielił ich do towarzystwa Pałacu Burgundzkiego.

Na widowni paryskiej zjawia się młodziutki, dwudziestoletni Molier i zakłada teatr, z drobną narazie, z dziesięciu osób złożoną trupą. W akcie umownym, podpisanym w r. 1643, aktorzy zobowiązują się wzajemnie: opuszczać trupę za czteromiesięcznym wypowiedzeniem; role rozdaje autor a w razie jego nieobecności—cała trupa większością głosów; we wszystkich sprawach, dotyczących teatru, decyduje głosowanie całej trupy; ci, którzy dobrowolnie opuszczą trupę, mają prawo do zwrotu poniesionych kosztów i wkładów, wydaleni zaś z trupy — nie tylko są pozbawieni tego prawa, ale muszą zapłacić odszkodowanie, które będzie zahypotekowane na całej ich własności, nie wyłączając ekwipażów.

Pierwsze próby teatru molierowskiego skończyły się fatalnie. Genialny twórca komedji francuskiej, za długi swych kolegów z trupy, został aresztowany i uwięziony w Petit-Châtelet. Po opuszczeniu więzienia, wraca na prowincję i wędruje z miasta do miasta w przeciągu dwunastu lat. Tymczasem urzędowe stanowisko aktora zaczyna nabierać w Paryżu znaczenia i powagi, dzięki edyktowi Ludwika XIII, który, między innymi, oznajmia: „Życzymy sobie, aby ich rzemiosło, które może niewinnie odwozić nasze ludy od różnych złych zajęć, nie było im poczytane za dyshonor i nie mogło uwłaczać ich dobrej opinii w stosunkach ludzkich“. To też gdy Molier wrócił do Paryża i wystąpił pod egidą brata królewskiego, Ludwik XIV ofiarował mu salę w Petit-Bourbon.

Gdy intrzygi aktorów z Pałacu Burgundzkiego i z Marois usunęły go stamtąd, król ofiarował mu śliczną salę w Palais-Royal.

Tu właśnie Molier wystawia po kolei wszystkie swoje arcydzieła. Organizacja trupy molierowskiej jest znowu spółdzielczą. Dochody teatru dzielą się na dwanaście części i każdy z aktorów, nie wyłączając samego Moliera, otrzymuje jedną część. Tylko za nowe sztuki własne otrzymuje Molier honorarium względnie dość wysokie. Wszystkie ważniejsze sprawy regulowane są przez ze-

branie całej trupy. Rachunki wypłaca się natychmiast, po każdym widowisku, z potrąceniem niezbędnej sumy na koszt. Część własną otrzymuje każdy członek trupy, niezależnie od tego, czy brał udział w widowisku.

Teatr, za czasów Moliera, był niejako trybuną publiczną. Dzienniki dopiero zjawiać się poczęły, więc autorowie wciągali chętnie publiczność w dyskusje na tematy ogólne. Moliere wystąpił jako gwałtowny satyryk obyczajów. Osmieszał aroganckich markizów, „*précieuses'y*“, obłudników, zazdrośników, a nawet aktorów z trup rywalizujących. Otoczyła go cała sieć intryg, zwłaszcza po wystawieniu „*Świętoszka*“ i „*Don Juana*“. Salony paryskie oraz cenakle klerykalne zawrzały. Anonimowe pamflety żądają wprost śmierci Moliera. Ludwik XIV, pod presją „opinji publicznej“ cofa „*Świętoszka*“ z afisza, ale podaje Molierowi do chrztu pierworodnego syna, odbiera bratu swemu jego trupę i z towarzystwa Moliera czyni trupę królewską z pensją 6000 liwrow. Pomimo tej zmiany warunków, trupa nie zmienia zasad swej organizacji wewnętrznej i podziału dochodów.

Gdy Moliere zmarł nagle podczas czwartego przedstawienia „*Chorego z urojenia*“, rozpoczęła się cicha walka króla z arcybiskupem Paryża o... pogrzeb Moliera. Udało się zyskać zaledwie tyle, że pogrzeb odbył się po cichu, w nocy, jak to czynił później rząd rosyjski ze skazańcami politycznymi.

W siedem lat po śmierci Moliera, teatr jego przeniósł się do pięknej sali w pobliżu ulicy Guénégaud. Trupa urosła do 19 osób. Teatr Marais został zamknięty, pozostały więc w Paryżu tylko dwa teatry: teatr Guénégaud, bogaty w arcydzieła molierowskie i jego tradycję oraz teatr Pałacu Burgundzkiego. Dnia 22 sierpnia 1680 r. artyści obu trup otrzymali rozkaz królewski, aby się połączyli razem i utworzyli jedno towarzystwo. Takie zjednoczone towarzystwo składało się z 15 aktorów i 12 aktorek, którzy przy podziale dochodów mieli prawo dwudziestu części i jednej czwartej.

Dekret królewski z d. 21 października 1680 r. dawał ustalonemu ostatecznie teatrowi monopol t. j. zabraniał innym aktorom wystawiania sztuk francuskich. W ten sposób powstała dzisiejsza Komedja Francuska.

Jan Lorentowicz.



Ewolucja w teatrze.

(Ciąg dalszy).

Po Romanie Popielównie odziedziczyły spadek: Marja Wisnowska i Jadwiga Czaki. Pierwsza z nich, inteligentna, pełna wdzięku w rolach liryczno-dramatycznych i lekkich, wielostronna, niekiedy bardzo oryginalna i wyrafinowana, zaczęła swą sławę, zamknawszy piękną karierę epilogiem tragicznym, jednym z najmniej zaszczytnych momentów w dziejach wewnętrznych sceny warszawskiej. Jadwiga Czaki szczerze i pogodnie oddawała swoje postacie dziewczęce w sztukach oryginalnych. Podporą dramatu i komedji salonowej była Walerja Niewiarowska, aktorka zewnętrznie okazała, pełna dystynkcji w rolach matek, ciotek i starszych dam wielkiego świata.

Ten zastęp sił pierwszorzędných, wybitnych, użytecznych z dodatkiem paru artystek poprawnych jak Ostowska, Borkowska i parę innych, nadawał się znakomicie w ostatniej ćwierci zeszłego stulecia do świetnego wykonania dramatu i komedji mieszczańskiej. Panowała ona przeważnie na scenach europejskich w tej epoce, gdy i na scenie dziejowej burżuazja przodowała w życiu społecznym i obyczajowym. Realizm sztuki teatralnej warszawskiej harmonizował z rozwojem dramaturgji obcej i naszej. Aktorzy polscy z tej doby mieli odziedziczony tradycyjnie ton szlachetny i reprezentowali urobioną już kulturę teatralną. Ich ekspresje sceniczne opierając się na prawdzie i obserwacji w duchu zamiłowań warszawskich, dążyły do stylizacji efektownej, podnosząc koloryt sztuk mieszczańskich bez jaskrawizny melodramatu. Nigdzie poza Paryżem nie były lepiej i wytworniej grywane dzieła Dumas'a (syna), Wiktoryna Sardou'a, Alfonsa Daudet'a, Jerzego Ohneta a nawet niektóre lekkie komedje Volabregne'a, — chociaż, ma się rozumieć, warszawska precyzja nie mogła się mierzyć z francuską, opartą na bezpośrednim zetknięciem się z życiem i oryginalnymi wzorami.

Dzięki tej wyrazistości trzymały się dłużej na scenie komedje i dramaty współczesne Zalewskiego i Lubowskiego, które poza Warszawą daleko mniej trafiały do serc i umysłów polskich.

O ile można było w dobie niewoli, scena warszawska rozwijała repertuar rodzimy, grając obok celniejszych komedji Fredry wszystko prawie co napisał dla sceny Bliziński, Bałucki, Narzyski, Fredro (syn), Jordan i Okoński, przemycając w dziale poetycznego dramatu pod inicjałami J. S. na afiszu dwie tragedje Słowackiego.

Na wielkiej scenie tolerowano wtedy arcydzieła europejskie, dawane zwykle w poniedziałki i piątki to jest w dniu mniej pożądanym dla opery polskiej i włoskiej. Z Rakiwiczową, Derynżanką i Heleną Marcello grywał wtedy Leszczyński, Ładnowski i piszący te słowa dramaty Szekspira, Szyllera, Laubego, Halma, Wilbrandt'a, Gutzkova rzadko kiedy w nowych dekoracjach, wyreżyserowane przeciętnie, z gromadką mało ruchliwych statystów, czasami jednak w całości udatne i harmonijne.

W ostatniej ćwierci zeszłego stulecia tragedja dla cenzury rosyjskiej nie miała już buntowniczego zapachu jak dawniej. Przedstawiano więc dramaty historyczne i dzieła wielkiej poezji zwykle przy pustawych łóżach, krzesłach do połowy zapełnionych, pełnej galerji w paradyzie w Teatrze Wielkim — ale

to były kwietne oazy na szaro-realistycznym tle burżuazyjnego repertuaru.

Dokonywał się wtedy przejściowy etap do ewolucji czasów najnowszych. Atrakcją w teatrze nie była już gra *solowa* wirtuozów — zastąpiła ją dążenie do *zespołu*, opartego na doskonale zgranych ze sobą aktorach. Reżyserja poprawna nie miała jeszcze poczucia dzisiejszej syntezy i zlania się gry artystów z tłem zewnętrznym. Artyści sami wzajemnie się tonowali. Ale wtedy już na pierwszej scenie polskiej dramat samorzutnie pracował i rozwijał się w duchu harmonji ogólnej, która dla artystów sceny jest dzisiaj celem upragnionym jak światło latarni dla łodzi, sterujących nocą ku brzegowi *). *Józef Kotarbiński.*

W jednym z najbliższych nrów rozpoczniemy druk drugiego rozdziału „Ewolucji w teatrze“.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Mały: „Zwycięzca“, sztuka w 3 aktach Zdzisława Kleszczyńskiego.

W okresie zupełnego niemal bojkotowania teatru przez młode talenty poetyckie, na co zresztą złożyło się немало powodów, wymagających oddzielnego a zasadniczego omówienia, z radością podnieść należy, że jeden z prawdziwie utalentowanych poetów, Zdzisław Kleszczyński popróbował swych sił na polu twórczości dramatycznej.

Przyznam się, że z wystawieniem „Zwycięzcy“ łączyłem daleko posunięte nadzieje: sądziłem, że świeży a szczerzy talent zdola wnieść do teatru nowe wartości i odświeżyć nieco atmosferę teatralną na gruncie naszej twórczości rodzimej. Nadzieje te zawiodły całkowicie. Być może, że autor traktował „Zwycięzcę“ jako rodzaj próby czy też studjum przygotowawczego do dalszej pracy scenicznej; że nie chodziło mu o oryginalne potraktowanie dramatu, lecz o praktyczne zaznajomienie się z techniką sceniczną. W takim razie sąd musi być pobłażliwy. Najważniejszym jednak zarzutem, jaki postawić należy Kleszczyńskiemu — to banalność tematu. Znowuż historia zdradzonego, starzejącego się człowieka, którego opuszcza ukochana żona, nie zdająca sobie z tego sprawy, że może niezadługo, gdy i ona zacznie się starzeć i brzydnąć, kochanek i ją z kolei porzuci.

Drugim zarzutem jest szkicowe potraktowanie osób, których działanie ma mało przekonywującej prawdy scenicznej. Za dużo jest w sztuce Kleszczyńskiego gadania a za mało uwypuklenia charakterów.

To też sztukę tę odegrać bardzo trudno. Dlatego — na podstawie pierwszego w Warszawie występu — nie chcę oceniać gry pp. Pancewiczowej i Justjana. Zadanie mieli djabełnie trudne. W każdym razie zaznaczyć należy, że p. Pancewiczowa, wnosząca na scenę pierwszorzędne warunki i to nietylko zewnętrzne za mało podkreśliła *lekkomyślność* Ijoli. Być może, że przy silniejszym podkreśleniu tej strony charakteru, i rola i sztuka nabrałyby silniejszych rumieńców życia.

Wube.

Teatr Komedja: „Beben“, komedja w 4-ach aktach P. Vebera i H. de Gorssea.

Serwują ci oto taką solidną, przedwojenną komedję. Wszystko tam szło jak splątka. Zidjociate i staropanięskie ciotki postanowiły wydać zamąż młodzieuczną siostrzenicę. A wiecie dla czego? Ponieważ malowała w jasny dzień nagiego mężczyznę (notabene sześciolatniego). Aliści staropanięski gust stanął w jaskrawej sprzeczności z gustem siostrzenicy. Wobec tego ucieczka do Paryża i schronienie się w domu pewnego, poznanego przelotem mistrza, uwielbianego teraz w świecie malarskim. W dziecicem serduszkach budzi się miłość, a raczej pragnienie miłości. Niestety mistrz dźwiga na swych barkach niemal pięćdziesiątkę. I sercowe nieporozumienie dziewczynki kończy się szczęśliwie zaślubieniem towarzysza lat dziecińczych.

Wszystko w porządku, ale cztery akty to nie bagatela, zwłaszcza jeśli akcyjka jest nikła. Zręczynie zamotany wątek, pod koniec trzeciego aktu zaczyna się rwać zlekka. Co chytrzejszy widz kombinuje, że starzejący się mistrz nie połknie znakomitego kaska w postaci rozkosznego „bębna“.

Akt czwarty, chociaż krótki, dość długi, aby ujawnić, że autorom niekoniecznie udało się wybrnąć obronną ręką z bigosu, który sami nawarzyli.

Jakkolwiek rzecz się ma, nie ulega wątpliwości, że nietylko przez cztery, lecz bodaj przez więcej nawet aktów podziwiać można takiego bębna jak p. Malicka, zwłaszcza że i pozostali dzielnie jej sekundowali.

Ale... ale gdzież się do licha podział Junosza? Szanowna dyrekcjo, czyto się godzi tak uwodzić publiczność, która przykładnie opłaciła bilety, łącznie z podatkiem magistrackim? Jako żywo, mogą rzeczy: wymieniony na afiszu Junosza przez cały wieczór nie ukazał się na scenie. A jeśli nawet przypadkowo był, to tak mistrzowski skrył się za brodą p. Delanoy, pozatem członka Instytutu, że nie wytropiło by go tam najbystrzejsze oko pensjonarki. Zresztą podobno ten Delanoy łudząco przypominał kogoś znanego z bruku warszawskiego. Tak

czy owak rozkosznie było patrzeć jak kreacja ta porwała i serdecznie zabawiła osiwiatach w znojach poważnych krytyków i teatromanów.

Wczorajszy wieczór w Komedji należy zaliczyć do zupełnie udanych, chociaż, co prawda, wolelibyśmy wznowienie jakiej swojszczyzny.

Dopełnił się ostatecznie koniec legendy o jednostronnym „uwodzicielskim“ talencie p. Stępowskiego, który już w „Tym, którego biją po twarzy“ zablysnął jako pierwszorzędnny aktor charakterystyczny. Podobno niejedno takie nieporozumienie gwałtownie domaga się zdemaskowania. *Siers.*



TEATRY WILEŃSKIE.

Inauguracja sezonu w Teatrze Polskim: „Irydjon“.

Teatr Polski zainaugurował nowy sezon wystawieniem „Irydjonu“ w opracowaniu scenicznym Konstantego Tatarzkiewicza. Z dziwnym uczuciem namaszczenia i lęku szliśmy na premierę. Bardzo to wielką zasługą dyr. Fr. Rychłowskiego, który nie szędząc kosztów, odważył się tu w stolicy Wileńszczyzny pokazać arcydzieło Krasińskiego, nie pisane wprawdzie dla sceny, atoli lśniące czarem słowa i pojące głębią myśli.

„Pod względem reżyserji uczynił p. Tatarzkiewicz wszystko, co można było uczynić na scenie Lutni. No, oczywiście, nie było, bo być nie mogło, wysadzanej klejnotami świątyni Mitry z olbrzymim — jak chciał Krasiński — posągami młodocianego boga, powalającego rozjuszonego byka; nie było sal pałacowych o złotych kolumnach; nie było tarasu pałacu Irydiona z lasem posągów greckich bogów; nie było przedewszystkiem stosu, na którym płoną zwłoki Elsinoe, na który rwie się wstąpić Irydion, aby wśród płomieni śmierć sobie zadać... Masynissa z Irydjonem nie zapadli się pod ziemią, broń Boże! Posąg zaś Amfilocha — niech mi wolno będzie wtrącić ten drobny szczegół — zdaje mi się, że figurował już podczas któregoś jubileuszowego obchodu w Towarzystwie Lekarskiem jako posąg Eskulapa“. Takie, dowcipem zaprawne aluzje czyni wytworny krytyk i literat p. Czesław Jankowski.

„Ale choć, rzecz prosta, musiano uciec się hojnie do draperji i na 11 obrazów było zmian względnie ma-

łą, dekoracje (dobry np. posąg Dyany, zręcznie pomysłany ołtarz w świątyni Mitry) tudzież kostjmy głównych osób działających były zadawalające. Biły w oczy: staranność reżyserji, dobre wyćwiczenie tłumy, kostjmy prawie bogate, a bizantyńska złota lampa, suto kamieniami wysadzana, zupełnie dobre robiła wrażenie na barkach Heliogabala“, którego z całą finezją, jako odchodzącego od zmysłów dekadenta historyka, rozkapryszonego dzieciaka — kapłana, tchórze i sadystę przedstawił K. Tatarzkiewicz. Irydjon interpretował poprawnie p. Gliński, (dublował p. K. Vorbrodt) Z Elsinoe, taką, jak ją p. Jaroszevska pojmuje, musimy nie tylko współczuć ale i cierpieć razem z nią i pokochać za jej bohaterską i męczeńską słodycz.

Kornelia (p. Wernisówna; dubl. p. Frenklówna) była oddana z całym zrozumieniem i patosem historycznej duszy przez obie artystki. Dobrym był Ulpianus, (p. L. Woblejko) i Symeon (p. Jarema) Świetnie ujął rolę Masynissy p. Kijowski, zwłaszcza, kiedy „już katakumby nie są schroniskiem wiary miłości i nadziei. Nieczyste duchy starają się tam przedostać — a poeta uzmysławia to trzęsieniem ziemi w katakumbach i słupami ognia, wśród których przechadza się Masynissa“. (Kallenbach).

Mimo pewne usterki, dobrze się stało, że zainaugurowano sezon „Irydionem“, i, że na chwilę bodaj myśl odbiegła od szarzyzny życia i górne przeżywała momenty, pojąc się cudowną melodją poezji wieszczą. *Lesław J. Stoboda.*

Od Administracji.

Administracja „Życia Teatru“ zawiadamia, że cena pojedynczego numeru w listopadzie wynosić będzie 15.000 mk., prenumerata miesięczna wraz z przesyłką 60.000 mk.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 4.000.000 mk., ½ str. 2.000.000 mk., ¼ str. 1.200.000 mk., 1/8 str. 800.000 mk., 1/16 str. 500.000 mk.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGÓLEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: **WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.**

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 4 — 5 pop.

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: **10.000 mk.** Prenumerata miesięczna (z przesyłką): **40.000 mk.**, zagranicą **60.000 mk.**

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Zaduszki aktorskie *Wiktor Bruner*. Komedja Francuska — *Jan Lorentowicz*. Teatr bez widzów — *Aleksander Zelwerowicz*. Jewreinow (odcinek) — *Eugeniusz Świerczewski*. — Teatry warszawskie. — Bibliografia. — Kronika.

Zaduszki aktorskie.

Serce czyste, uczucia prawe
Tęły zawsze w Jego łonie,
W krótkim życiu zyskał sławę
I najszczerszy żal po zgonie

Proste te słowa wyryte są na kamieniu grobowym Wojciecha Piaseckiego, artysty dramatycznego, zmarłego w 1837 roku. „Koledzy zmarłego ku uczczeniu Jego pamięci tę skromną pamiątkę położyli 1843 r.”

Nie o wszystkich jednak aktorach polskich, którzy za życia byli i ulubieńcami publiczności i użytecznymi pracownikami i dobrymi kolegami pamiętali współtowarzysze doli i niedoli. Mało kto wie o tem, w jakim opuszczeniu znajdują się groby zasłużonych a niejednokrotnie znakomych aktorów polskich. Przed kilku laty Związek Artystów Scen Polskich — zdaje się — podjął inicjatywę wystawienia pomnika na grobie ojca teatru polskiego, Bogusławskiego. O dalszych losach tej inicjatywy jakoś głucho. A jednak Związek Artystów, który potrafi stać na straży interesów swoich członków, powinien nie zapominać także o tych, którzy byli sceny narodowej piastunami. A groby ich są opuszczone, niejednokrotnie ślad po nich ginie. Czyż Związek nie powinien troszczyć się o odpowiednie utrzymanie grobów swych przodków? Przecież aktorzy stanowią wielką rodzinę, w której tradycje powinny być z wielką pieczołowitością pielęgnowane. A widomym znakiem czci dla pierwszych aktorów polskich powinna być należyta piecza nad grobami.

Wszakże każdy, kochający teatr polski, wie o zasługach Bogusławskiego. Niechaj nie zapomina także o jego grobie. Ale i o grobach innych. Grób zięcia Bogusławskiego, który objął po nim dyrekcję Teatru Narodowego, Ludwika Osińskiego jest również opuszczony,

mogila mało co znaczna. W mogile bez żadnego napisu leży świetna „Meropa” (Voltaire) i Kamilla (z „Horacjuszów” Corneilla), Agnieszka Truskulawska, służąca talentem swoim scenie narodowej przez lat trzydzieści. Niewiadomo nawet w którym miejscu leży na cmentarzu powązkowskim świetny aktor, mąż jej, Tomasz. Żadnego nagrobka niema córka ich Leduchowska, najznakomitsza przed Modrzejewską tragiczka polska. W pobliżu grobu Bogusławskiego pochowano świetnego tragika Marcina Szymanowskiego, ale i jego mogiły nie kryje nawet skromna tablica, która przypominała zasługi niezrównanego ongiś Hamleta, Otella i Cyda. Zapomniano też o nagrobku dla świetnego Hempłńskiego, Zdanowicza, Pawłowicza, Aszpergera, Pierożyńskiej, żony Żółkowskiego i córki ich Kosteckiej, Zielińskiego, Polkowskiego, Jasińskiej i Anieli z Nacewiczów Bogusławskiej. Szacunek dla sztuki i dla pierwszych aktorów narodowych nakazuje spadkobiercom ich zadań zaopiekować się temi zapomnianymi grobami.

Czasy są dzisiaj ciężkie i każdy wydatek jest trudny, ale *nie wolno* aktorom polskim pozostawiać grobów zasłużonych pierwszych artystów sceny warszawskiej w takim opuszczeniu i zaniedbaniu. Niechaj co roku przynajmniej jedna tablica grobowa pokryje mogiłę... niechaj przyczyni się do tego i publiczność: przypuszczam, że i dyrekcje teatralne poświęciłyby raz do roku część dochodu z jednego przedstawienia na ten cel.

Ale inicjatywę powinien podjąć Związek. Do niego w tej sprawie apeluję.

Wiktor Bruner.



Komedja Francuska.

II.

Dekret królewski z r. 1680 czyni z Komedji Francuskiej wielki teatr urzędowy, który otrzymuje 12.000 liwrow subwencji i podlega władzy podkomorzycy króla (gentilshommes de la Chambre). Pomimo tak mocnego stanowiska, aktorzy królewscy wciąż jeszcze walczyć muszą z „opinją publiczną“, kierowaną przez kler, który darować nie może spadkobiercom Moliera jego „Świętoszka“ i który chętnie wraca do tradycji ekskomuniki.

Sławni doktorzy Sorbony, zgodziwszy się zając kolegijum Quatre-Nations, oświadczyli, iż za blisko tego gmachu znajduje się Komedja. W r. 1687 trupie przesłano rozkaz eksmisji. Ludwik XIV, zajęty snąc inności sprawami, nie ma czasu na bliższe zaopiekowanie się opuszczonymi aktorami. Przez cały rok artyści Komedji szukają napróżno lokalu dla swej sceny. Intrzygi kleru sprawiają, że rozpoczęte układy zrywano nazajutrz a nawet rozwiązywano zawartą już umowę. Książa nie chcą mieć Komedji w swej parafji, niektórzy zaś obywatele protestują, że teatr ma być za blisko ich mieszkań. Wreszcie w r. 1688 zakupiono plac gry w piłkę przy ulicy Neuvedes-Fossés-Saint-Germain-des-Prés i rozpoczęto budowę nowej sali. Trzeba było naruścić cały kapitał zakładowy trupy i zaciągnąć pożyczkę na 200.000 liwrow. Nową salę otwarto 18 kwietnia 1688 „Fedrą“ i „Lekarzem mimowoli“. Widowiska Komedji były bardzo ucześnie uczęszczane. Już wówczas paryżanie tak się dobijali o bezpłatne wejścia, że w r. 1697 Komedja ogłasza specjalny regulamin, ograniczający „kartki“ dla aktorów, amatorów i innych osób. Specjalna deputacja składa bilety wejścia Akademji Francuskiej, Akademia zaś zaprasza aktorów z Komedji na swoje posiedzenia publiczne. Teatr staje się jednocześnie kroniką wypadków dnia paryskiego; wypuszcza się ze sceny strzały satyryczne, aforyzmy, które obiegają cały Paryż, krytyki ludzi i wydarzeń politycznych. W XVIII w. Komedja Francuska staje się w ten sposób szermierką idei Woltera. Takie bojowe stanowisko jeszcze bardziej naraża aktorów wobec kleru. Doszło do tego, że aktor biorący ślub w kościele, musiał podpisać zobowiązanie, iż rzeka się swego rżemiosła. Oczywiście, nazajutrz udawał się pod opiekę podkomorzycy króla i wracał na scenę.

Podkomorzowie spełniali swe obowiązki wobec Komedji dość skrupulatnie. Wglądali nieustannie w jej organizację wewnętrzną, regulowali ją i stosowali dość surowe rygory za przewinienia. W r. 1766 wydali bardzo

szczegółowy regulamin, który miał ulegać rewizji co sześć miesięcy. Na czele Komedji stoi Komitet, złożony z sześciu osób i pierwszego dyżurnego (semainier). Członkowie Komitetu mianowani są na rok przez podkomorzycy króla, którzy jednocześnie zatwierdzają wszystkie uchwały Komitetu. Komitet stanowi także rodzaj sądu najwyższego dla trup prowincjonalnych. Administracyjne czynności Komedji spełniają dwaj dyżurni. Zgromadzenie ogólne towarzystwa odbywa się co tydzień, w poniedziałki. Zgromadzenie opracowuje najszczególowszy repertuar ze wszystkimi dublowaniami ról, zastępstwami i zobowiązaniami artystów; pozatem zajmuje się bieżącymi sprawami trupy. Debiuty nowych artystów mogą się odbywać tylko w zakresie tych „emplois“, które nie są całkowicie obsadzone. Nową sztukę czyta najpierw lektor, który ją albo odrzuca, albo kwalifikuje do czytania przed całą trupą. O przyjęciu sztuki decyduje tajne głosowanie w zamkniętych kopertach. „Rozkazujemy, — pisze regulamin — aby aktorzy nie pomieszczali w swych uwagach żadnych drażniących określeń pod adresem autora, aby wykładali jasno swe poglądy, ale w stylu szlachetnym, jak przystoi ich Towarzystwu“. Regulamin określa też poraz pierwszy wyraźnie prawa autorskie. Aktorzy dążyli zawsze do tego, aby płacić autorom jak najmniej; autorzy zaś, wzrastając w liczbę i powagę społeczną, domagali się coraz mocniej obrony swoich praw. Walka trwała długo, aż pobudziła Beaumarchais'go do założenia związku obrony zawodowej, który przetrwał do dnia dzisiejszego pod nazwą Towarzystwa Autorów Dramatycznych. Regulamin 1766 r. przeznacza autorom tantjemy następujące: jedną dziewiątą od dochodu brutto dla sztuk pięcioaktowych, jedną dwunastą dla sztuk trzyaktowych i jedną osiemnastą dla sztuk jednoaktowych.

Kary dla artystów bywały zupełnie inne, niż dzisiaj: za odrzucenie roli można się było dostać do więzienia. Na kilka miesięcy przed uchwaleniem regulaminu jeden z aktorów Komedji, Dubois, miał jakieś przykre zatargi z aptekarzem, w których oskarżony został o fałszerstwo. Trupa postanowiła go usunąć z Komedji. Panna Clairon, wybitna artystka, udała się w tej sprawie do Richelieu'go, który oddał Dubois pod sąd. Ale Dubois miał piękną córkę, cokolwiek lekkich obyczajów, która zabiegami swymi sprawiła, iż aktorzy Komedji otrzymali rozkaz grania „Obłężenia Calais“ z Dubois w zwykłej jego roli. Pięciu artystów, z panną Clairon na czele, odmówiło udziału w widowisku. Zostali, *na żądanie publiczności*, osadzeni w więzieniu For-l'Évêque. Nie było to więzienie hańbiące. Osadzano w niem zazwyczaj aktorów za przewinienia

regulaminowe. Nawet sławny Kean odbywał w niem karę za wyjazd bez pozwolenia podczas sezonu. Uwięzieni musieli codziennie brać udział w widowiskach, poczem odwożono ich z powrotem do celi więziennej.

W r. 1782 Komedja przeniosła się do sali zbudowanej dla niej w tem samym miejscu, gdzie się dziś znajduje teatr Odeon. Rozpoczęły się dla niej chwile największego powodzenia, zwłaszcza, gdy wystawiono „Wesele Figara“ Beaumarchais'ego, w którym, jak wiadomo, zabrzniały już pierwsze zapowiedzi przyszłej Rewolucji. „Wesele Figara“ grano z niesłychanym powodzeniem, pomimo zakazu królewskiego...

Burza, która się zerwała nad całą Francją nie mogła, oczywiście, oszczędzić Komedji. Przesady, dotyczące aktorów, były jeszcze tak silne, że nawet Konstytuanta 1789 r. zastanawiała się długo nad udzieleniem prawa wybieralności do ciał prawodawczych aktorowi. Tymczasem nastąpił rozłam w łonie samej trupy Komedji. W tymże roku 1789 wystąpił w tragedji Józefa Chéniera, „Karol IX“, sławny, młodziutki jeszcze tragik Talma, który osiągnął tryumf niesłychany. Po trzydziestu trzech przedstawieniach podkomorzowie króla zabronili dalszego wystawiania „Karola IX“. Pragnąc powetować sobie straty, jakie z tego powodu ponosić musiała Komedja, aktorzy zaprosili na występy głośnego tragika Larive'a. Talma nie dał za wygraną. Zyskał sobie pomoc Mirabeau, który w imieniu „zjednoczonych z Prowancji“ zażądał od Komedji wystawienia „Karola IX“ w dniu 14 lipca t.j. w dniu święta Federacji. Nic nie pomogły próby oporu ze strony przerażonej Komedji: przedstawienie musiało się odbyć. Rozpoczęły się publiczne dyskusje pomiędzy autorem sztuki, Mirabeau, Talma i Komedja, zakończone pojedynkiem Talmy z Naudet'em, dyżurnym Komedji. Rozdrażnieni artyści postanowili usunąć Talme z swego towarzystwa. Ale młody tragik zyskał już taką popularność, że Komedja musiała ustąpić. Publiczność połamała ławki w teatrze, wpadła na scenę i dopiero siła zbrojna ocaliła aktorów od nieszczęścia. W dniu 28 września 1790, na skutek rozkazu Rady Miejskiej, Talma zjawia się ponownie na scenie Komedji.

Tymczasem La Harpe, w imieniu aktorów, którzy nie zaprzestali swej walki z Komedją, zażądał od Zgromadzenia Narodowego zniesienia przywileju Komedji Francuskiej i uznania zupełnej swobody teatrów we Francji. Prawo to ogłoszono 19 stycznia 1791 roku. Korzystając z tej okazji, teatr Palais-Royal złożył świetną propozycję wszystkim niezadowolonym artystom, których Talma zgromadził około siebie. Propozycja została przyjęta i trupa Palais-Royal'u, powiększona

przez pierwszorzędne siły, przyjęła nazwę Teatru Francuskiego z ulicy Richelieu. Rozpoczyna się gwałtowna walka pomiędzy obu towarzystwami, które, wskutek osobistego składu swych trup, podzieliły między sobą rodzaje widowisk: Teatr Francuski, w którym występował Talma, Vestris i Desgarcins, dawał wspaniałe widowiska tragiczne, Komedja zaś popisywała się świetnymi przedstawieniami komicznymi. W opinii publicznej jednak rozróżnienie było inne: Teatr Francuski uchodził za scenę rewolucyjną, Komedję zaś poczytywano za arystokratyczną.

Rewolucja ogarnia coraz szersze koła. Gdy Komedja osmieliła się podczas Terroru wystawić komedję Laya „Przyjaciół praw“, wywołała rozkaz zabronienia przedstawień. Jeszcze gorzej przyjęto „Pamelę“ F. de Neufchâteau, w której autor żałuje szlachty. Po burzliwych ekscesach na premierze, aktorzy Komedji zostali zaarrestowani w nocy a teatr zamknięto. Na skutek starań Collot d'Herbois, najgłośniejsi artyści Komedji mieli pójść pod gilotynę, resztę zaś oczekiwali deportacja. Ocaliło ich poświęcenie szlachetnego maniaka, K. de Labussière, urzędnika w „Comité de Salut Public“, który wykradał powoli 800 aktów procesów sądowych i topił je w Sekwanie. W tej liczbie znajdowały się i akta Komedji Francuskiej. Gdy po 9-tym thermidora otwarto więzienie, wypuszczono również na wolność, po jedenastu miesiącach i aktorów Komedji. Opuścili oni swój dawny teatr, który teraz nazywał się „Théâtre de l'Egalité, section Marat“ i przenieśli się na ulicę Feydeau, gdzie byli zaangażowani przez dyrektora Sageret.

Przez pewien czas oba teatry dają przedstawienia równocześnie. Trupa z ulicy Feydeau wróciła do dawnej sali, nazwanej teraz „Odeonem“, teatr zaś Talmy został wkrótce zamknięty. Ratować sytuację znowu postanawia Sageret, który zbiera rozproszone towarzystwo i gra dalej. Wkrótce i trupa Odeonu rozprasza się z braku środków. Sageret wynajmuje „Odeon“, ale wkrótce pożar niszczy ten teatr. Zniknęły więc powoli wszystkie trzy teatry paryskie.

Lepsze czasy nastąpiły dopiero z uspokojeniem Francji. Artyści, których Rewolucja poróżniła, zbliżyli się znowu do siebie. Zwołano zgromadzenie ogólne aktorów, które wreszcie pogodziło ostatecznie powaśnione strony. F. Neufchâteau, obecnie minister spraw wewnętrznych, poparł usiłowania aktorów. W dniu 30 maja 1799 roku otwarto ponownie salę przy ulicy Richelieu „Cydem“ i „Szkołą mężów“. Sławny łańcuch tradycji, zaczęty przez Moliera a zerwany przez Rewolucję, został związany na nowo i przetrwał już nietknięty do czasów dzisiejszych.

Jan Lorentowicz.

Teatr bez widzów.

Nie należy mówić o rzeczach ogólnie wiadomych. Teatr i w związku z powszechnym kryzysem gospodarczo-finansowym całego świata powojennego i z kompletnym za-stojem, czy anemią w dziedzinie sztuki, a może nawet życia duchowego wogóle—teatr do-gorywa. Consilium nad konającym pacjentem sprawują powołani i domorośli lekarze i zna-chorzy — choć naprawdę bardzo tylko mała cząstka społeczeństwa interesuje się losem chorego i przebiegiem choroby. Pacjent, je-szcze wczoraj, jeszcze za czasów, kiedy w peł-ni zdrowia, z kwitnącym rumieńcem na policz-kach żył wśród nas, nie wiele interesował ogół, jako osoba, jako „ja“, a teraz nagle stracił całe zaciekawienie się nim społeczeń-stwa i czynników miarodajnych. Rodzina otrzymuje kondolencje oficjalne, zdawkowe, — ogół lekceważąc kiwa głową i już układa nekrolog, a zatroskani domownicy, których bieg życia bezpośrednio z egzystencją chore-go jest związany — tracą głowę i spoglądają bezradnie na ogół, na prasę, krytykę — odpo-wiedzialnych sterników nawy, gdzie duch pol-ski „swoje ma siedlisko“.

Specjaliści radzą i w dwóch kierunkach analityczną diagnozę prowadzą — jedna szuka przyczyn i ognisk choroby — druga mówi o środkach zaradczych — o leczeniu.

Jako domorośli, nie patentowany zna-

chor i jako jeden z wielu zatroskanych o stan zdrowia pana naszego — domowników, chcę w tej sprawie słów kilka powiedzieć. Zda-niem mojem stan chorego jest groźny, może nawet groźniejszy, niż się nam to wydaje, ale w żadnym razie nie beznadziejny. I oso-bicie ręczyć mogę, że chory nie umrze — w najgorszym razie popadnie w stan długie-go, przewlekłego letargu — ale żyć będzie z pewnością. Teatr, jako najpopularniejsza i najzdrowsza forma sztuki kolektywnej ma tyle żywotności i sił żywiołu, że staje się sub-stancją wprost niezniszczalną — w całym tego słowa znaczeniu wieczną, — tak, jak wiecznym i niezniszczalnym jest duch.

Teatr umiera z chwilą, kiedy mu odej-miemy oficjalnego producenta-aktora i ofi-cjalnego konsumenta-widza.

Ogólnikiem jest fakt, że widzów na sali zabrakło.

Inteligencja nie jest w stanie płacić tych sum, które, opierając się na bardzo zresztą oportunistycznych i różowych kalkulacjach, muszą wyznaczać przedsiębiorstwa. Nowobogacy pragną bezmyślnej rozrywki i usiłują nagiąć teatr do poziomu zbytkownego bez-sensu, — na snobach opierać się nie można... i sala widzów świeci pustką. Trzeba więc szukać środków dla jej zapelnienia.

Teatr, a w nim publiczność muszą być odbiciem tego obrazu, jaki daje pełnia życia narodowego i stosownie do ewolucji, czy re-

JEWREINOW.

4)

(*Ciąg dalszy.*)

W okresie wojennym Jewreinow, poza pracą reżyserską, przede wszystkim oddał się bujnej i obfitej działalności teoretyczno-książ-kowej. Ostatnio, w przeszłym roku wystawił Jewreinow w Petersburgu w teatrze „Wolnej Komedji“ (Wolkom) sztukę swą „To co naj-ważniejsze“, która zdobyła olbrzymie powo-dzenie (przeszło 100 przedstawień). Pozatem w ostatniem półroczu zaproszony został do Berlina i Paryża dla reżyserji pewnych sztuk rosyjskich. Do Paryża zaprosił Jewreinowa Jacques Copeau, który zapragnął dać szereg inscenizacji w duchu „Starego teatru“. Fakt zaproszenia Jewreinowa jako reżysera rosyj-skiego na scenę francuską, dotychczas nienio-towany w kronikach teatralnych, świadczy o zainteresowaniu, jakie działalność reżyserska Jewreinowa i jej kierunek wywołały wśród najwybitniejszych działaczy teatralnych w Eu-rope. Przytem w teatrze „Vieux Colombier“

w sezonie 1921-22 wystawiono sztukę Jewrei-nowa „Wesoła śmierć“.

Dodać należy, że we wspomnianym wy-zej teatrze „Wolnej Komedji“ (Wolny teatr) w Petersburgu sztuki Jewreinowa stale zaj-mują najwybitniejszą pozycję w repertuarze teatru.

Z utworów Jewreinowa wystawionych ostatnio w „Wolnym teatrze“ (Petrograd 1922) wymienić jeszcze należy: „Wszechświatowy konkurs złośliwości“, (cztery oddzielne parodje na humor angielski, niemiecki i francuski) „Stepnik i Maniuroczka“, „Szkoda Gwiazd“, balety z muzyką Jewreinowa, „Muzyczne gry-masy“ (w jego własnem wykonaniu) i t. d.

Ostatniego okresu (jesień 1922) tyczą się wiadomości, iż w teatrze Michajłowskiem w Petrogradzie otworzono sezon „Uprowa-dzeniem z Seraju“ Mozarta, w reżyserji Je-wreinowa, który, wedle zasad „Starego teatru“, postanowił zrekonstruować w tem widowisku teatr z czasów Mozarta, wprowadzając na scenę plastyczny portal, łoże i t. d. Reżyser wraz z malarzem w ciągu trzech lat ostatnich przygotowywali sensacyjne widowisko. Z in-

wolucji, reakcji, czy postępu w społeczeństwie—zmieniają swój wyraz i barwę.

Reprezentacja narodowa — sejm i senat, ich skład i charakter stanowić powinny najlogiczniejszy wskaźnik w poszukiwaniach publiczności dla teatru. Bo cokolwiekby się mówiło o brakach w nowej ordynacji wyborczej, jakiegokolwiek byłyby z tej racji błędy i fałszy, to jednak jest ona jedyną mniej lub więcej zdrową i logiczną tablicą informacyjną, dokładnie mówiącą o ustosunkowaniu ilościowym i jakościowym tych odłamów, warstw i klas narodu, które, mając pewien skończony wyraz indywidualny, wychodzą na powierzchnię życia państwowego i na jego ukształtowanie i bieg wpływ swój wywierają. W fakcie, że nasze ciała reprezentacyjne najliczniej obelślane są przez wieś tkwi coś więcej, niż procentowa jedynie supremacja ludności wiejskiej nad miastem. Tkwi czynnik społeczno-psychologiczny, stanowiący tajemnicę prawa wiecznej ewolucji, na której wspiera się wszechświat. Chłop polski, który niejednokrotnie już w historii naszej do głosu przychodził i decydował o losach wielu spraw — powołany został przez konstytucję w momencie, gdy szlachta rolę swą dawno wypełniła, a chwila odsunęła inteligencję od decydującego stanowiska, — do oficjalnego nadania barwy naszemu życiu narodowemu. Fakt dwukrotnego powołania do steru państwa chłop polski nie jest czechem przypadkiem i wynikiem tylko kupieckiej kalkulacji partyjnej —

jest niezawodnie logicznym usymbolizowaniem tej zdrowej siły, tej twórczej potęgi, jaką wieś reprezentuje — i musi mieć daleko idące konsekwencje w ukształtowaniu się i rozlokowaniu wpływów i kierunków, jakie na życie nasze ma i z dniem każdym mieć będzie coraz widoczniej polska wieś i chłop polski.

Oczy poszukiwaczy publiczności teatralnej powinnyby się, zdaniem mojem, zwrócić na wieś, gdzie znajdują wyciągnięte ręce, pełne kieszenie i dojrzewającą z godziny na godzinę potrzebę teatru. Publiczność przyjdzie ze wsi — teatr z miast wywędruje na wieś.

Po pierwszej fazie — fazie zaspokojenia (częściowo przynajmniej) „głodu ziemi“, po okresie zdobycia zabezpieczenia jutra i osiągnięcia względnego, albo bardzo istotnego dobrobytu — wieś wchodzi w okres „głodu kultury“. Cokolwiek trzeba by powiedzieć o roli szlachty i duchowieństwa w sprawie oświaty wśród ludu wiejskiego, — jakkolwiek głęboko wsączyły jad marazmu i ogłupiającej tępoty usiłowania zaborców naszych; ilekolwiek zmaterializowanego sobkostwa i chytrej, krótkowzrocznej polityki egoizmu dałoby się wyłuskać z duszy kmiecia naszego — to jednak nie da się zaprzeczyć, że, mimo wszystko, tkwi w załączku jego psyche poczucie piękna i do tego piękna żywiołowa, choć całkiem może nieświadomiona, a częstokroć spaczona tęsknota. I jeżeli w tym względzie porównamy w płaszczyźnie estetyki dorobek zorganizowanego planowo, świadomie wychowywanego

nych wiadomości zaznaczyć należy, że miano z powrotem odtworzyć w Petrogradzie „Krzywe zwierciadło“ z Jewreinowem na stanowisku głównego reżysera.

II.

Działalność teoretyczna.

W swych książkach Jewreinow stara się dać filozoficzne i estetyczne uzasadnienie swym zapatrywaniom na teatr. Podstawową formułą, na której Jewreinow buduje swój system, jest stwierdzenie w człowieku, równorzędnie z instynktem samozachowawczym, płciowym i innymi instynktami, instynktu przekształcania, przeobrażania, t.j. instynktu przeciwstawiania obrazom, przyjmowanym z zewnątrz obrazów, świadomie stwarzanych przez człowieka — „instynktu teatralności“. Ten instynkt teatralności jest dla Jewreinowa podstawowym elementem nie tylko sztuki scenicznej, lecz i życia.

Uzasadnieniu tych założeń poświęcone są książki Jewreinowa „Teatr jako taki“ i „Teatr

dla siebie“. Książka „Teatr jako taki“ dzieli się na 3 części: teoretyczną, pragmatyczną i praktyczną.

Bada w niej Jewreinow element teatralności w różnych dziedzinach życia i bytu (podkreśla, na przykład motyw przestępstwa jako atrybut teatru) i dochodzi do wezwania, by tworzyć teatr w życiu, dając szereg praktycznych wskazań o tworzeniu „teatru dla siebie“. We „*Wstępie do monodramatu*“ (Petersburg, 1909 str. 30) i w „*Pro scena sua*“ (Petersb.) Jewreinow rozwija teorię monodramatu t.j. tego rodzaju utworu dramatycznego, który dążąc do najbardziej pełnego ujawnienia widzowi stanu duchowego osoby działającej, przedstawia na scenie otaczający świat takim, jakim wyczuwa go postać działająca w dowolnej chwili swego bytu“. Pozatem Jewreinow wprowadza czytelników w krąg swych zapatrywań na reżysera i aktora.

Eugeniusz Świerczewski.

(d. c. n.).



i, pedagogicznie kultywowanego proletariatu robotniczego z gromadą wiejską luzem puszczonej i instynktem jedynie kierowana — to przewaga widoczna leży po stronie wsi. W architekturze, w zdobnictwie, w strojach, obrzędach chłopca polskiego leży cały ogrom poczucia piękna, które ma swój konkretny wyraz i stanowi nieraz punkt wyjścia dla twórczych koncepcyj artystów — inteligentów, podczas gdy proletariatu robotniczy nie umiał dać

żadnego ujęcia swoich odczuć estetycznych, stanowiących to, co nazywamy „stylem“.

Najbardziej na czoło wysuniętą placówką w pochodzie „głodu kultury“ jest „głód wrażeń“, a w samej szpicie tego głodu idzie teatr — najdostępniejsza i najpopularniejsza forma oddziaływania na wyobraźnię mas, do piękna idących.

(d. n.)

Aleksander Zelwerowicz.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: Wznowienie „Tanhäusera“.

Nie było to wznowienie w tem znaczeniu, w jakim wystawiono w nowej szacie inscenizacyjnej „Pajaców“, ale, chociaż rzucono precudną legendę o walce dobrego ze złem na tło starych dekoracyj, przecież zdołano tchnąć w nią wiele piękna i zrozumienia sztuki Wagnera. Były pewne nieporozumienia (złe tempa — zwłaszcza w uwerturze), ale całość cechowała szlachetność i dostojność tonu, którą reżyserja Popławskiego przepełniła przedstawieniem.

Obok świetnego w roli tyt. Dygasa wymienić należy i Zboińską-Ruszkowską i pełnego dostojnej powagi Mossoczego i wdzięcznego Dobosza. Freszel wyszedł z trudnej partji Wolframa naogół obronną ręką, interpretując ją z inteligencją i zrozumieniem. W pomniejszych partjach wyróżnili się: Michałowski i Mankiewiczówna.

W.

Teatr Rozmaitości: „Amfitrjon“ Moliera. Reżyserja L. Solskiego.

„Amfitrjon“ wymaga dwóch czynników, które zapewnić mu mogą powodzenie: Bardzo kulturalnej i wyrobionej estetycznie publiczności i lekkiego potraktowania komedji przez reżyserję i aktorów. Oba te czynniki zawiodły. I chociaż sam fakt wystawienia „Amfitrjona“ uważać należy za nader chwalebny krok kierownictwa literackiego teatrów miejskich, obawiam się, że obecna realizacja sceniczna komedji Moliera — zamiast przysporzyć gienjalnemu twórcy zapalonych wielbicieli, może publiczność nawet zniechęcić.

Bo powiedzmy szczerze: reżyserja zaprzepaściła *lekkość* i ironję „Amfitrjona“. Komedja, która miała bawić — nużyła. Samo podkreślenie dworskiego charakteru komedji nie mogło wystarczyć. Zwłaszcza, że chwilami zdawało się, że aktorzy starają się usilnie o to, by przerobić Moliera — na Solfoklesa. A przecież, chociaż Jowisz jest jednym z bohaterów tej komedji, nie ma ona nic wspólnego z koturnami, lecz jest wesołą, finezyjną igraszką. Role poobsadzano przeważnie fałszywie, a przecież ileż zyskałoby na tem widowisko — gdyby tak zagrał w „Amfitrjonie“ np. Osterwa i wniósł do niego swą nieporównaną lekkość i swobodę. Oczywiście sam nie stworzyłby całości, wierzę jednak, że swą subtelną interpretacją potrafiłby zasugerować współgrających.

I jeszcze jedna uwaga. Na pierwszej polskiej scenie *nie wolno* nie umieć roli i kaleczyć wiersza. Jest to niedopuszczalne i karygodne.

Wube.

Teatr Nowości: „Tancerka Katja“, operetka w 3 aktach J. Gilberta.

Z operetką dzieją się obecnie dziwne rzeczy. Libreciści zorientowali się, że ciągłe obracanie się w świecie szablonu operetkowego zaczyna powoli nużyć nawet najzapaleńszych zwolenników operetki i starają się wpuścić do tego światka trochę świeżego powietrza. Nie zawsze im się to udaje, ale bądź co bądź wysiłek to chwalebny. Podobnie ma się rzecz i z „Tancerką Katją“, do której wplatali i libreciści i kompozytor motywy dramatyczne, nader szczęśliwie powiązane z lekkością operetki w jednolitą całość. I jeżeli co zapewni (obok udziału p. Messal) powodzenie tej operetce, to nietyle bogactwo motywów muzycznych, którego tutaj niema, ale właśnie umiejętne powiązanie dramatu z operetką. Oczywiście „dramat“ ten jest bardzo zewnętrzny i bardzo operetkowy. Ale, bądź co bądź, czyni operetkę nieco mniej banalną, niż tyle innych, odznaczających się nieraz nawet piękniejszą muzyką.

Dobrze się też stało, że reżyser (p. Domosławski) nie wziął tego dramatu zbyt serjo. A mogło to być bardzo niebezpieczne. Również p. Messal dała przedewszystkiem kreację *operetkową*. Dodajmy: pierwszorzędną. Opanowała przeważnie — tak częstą u tej wybitnej artystki — afektację głosu, śpiewała i tańczyła świetnie, sceny dramatyczne wykonała z umiarem artystycznym. Bardzo dobrego, pełnego elegancji i szyku a korzystnie usposobionego głosowo partnera miała artystka w p. Mierzejewskim.

Drugą parę operetkową przedstawiali pp. Żelaska i Sendecki, wnoszący na scenę dużo temperamentu. Wywiązali się oni z zadania z powodzeniem, przyczem zaznaczyć należy, że świeżo zaangażowana p. Żelaska jest wodewilistką pełną uroku i wdzięku, zręczną, mającą dużo swobody i nieskrępowanego humoru. Świetnie towarzyszył jej p. Sendecki. Mniej pomysłowy był p. Zaremba, zadawalający się zwykłym szablonem, stosowanym od lat w rolach „ojców“. Korzystniej zaprezentował się jako komisarz p. Kaden.

Całość przedstawienia świadczyła o dużej staranności. Podobnie jak Gilbert i libreciści nie przełamali szablonu, choć starali się dać coś nowego, również i reżyserja nie dała nic nowego, ale to, co dała, było zupełnie poprawne i zasługujące na uznanie.

W.

BIBLIOGRAFJA.

Juliusz Kleiner: „Juliusz Słowacki. Dzieła twórczości“. Tom I i II. Drugie wydanie. Lwów.—Warszawa—Kraków. Wyd. zakładu nar. im. Ossolińskich. Tom trzeci. Nakład Gebethnera i Wolffa.

Nareszcie monografia, w której życiorys poety jest jedynie tłem a twórczość przedmiotem rozważań historyka literatury. Rozważania prof. Kleinera zalecają się nie tylko gruntowną znajomością twórczości Słowackiego, lecz także głębokim wczuciem się w jego poezję. Stąd też dzieło Kleinera niema w sobie nic z bakalarstwa, lecz jednoczy wiedzę uczonego z odczuciem wnikliwego estety.

Twórczość dramatyczna S. (a nią się tu tylko zajmujemy) przedstawia zygzakowaną linię, której bieg przedstawia K. z niezwykłą plastycznością.

Linia ta rozpoczyna się „Mindowem“, w którym S. starał się zerwać z teatrem pseudo-klasycznym. Nie całkiem mu się to udało. Kleiner zwraca uwagę na ciekawą rzecz w zakresie nieprzestrzegania jedności miejsca: że mianowicie te sceny, które odbywają się w różnych miejscach stanowią nieorganiczne dodatki dramatu i do właściwej akcji nie należą.

Niewątpliwy postęp w kompozycji dramatycznej widoczny jest w „Marji Stuart“. Nie liczy się tutaj S. z bezwzględną jednością akcji, „stawiając na jej miejsce postulat całości. Wbrew sądowi Szyjkowskiego^{*)}, twierdzi Kleiner, że w „M. Stuart“ poszedł S. w kierunku dramatu szekspirowsko-romantycznego, przyczem „stosunek dwu akcji jest tu zbliżony do stosunku, który u Shakespeara łączy dramat Dunkana z właściwą tragedją Makbeta; w obu utworach rozwijają się kolejno dwie akcje w ten sposób, że najpierw jedna do katastrofy dochodzi, potem dopiero wylania się z niej druga, wiodąca do nowej katastrofy. Taki dramat o dwu oddzielnych katastrofach wydawałby się pseudoklasykowi potworem dwugłowym“. Nader trafne jest zwrócenie uwagi przez prof. K., że „Marja Stuart“ oznacza także w tem postęp w stosunku do „Mindowego“, że wiome z niej technicznie przeznaczenia.

Omawiając „Kordjana“ podnosi K. rzecz nader ważną, z której konsekwencje wyciągnąć powinny — dyrekcje teatralne: „Mały jako wódz — Kordjan jest wielki jako kreacja psychologiczna“. Nareszcie została tutaj sprawa jasno postawiona: „Kordjan“ nie nadaje się na „podnoszące ducha patriotycznego“ wi-

^{*)} „Dzieje nowożytnej tragedji polskiej. Typ szekspirowski“. Kraków. 1923. Nakładem Krak. Spółki Wydawniczej.

dowisko. Ale jest wielkim dramatem psychologicznym. Wbrew temu, co głosi np. Szyjkowski, że „do dziejów tragedji „Kordjan“ właściwie nie należy“, Kleiner drobniogowo przedstawia jak genialnie rozwiązuje Słowacki problemat dramatu psychologicznego w scenach: halucynacyjnej i w szpitalu.

„Balladynę“ uważa K. słusnie za typowy okaz *twórczego* naśladowania. Motywy „Snu nocy letniej“, „Makbeta“ i „Leara“ są materialem, który S. indywidualnie, twórczo przerabia.

O mistrzostwie techniki Słowackiego świadczy świetne stosowanie opowiadań o zdarzeniach, które miały miejsce „za sceną“. Gdzieindziej osłabiają one akcję — u Słowackiego (np. w „Horsztyńskim“ wieść Nieznajomego o śmierci Hetmana), wyrażają tragiczność sytuacji. „Gdyby hetman — pisze K. — zginął lub był na śmierć prowadzony przed oczyma naszymi, tragiczność jego zgonu zmalałaby: widzielibyśmy zasłużony koniec zbrodniarza, śmierć postaci wstrętnej. Tymczasem, dzięki temu, że Szezęsny z ust Nieznajomego słyszy o wszystkim, zaciera się postać indywidualna Hetmana i zostaje w niej konający ojciec“.

Tak samo świadczy o mistrzostwie techniki S. początek „Beatriks Cenci“:

— Puszczaż mnie, ojcie.

— Ha. Kąsasz mnie, wężu.

„Ta scena początkowa — pisze K. — jest chyba unikiem techniki dramatycznej“.

Świetnie charakteryzuje K. budowę „Mazepy“. „Utwór zaczyna się jakby komedją, stopniowo zapowiada się dramatem i przechodzi w jednolitą tragedję“. Szczegółowo przedstawia K. rozwijanie się dwukatastrofowej akcji „Mazepy“.

Tak samo ma się rzecz i z omawianiem kunsztownie zbudowanego „Fantazego“, w którym również stopione są pierwiastki komedjowe z tragicznymi.

Wszystkie czynniki zjednoczył S. w „Złotej czaszce“, którą nazywa prof. K. „Panem Tadeuszem“ Słowackiego. „Trzy warstwy złożyły się na utwór: życie codzienne, dramat osobisty i dramat historyczny“. Niestety „Złota czaszeczka“ jest tylko fragmentem... Ileż z niej jednak można wykrzesać ognia! A zresztą, ileż można wydobyć piękna z *wszystkich* dramatów Juliusza! Lecz cóż... Teatry nasze tak mało pamiętają o tym genialnym dramatyku polskim...

To pewne: Ktokolwiek przystąpi dzisiaj do realizacji scenicznej dramatu Słowackiego, *musi* zaznajomić się z dziełem Kleinera. Nikt bowiem nie wniknął tak głęboko i nie dał tak wyczerpującego rozbioru dramatów twórcy „Mazepy“.

Wube.

KRONIKA.

TEATR „LE VIEUX COLOMBIER“. Jakób Copeau, dyrektor teatru „Vieux Colombier“, wydał broszurę z programem działalności tej sceny na sezon 1923 — 1924. Najciekawszym w tym programie jest wstęp. Copeau wychodzi z zagadnienia, które jeszcze smutniej przedstawia się u nas: „dopóki — mówi — nie będzie dobrych autorów i dobrych sztuk, nie będzie nic“. Jakóba Copeau nie luda „obiecującą“ utwory różnych młodych pisarzy, w których publiczność widzi „odrodzenie“ teatru, a które przy-

noszą jedynie przejściową modę. „Indywidualność artysty, nawet oryginalna, może dawać tylko obietnice, o ile nie opiera się na tradycjach, zasadach i formach wielkiej sztuki. Wszyscy niemal młodzi pisarze dzisiejsi żądają głośno swobody. Swobody — czego? złamania swych narzędzi i poronienia swego talentu. Zdarzyć się może, że dana epoka pochłania mnóstwo artystów a nie posiada wcale sztuki. Tak właśnie jest dzisiaj. Nie brak nam talentów, ale brak jasno wytkniętej drogi, na którą wejdą nowe

energje“. To też Copeau nie chce tworzyć ze swego teatru schronienia dla eksperymentu, ani kapliczki samouwieblenia, ale pragnie zbudować teatr oparty na „przekonaniu artystycznym, nauce i kształtowaniu“. Zgodnie z poglądami wielu młodych krytyków francuskich, Copeau nie przywiązuje nadmiernej wagi do strony dokoracyjnej widowiska. „Udoskonalenie światła lub dekoracji małe ma znaczenie. Ci, którzy zabrnęli w te łatwe poszukiwania, pod pretekstem „sztuki całkowitej“, są na drodze fałszywej, najbardziej utartej, najbardziej pociągającej i najbardziej zawodnej. Będą bawili gapiów, ale nie zrobią nic realnego“. Najważniejszym jest *styl* całej *mise en scène*, za którego pomocą można przywrócić życie dawnym pisarzom. Śród autorów, których dzieła wystawiane były dotychczas w teatrze „Vieux Colombier“, rozróżnia Copeau trzy grupy: neo-realistów, tragiczków, wreszcie grupę, która rozwija się pod wpływem teatru Vieux Colombier a uważa za swego mistrza – Moliera. Dążeniem Jakóba Copeau jest stworzenie „komedji czystej, bezpośrednio, dobrze zbudowanej, opartej na tradycji łacińskiej i francuskiej, natchnionej przez ducha epoki, jej charaktery, śmieszności, życie społeczne i obyczaje polityczne; – komedji, coraz bardziej uwolnionej od literatury i sentymentalizmu“.

Teatr „Vieux Colombier“ zamierza wystawić w tym sezonie, między innymi, następujące sztuki: W. Agueta „Claquefesse et Tétalange“; J. R. Blocha „Le dernier empereur“; P. Bosta „L'Imbecile“; Jakóba Copeau „La Maison natale“ i „Le roi, son Vizir et son Médecin“; A. Suares'a „Soir d'Emmaüs“; Goldoniego „Locandiera“, De Rojas'a „La Célestine“ i Rabindranath Tagore „Amal“ (wystawiony w Rozmaitościach pt. „Biuro pocztowe“). (X)

NOWA SZTUKA EUGENIUSZA BRIEUX.
Sprawa wyludnienia Francji, po wojnie, w której zginęło 1.800.000 młodych i najzdrowszych Francuzów, przenika coraz bardziej do literatury i teatru. Nawet w figlarnych „revues“ paryskich grywane są sceny tendencyjne, które, pod pozorem zabawy, pragną obudzić w widzach troskę o potomstwo. Brieux, który w utworach swych najchętniej poruszał zagadnienia społeczne, poświęcił temu tematowi ostatnią swą sztukę pt. „L'Enfant“. Trzydziestoletnia panna jest inżynierem-elektrotechnikiem. Zamachała się w kuzynie, ale ten, jako czysty paryżanin, nie ma przekonania do uczoney kuzynki. Woli wyjechać do Meksyku, gdzie go właśnie oczekuje narzeczona. Cóż pocnie „uczona“ kobieta? Czyż ma wyjść za mąż za pierwszego lepszego „nouveau-riche'a“? Brieux roztacza właśnie wobec tego zagadnienia całą swą dżalektykę, która ma przekonać, że... Francja potrzebuje dzieci. Panna inżynierka decyduje się na krok śmiały: oddaje się kuzynowi przed jego wyjazdem do Meksyku i stanie się matką. Czyni to z głębokim przeświadczeniem koniecznego czynu, jaki spełnić należało. Naturalnie, trzeba było dać satysfakcję i „moralności“ publicznej: młody kuzyn, którego dręczą wyrzuty sumienia, wraca i prowadzi kuzynkę do ołtarza. Opierała się

zrazu, ale przekonano ją, że taki czyn jest niezbędny. Sztuka zawiera wiele momentów wzruszających, przyjęta więc została przez publiczność gorąco. Krytyka natomiast rozpoczęła dość gwałtowną dyskusję z autorem. „L'Enfant“ grano wybornie w teatrze Vaudeville. Zwłaszcza panna Sylvie w głównej roli świeciła triumf pierwszorzędny. (X)

„MINDOWE“ SŁOWACKIEGO NA SCENIE LI-TIEWSKIEJ. W roku bieżącym wystawił teatr rządowy w Kownie dramat Słowackiego p. n. „Mindowe“; o wykonaniu tego ciekawego na gruncie litewskim przedstawienia kresli znana autorka litewska O. P. Pujdiene m. i. następujące uwagi:

„Mindowe“ grany był przez naszych zawodowych artystów tak nudnie, tak niezdarne, że niejednego wystraszył z widowni. Właściwie nie była to gra, lecz jeden wielki wybuch parodji albo raczej hysterji, a gdzie tej zabrakło, tam występowało kompletne nieporozumienie między ukostjumowanymi ludźmi.

W scenie pierwszej widzimy Krzyżaków, z których Hejdenrich, ubrany w ornat, sprawia raczej wrażenie popa; rola rycerza Hermana zagrana była w ten sposób, że miało się wrażenie, że jest to kelner, nie tylko bowiem wszystkim nisko się kłaniał, ale uniżoność swą posunął do tego stopnia, że pomagał służącemu rozesać przed tronem kilim. Nie lepszy był sam Mindowe; odziany w białą albę z czerwoną obwódką i adamaszkową kapę, z krzyżem na piersiach przypominał raczej archireja niż króla.

Role Mindowego grał Kuberlaviczius, który od czasu do czasu wczuwał się w psychikę odtwarzanej postaci, stwarzał niekiedy momenty silniejsze, na ogół jednak nie opanował roli bohatera. Najgorzej wypadło zakończenie, zagraue wręcz nieudolnie; coraz to się miało wrażenie, że aktor nie wie, co ma robić, jak i kiedy skończyć. Reżyserja powinna była zwrócić na to bacniejszą uwagę i skrócić cały ten akt.

Vajniunajte (Aldona) nie nadaje się do ról lirycznych, nie posiada bowiem niezbędnych ku temu warunków; jej dźwięczny, silny głos nie posiada nót tragicznych, jej mowa o bliskiej śmierci, wypowiedziana zimnym twardym głosem zgola nie wzbudza w widzu odzwieku; a już całkiem bezduszne jest jej spotkanie z Dowmuntem.

Trojnät – Pertauskas nie wyraźny; nie umiał wykazać głębszego uczucia i w rezultacie stworzył brutalną postać żadnego tronu księcia. Trojnät (Pertauskas), Dowmunt (Stepanawiczius) Hejdenrich (Pilka) przez swój patos sprawiali wrażenie „kogu-cików“, głos ich bowiem coraz to się zalamywał w fałsetowych dyssonansach. Zwłaszcza źle wypadła scena w klasztorze.

Najsympatyczniej zachowali się Lutower (Laudzius) i Rogneda (Artauskajte), skupiając na sobie, dzięki swej szczerości, uwagę całej widowni; szczególnie dobrą była Rogneda w swej ślepotcie i mistyce...

Jak z powyższych uwag wynika, aktorzy litewscy nie sprościli zadaniu i nie stanęli na wysokości interpretatorów młodzieńczego utworu Słowackiego.

Dr. Grodecki.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 6.000.000 mk., ½ str. 3.000.000 mk., ¼ str. 1.700.000 mk., ⅛ str. 900.000 mk., 1/16 str. 600.000 mk.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOŁEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: **WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.**

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 4 — 5 pop.

Kierownik literacki przyjmuje w czwartki między 4 — 5 pop. (Nowy Świat 53 m. 4).

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: 20.000 mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką): 80.000 mk., zagranicą 150.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Projekt stworzenia wydawnictwa „Biblioteki Teatralnej”—*Boy*. Komedja Francuska—*Jan Lorentowicz*. Przez okno w teatrze—*Witold Małkowski*. Jewreinow (odcinek)—*Eugeniusz Świerczewski*. — Teatry warszawskie. — Nowy film polski. — Kronika.

Projekt stworzenia wydawnictwa „Biblioteki Teatralnej“.

Mówi się w ostatnich czasach wiele o osłabnięciu naszej produkcji scenicznej. Pragnę tu poświęcić kilka słów projektowi, który, oczywiście na dalszą metę, zdołałby może oddziaływać dodatnio w tej mierze.

Każda sztuka, wiadomo, ma swoją domieszczę „techniki“, nawet można powiedzieć *rzemiosła*. Najbardziej uzdolniony „Jankomuzykant“ nie wyśpiewa melodji swojej duszy, o ile nie da mu potemu środków nauka harmonji i kontrapunktu.

Najmniej wyraźny jest ten „warsztat“ w literaturze; tu nauka rzemiosła odbywa się nieznacznie, bezwiednie niemal przez czytanie, nasiąkanie formami, ideami. Niemniej i tu „nauka“ jest oczywistym faktem.

Ale jest w zakresie literatury rodzaj, w którym dawka *rzemiosła* jest szczególnie duża, a rodzajem tym jest *twórczość teatralna*. Nigdzie budowa utworu, *wyraz* nie odgrywa takiej roli; nigdzie każdy jego błąd nie odbija się tak ujemnie na wrażeniu. Nigdzie też *umiejętność* nie wydaje takich rezultatów. Mam tu na myśli nietylko twórczość w wielkim stylu, ale tę skromniejszą, która w ogromnym procencie pokrywa zapotrzebowania *repertuaru* teatralnego. Nie lekceważmy jej; bez niej teatry nie mogłyby istnieć; jej poziom jest wykładnikiem kultury teatralnej w danym kraju; jej brak lub niedostatek stanowi największą bolączkę naszych teatrów.

Jak w innych sztukach, tak w teatrze, nikt nie stwarza wszystkiego sam, jedni przejmują zdobycze techniczne drugich. Tradycja jest tu bezcennym skarbem. Wysoki poziom francuskiego repertuaru komedjowego, nawet w jego skromniejszych egzemplarzach, polega na tej tradycji. Toć scena w pierwszym akcie „Bębna“, gdy prowincjonalny rejent przed-

stawia rodzinie swego synalka, wieździe się, ni mniej ni więcej, tylko z wiekopomnej sceny Biegunków ojca i syna w molierowskim „Chorym z urojenia“! A podobne, mniej lub więcej dostojne rodowody możnaby wyprowadzić dla większości scen w lada francuskiej krotoczwili. Bo też tam każdy pisarz zna dzieło swoich poprzedników na palcach, na przestrzeni kilku wieków, ma je we krwi.

Jednym tedy z warunków dobrego pisania dla teatru jest znajomość dzieł poprzedników, przejęcie w krew etapów techniki teatralnej, zdobyczy w prowadzeniu sytuacji, dialogu. Nie znaczy to, aby *naśladować*; przeciwnie; ale im więcej autor posiędzie możliwości technicznych, tem łatwiej, nie zużywając sił na szmotananie się z elementarnymi problemami rzemiosła, dojdzie do własnego wyrazu. Zwykle właśnie młody pisarz, który zna niewiele, zaczyna od naśladowania; rozszerzając krąg swej wiedzy technicznej, dochodzi do oryginalności, do *siebie*.

A gdyby te względy techniczne wydały się zbyt wązkie, to jakże łatwo jest powołać się na inne; na potrzebę owego naturalnego przenikania, krążenia soków twórczości, które tak sprzyjają jej rozkwitowi. Nie wierzę, aby szowinizm, zasklepienie się w sobie, były tu drogą do celu; historia literatury uczy czegoś wręcz przeciwnego.

Tak więc, czy dla rozwoju techniki, czy dla zapłodnienia inwencji, pisarz sceniczny powinien *znać*, znać jaknajwięcej. Otóż faktem jest, że, ze wszystkich rodzajów literackich, właśnie to poznanie literatury scenicznej jest u nas najbardziej utrudnione. Wogóle sztuki teatralne mniej są w obiegu niż inne książki; zna się je wyłącznie prawie ze sceny; to wystarczy dla widza, ale czy wystarczy dla przyszłego autora dramatycznego? Odbiera on doraźne wrażenie (nieoddzielne od wrażenia gry aktorów, widowiska, atmosfery publiczności), ale nie może go zanalizować,

studjować szczegółów, zetknąć się z autorem bezpośrednio, w pełnym tekście, bez okrojów, bez interwencji reżyserji, aktora.

A kiedy dany utwór zejdzie ze sceny, staje się już tylko zazwyczaj legendą; niewiele tylko sztuk (i to zwykle nie najbardziej wartościowych) współczesnego repertuaru powraca na repertuar.

Najtrudniej jest poznać dawne sztuki polskie. Oczywiście, możnaby je gdzieś wyszperać bodaj w egzemplarzu suflerskim w bibliotekach teatrów; ale kto ich tam będzie szukał! Taż sama trudność nastęcza się, gdyby ktoś chciał poznać, zwłaszcza w *polskim języku*, utwory obce, dawne i nowe. A ileż – i to nieraz najciekawszych – *nigdy nie było i nie będzie może u nas granych!*

Mówi się dziś np. tyle w Europie teatralnej o Luigim Pirandello: a kto go zna u nas? Bardzo ciekawy ten pisarz napisał kilkanaście sztuk; niedługo poznamy ze sceny jedną, może tylko jedną... Zależać to będzie od Jaśnie Wielmożnej publiczności, gdyż przeciw jej gustom żaden teatr, dziś zwłaszcza, daleko nie zapłynie...

Mało która sztuka narobiła u nas tyle hałasu co utwór Jewreinowa. Co zeń zostanie za kilka lat? Mglista legenda. A dodajmy, że nikt nie zna utworu tego w pełnym brzmieniu, ale jedynie w tej formie jaką nadano mu w naszych teatrach. Gdzie się ma z nim zapoznać? Mówiło się o mistrzowskim dIALOGU *Ziemi nieludzkiej*; kto go gdzie będzie studjował? A sekret *dIALOGU*, to rzecz, której podpatrzenie najbardziejby się zdało naszym komedjopisarzom...

Uważam tedy, że pierwszorzędne znaczenie dla rozwoju sztuki teatralnej i dla podniesienia jej kultury u nas miałyby stworzenie wydawnictwa utworów scenicznych, szeroko i planowo podjętej *Biblioteki teatralnej*, w której, oprócz wartościowych utworów polskich ze wszystkich epok, znalazłyby się utwory obce, stanowiące etapy „wczorajszego“ i dzisiejszego teatru.

Dalej powinny się tam pojawiać wszystkie ciekawsze nowości, nawet wszystkie wybitne sukcesy (bo każdy sukces ma swój sekret godny poznania), które przeszły przez nasze sceny.

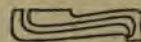
A wreszcie, powinny się tam pojawiać wszystkie wartościowe nowości europejskie nie grane, lub jeszcze nie grane w naszych teatrach. Ten dział Biblioteki mógłby mieć wręcz wpływ na repertuar teatrów, torując drogę nowym formom, które, z natury rzeczy, na scenę przenikają wolniej.

Wszechstronna i szybka informacja, planowość doboru, oraz integralny i wzorowy przekład, różniłyby to wydawnictwo zasadniczo od dorywczych wydawnictw teatralnych. Bi-

blioteka ta oddałaby niewątpliwie usługi przysługującym naszym autorom dramatycznym, którzy obecnie zmuszeni są budować jedynie prawie na własnym talencie; twórczość zaś sceniczna odznacza się właśnie tem, iż talent nie skrzepiony myślą, nie wsparty wiedzą techniczną, słabe daje rezultaty; co więcej, bez odpowiedniej uprawy, wyczerpuje się szybko. Zarazem dla młodego pokolenia aktorów możność rozpatrzenia się w formach myśli teatralnej na przestrzeni wielu krajów i wielu dziesiątków lat, byłoby znakomitą rozszerzeniem horyzontów. W tym celu byłoby pożądanem, aby każdy tomik, zwłaszcza retrospektywnej, ale może i współczesnej biblioteczki, był opatrzoney związłym komentarzem.

Możeby ktoś zechciał pomyśleć o tem; może szan. redakcja *Życia teatru*; może *Związek autorów dramatycznych* w połączeniu ze *Związkiem Artystów Scen Polskich*. Ten ostatni, mając parę tysięcy dobrze zorganizowanych członków, mógłby tem samem dostarczyć Bibliotece poważnej ilości stałych abonentów, coby rozwiązało w znacznej mierze trudności wydawnicze. A i wydawca możeby się znalazł?

Boy.



Komedja Francuska.

III.

Po ciężkim kryzysie epoki rewolucyjnej Komedja pozostała bez środków. W r. 1800 konsul Bonaparte podpisuje dekret, którego mocą nieruchomości Teatru Francuskiego (gdzie Komedja grywała od roku) staje się własnością państwa. W dwa lata później Bonaparte przyznaje Komedji 100.000 franków subwencji rocznej i ogłasza regulamin wewnętrzny, który przewiduje w teatrze stanowisko komisarza rządowego i wyznacza surowe kary za przewinienia aktorskie. Za czasów Cesarstwa Komedja odzyskuje znowu wielkie swe wpływy i znaczenie. Napoleon, rozmiłowany w tragedji, polubił specjalnie Talma, zbliżył go do siebie, dawał mu wskazówki, pobudzał go do pracy, uczył, jakim ma być Cezarem. Z tej łaski imperatorskiej korzystała cała Komedja. Aktorzy jej otrzymali tytuł „Comédiens ordinaires de l'Empereur“, co ich jednak wcale nie chroniło od więzienia w l'Abbaye za przestępstwa regulaminowe. Gdy cesarz bywał w Paryżu, chodził nieustannie na przedstawienia. W r. 1806 Komedja grała w Saint-Cloud 32 razy w przeciągu sześciu miesięcy, a w następnym roku,

w ciągu jednego miesiąca, dała wobec cesarza 20 przedstawień. Gdy się Napoleon spotkał z Aleksandrem I w Erfurcie, sprowadził tam Komedję, która wypełniła szereg wieczorów odtwarzaniem ulubionych przez cesarza tragedj.

Wreszcie teatr, który służył polityce cesarza, otrzymuje od niego statut, regulujący wszystkie jego funkcje. Dnia 15 listopada 1812 r. Napoleon podpisuje w Moskwie dekret o dozorze, organizacji, administracji, rachunkowości i dyscyplinie Teatru Francuskiego. Dekret ten, którego poszczególne paragrafy aż do tej pory niewielkim ulegały zmianom, otrzymał historyczną nazwę „dekretu moskiewskiego“ (d \acute{e} cret de Moscou). Bez poznania tego dokumentu nie można mieć dokładnego wyobrażenia o Komedji Francuskiej.

Władze dawnych „gentilshommes de la Chambre“ obejmuje teraz „nadintendant widowisk“. Na czele teatru stoi bezpośrednio komisarz cesarski, który komunikuje aktorom rozkazy nadintendenta, pilnuje całej administracji i rachunkowości. Dekret zatwierdza dawną, przed Molierem jeszcze istniejącą formę spółdzielni aktorskiej. Ilość działów wynosi teraz 24, z czego jeden dział oddany jest do dyspozycji nadintendenta. Pół działu przeznaczają się na powiększenie kapitału zakładowego i pół działu — na wydatki techniczne (dekoracje, meble, kostjумы, konserwacja sali). Pozostałe 22 działy otrzymują „stowarzyszeni“ (soci \acute{e} taires), począwszy od $\frac{1}{8}$ działu aż do jednego działu całkowitego, co stanowi *maximum* zysków. Zarówno całe działy, jak część działów wyznacza nadintendant widowisk. Stowarzyszony ma prawo do emerytury, po dwudziestu latach służby. Emerytura wynosi 4000 franków rocznie. Jeżeli nadintendant zatrzymuje „stowarzyszonego“ na scenie po dwudziestu latach służby, emerytura powiększa się o 200 franków za każdy rok dodatkowy. W razie wypadku, uniemożliwiającego artyście pracę, „stowarzyszony“ otrzymuje pełną emeryturę 4000 franków. Stowarzyszony może otrzymać emeryturę przed upływem dwudziestu lat służby: jeżeli pracuje więcej, niż dziesięć lat, dostaje pensję emerytalną w stosunku do swego działu i do lat służby (200 franków rocznie za cały dział). W sprawie zatrzymywania połowy dochodów rocznych „stowarzyszonego“ i przelewania ich do kapitału zakładowego aż do czasów emerytury, dekret moskiewski nie przynosi żadnych zmian. Zastrzega jedynie, że jeżeli stowarzyszony porzuci teatr bez zezwolenia nadintendenta, traci swą część kapitału zakładowego i swe prawa emerytalne. Emeryturę przyznaje Rada państwa. Nadintendant może zaproponować emeryturę dla aktorów—pensionarzy (pensionaires), jeżeli ci wykażą dwa-

dzieścia lat nieprzerwanej służby lub mniej, w razie ich niezdolności do pracy wskutek choroby lub wypadku. Na tych samych warunkach otrzymuje emeryturę komisarz rządowy. Sprawami wewnętrznymi (administracyjnymi) Komedji zarządza komitet, złożony z sześciu osób (mężczyzn), pod przewodnictwem komisarza cesarskiego. Członków tego komitetu mianuje co rok nadintendant widowisk. Kasjera Komedji mianuje komitet, za zgodą nadintendenta. Podział wpływów kasowych odbywa się raz na miesiąc. Sprawy budżetu, bilansu, nabywania ruchomości, wydatków pozabudżetowych zatwierdza zgromadzenie ogólne stowarzyszonych. Do obowiązków Komitetu należy po za tem: zakładanie repertuaru, wykonywanie rozkazów co do debiutów, przyjmowanie nowych sztuk. Czynności te odbywają się pod opieką komisarza cesarskiego. Dokładny podział wszystkich *emplois* aktorskich projektuje nadintendant. Żadnemu aktorowi nie wolno zmonopolizować dwóch rozmaitych *emplois*. Do układania repertuaru dopuszczone są dwie artystki z pośród „stowarzyszonych“. Każda rola musi być dublowana, przyczem aktorowi głównemu nie wolno porzucać swej roli. Dublerzy mają prawo do grywania swych ról po cztery lub pięć razy na miesiąc. Artyści obowiązani są wystawiać co miesiąc jedno wielkie dzieło nowe lub wznowione.

Rozkazy, dotyczące debiutów, wydaje nadintendant. Wolno mu wyznaczyć debiuty zarówno uczniom, jak aktorom innych teatrów. W tym ostatnim wypadku, o ile aktor został po debiucie przyjęty do Komedji, kontrakt jego z innym teatrem traci swą moc prawną. Sztuki do grania wybiera komitet kwalifikacyjny (t. zw. „Comit \acute{e} de lecture“), złożony z dziewięciu najstarszych stowarzyszonych oraz trzech zastępców, wybranych przez nadintendenta. Przy określanii stopy honorarjów autorskich, odciąga się najpierw od dochodów brutto jedną trzecią na koszta ogólne; z pozostałej sumy autor otrzymuje ósmą część za sztukę w pięciu lub czterech aktach, dwunastą część za sztukę trzyaktową i—szesnastą część za sztukę jednoaktową.

Komisarz cesarski przewodniczy na zgromadzeniach ogólnych aktorów oraz w komitetach. Urlopów udziela nadintendant, przyczem nie wolno mu udzielać dwóch urlopów jednocześnie, ani też zwalniać artystów pomiędzy 1 listopada a 1 maja. Po dziesięciu latach służby każdy stowarzyszony ma prawo do bezpłatnego rocznego urlopu, przyczem nie wolno mu grać w żadnym teatrze, ani francuskim, ani cudzoziemskim. Aktor, otrzymujący emeryturę z Komedji Francuskiej, nie ma prawa występować w żadnym innym teatrze.

Dekret moskiewski usiłuje pogodzić dwie sprzeczne zasady: demokratyczną, której wrazem jest komitet i—monarchiczną, reprezentowaną przez urzędnika cesarskiego, jako zarządcę głównego. Zgodne współzycie tych dwóch zasad, właściwe organizacji duchowej przeciętnego Francuza, pozwoliło dekretowi Napoleona przetrwać, pomimo różnych zmian i burz społecznych.

Po latach tryumfu przy boku wielkiego Cesarza, Komedja Francuska przechodzi znowu szereg chwil ciężkich lub jałowych. Napoleon zmuszał swój dwór do abonowania łoży w Komedji, co przynosiło rocznie 150.000 franków. Gdy cesarza-opiekuna nie stało, gdy umarł Talma, Komedja zaprzestaje przedstawień tragedji i dochody jej słabną ogromnie. Próby wzbogacenia kasy przez wodewile Scribe'a odsuwają od Komedji publiczność, która uczęszczała tu na widowiska tragiczne. Ludwik XVIII zmienia nieco dekret moskiewski. Komitet ma się teraz składać z siedmiu osób, z których dwie muszą być aktorki; nadto co roku wchodzi do Komitetu dwaj nowi członkowie, aby każdy ze stowarzyszonych miał możliwość zapoznania się z administracją teatru. Zamiast nadintendenta widowisk wraca dawny „le gentilhomme de la Chambre“, jako główny zarządca Komedji. Subwencja

króla dla Komedji wzrasta do 200.000 fr. Brak repertuaru staje się szkopułem dalszego rozwoju Komedji. Wprawdzie pierwsze walki romantyków z klasykami dramatycznymi („Henryk III i jego dwór“ Dumasa oraz „Hernani“ W. Hugo) odbywają się w Komedji, ale te przejściowe sukcesy nie zdołały przywrócić staremu teatrowi dawnego blasku. Nowa era rozgłosu i chwały artystycznej zaczyna się dla Komedji od czasu, gdy ukazała się na jej scenie genjalna, siedemnastoletnia tragiczka, Rachel. Dzięki niej znowu kwitnąć zaczęła w Komedji Francuskiej tragedia, a publiczność witała wszystkie jej występy z niebywałym entuzjazmem. To niesłychane powodzenie nie posłużyło organizacji Komedji na dobre. Rachel, pewna swego stanowiska, poczęła rządzić Komedją przez pośrednictwo różnych protektorów i wyrzuciła na nice cały ład i porządek arystokratycznego towarzystwa. Pomagał jej w tem Arsène Houssaye, mianowany administratorem teatru.

W r. 1850 zjawia się, jako wynik tych intryg, nowy dekret organizacyjny Komedji. Daje on znaczne prawa „administratorowi generalnemu“ Komedji. Administrator ten zarządza wszystkimi wydatkami; podpisuje wszystkie akty i uchwały Komitetu; angażuje pensjonarzy; rządzi wyłącznie sam wewnątrz

JEWREINOW.

5) *(Ciąg dalszy).*

Teorja monodramatu, jaką w początkowym okresie swej działalności rozwijał Jewreinow, miała, jak wiele innych jego koncepcji teatralnych, błyskotliwy urok w rozważaniu teoretycznym, jednak przy dokładniejszej analizie nie wytrzymała krytyki. Ważniejsze z niedomagań, dobitnie zobrazowane przez krytykę (między innymi Borysa Brazola, p. t. „W kunstkamerze impresjonizmu“, „Teatr i iskusstwo“, Nr. 20, 1910 r.), są następujące:

W zbiorze p. t. „Studjum impresjonistów“, we wstępie do swego monodramatu p. t. „Przedstawienie miłości“, Jewreinow mówi: „Dusza nasza ograniczona jest w swych zdolnościach i możliwościach; bazą zdolności nabywania poznań estetycznych bezpośrednio przez zmysły—jest skupienie uwagi na określonym, indywidualnym przedmiocie, przy czem zmiana przedmiotów naszego skoncentrowania wywołuje zmęczenie działalności duchowej i wskutek tego osłabienie zdolności odbierania wrażeń“. Ta zasada jest tak bezsporna, że nie wymaga nawet powoływania

się na Wundta i inne autorytety psychologii naukowej. Lecz ten właśnie argument zadaje śmiertelny cios monodramatowi, gdyż—biorąc praktycznie—przedstawienie monodramatyczne sprowadza się do kalejdoskopowej, przytem czysto formalnej, zmiany wrażeń wzrokowych. „Przekształcić widza w iluzorycznie działającą osobę—oto główne zadanie monodramatu“—mówi Jewreinow. Dlatego cała gamma kolejnych przeżyć widza winna rozłożyć się, rozplanować na otaczające go przedmioty, t. j. dekoracje. Jewreinow tak komentuje tę myśl: „Rewolwer, którym zachwyam się, jako piękną zabawką, nie jest już tym, który służbowo czyszczę dla swego pana i oczywiście nie tym, który biorę do rąk, by odebrać sobie życie“. Tym sposobem, im szybsza zmiana przeżyć widza, tem częstsze będzie tempo elektrotechnicznego migania, tem jaskrawsze złączenie idei teatru z ideą kinematografu, idei twórczości z ideą mechaniki, tem bardziej męczące jest widowisko teatralne, tem, wreszcie, konieczniejsza jest praca dynamomaszyny i tem zbędniejsza gra aktora, jego sztuka, natchnienie i talent. Stąd niewątpliwy jest wniosek, że monodramat osłabia, raczej wogóle przekreśla naszą zdolność do wrażeń.

Ten pierwszy i zasadniczy błąd teorji

teatru; rozdaje role i układa repertuar (co czynił dawniej Komitet); udziela urlopów (co czynił dawniej nadintendent); mianuje cały personel teatralny (z wyjątkiem kasjera i kontrolera ogólnego); przedstawia ministrowi regulaminy, dotyczące urlopów, *feux*, kar i składu „Comité de lecture“. Prawa Komitetu pozostają te same, co dawniej. Działy dzielą się obecnie nie na osiem, lecz na dwanaście części, płaconych proporcjonalnie do zasługi i talentu. Emeryt stowarzyszony może grywać na prowincji.

Według tego nowego statutu, który jest uzupełnieniem dekretu moskiewskiego, Komitet Komedji *rozważa* wiele spraw, ale w żadnej nie decyduje; z drugiej strony administrator generalny wykonywa wiele czynności sam, ale wysłuchać musi zdania Komitetu. W każdym razie dekret 1850 r. znacznie ograniczył prawa aktorów. A. Houssaye dopuścił do „Comité de lecture“ kilku literatów.

W ostatnich latach drugiego Cesarstwa Komedja odzyskuje dawne znaczenie, dzięki wystawianiu całego szeregu nowoczesnych komedji mieszczańskich. Od tej pory żywo jej płynie spokojnie, regularnie, jak przystało na dostojną staruszkę, która zachowała nieknięte swoje poczucie rutyny i tradycji. Nowoczesna historia tego teatru jest dość zna-

na, więc jej przypominać nie będziemy. Got, Sara Bernhardt, Mounet-Sully, pani Weber, obydwoj Coquelin, Worms, Reichenberg, Bartet, Silvain, Féraudy, Le Bargy, A. Lambert—oto część listy wielkich nazwisk aktorskich, którym Komedja zawdzięcza swą sławę ostatnich lat trzydziestu. Po pożarze Komedji w r. 1900, rozpoczęto w prasie gwałtowną kampanję, domagającą się zniesienia „Comité de lecture“. Kampanja została uwieńczona pomyślnym wynikiem: odebrano aktorom prawo kwalifikowania sztuk. Niestety, i w tej sprawie stara rutyna odniosła ostateczne zwycięstwo. Stowarzyszeni Komedji przedstawili takie argumenty na swoją obronę: „Aktorzy zarabiają lub tracą pieniądze, stosownie do wartości sztuk, które grają. Skoro ponoszą ryzyko swego przedsiębiorstwa, powinni mieć prawo wyboru i odpowiedzialności za pierwiastki tego przedsiębiorstwa“. Argumenty snać podziałały w sferach właściwych, gdyż w r. 1910 decyzja ministra oświaty powołuje ponownie do życia „Comité de lecture“.

I oto, po kilku wiekach istnienia, Komedja zdołała utrzymać podwójną cechę swej organizacji: z jednej strony zrzeszenie, spółdzielnia, która wyszła ze średniowiecznych cechów i rozwijała się po przez „Towarzystwów pasywnych“ do trupy Moliera i jego na-

Jewreinowa komplikuje się przez drugi, niemniej zasadniczy. W każdej danej chwili w psychice ludzkiej zauważyć można nie jedno, lecz kilka jednocześnie różnorodnych przeżyć, całą gamę sprzecznych wzajemnie czuć, idei i impulsów; słowem—„miljon udręczeń“ jednocześnie, bezschematycznie i bezsystemowo, danych wręcz jako fakt psychologiczny. Zgodnie z tem i stosunek widza do otaczającego świata w każdej danej chwili jest niejednakowy i nieschematyczny; jest to szalony wodospad barw, form, zarysów. Jak ma dać sobie radę monter z tak nierozwiązaną zagadką? Wszak poboczne uwagi nie wystarczą. Dobrze, gdy można ograniczyć się do tego, że monodramaturgowi ktoś zamknie oczy ni stąd ni zowąd i „nastąpi ciemność“. Elektrotechnik natychmiast zagasi światło i, gdy oczy monodramatopisarza się otworzą, da znowu pełne światło. Lecz sytuacja reżysera, aktora i całego personelu technicznego jest wręcz bez wyjścia, gdy autor daje taką informację: „jej (bohaterki) ciało, całkiem młode, gibkie, lecz już kobiece ciało—o niem powiedzieć można tylko westchnieniem“.

Trzeci błąd Jewreinowskiej teorii jest niemal najważniejszy, gdyż wręcz sprzeczny z istotą teatru. Wedle niego: „ja“ — jest

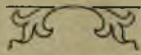
centrem, ośrodkiem monodramatu, ośrodkiem, od którego wszystko się rozchodzi i do którego wszystko wraca; lecz wszak na równi z tem „ja“ istnieje i „ona“ i mój rywal i szereg innych *działających* osób. „Ja i ona“, oboje siedzimy nad brzegiem morza; ona — pasywna, ja—jedno drgnienie, jedno pragnienie. W wyobraźni mojej nagle wskrzesza motyw mazurka szopenowskiego, tego samego mazurka, który „ona“ w przeddzień grała na fortepianie. Wedle Jewreinowa, orkiestra za sceną winna grać mazurka, zaś „ona“ znajduje się we wręcz drastycznej sytuacji: ma minę, że nic nie słyszy i nic wogóle nie wie o jakichkolwiek mazurkach i Szopenie. I tu właśnie jest pięta Achillesowa Jewreinowskiej teorii monodramatu: monodramat jest wszak mimo wszystko dramatem, a więc i kolizją t. j. dysharmonją, walką, nierównością wrażeń i przeżyć; albowiem tam, gdzie panuje harmonja, gdzie wszystko dzieje się zgodnie, gdzie wszyscy wszystkim współczują, tam słowem, gdzie rządzi idylla arkadyjska, niema miejsca na kolizję, niema miejsca na dramat. Technika monodramatu prosto wyklucza kontrasty, a więc wyklucza ona tem samem i sam dramat; pozostaje „ja“—ośrodek, wokół którego beczynne są działające postaci.

(d. c. n.)

Eugenjusz Świerczewski.

stępców; z drugiej strony—stała opieka królów, panujących i rządów. Pomimo wszystkich wad i niedomagań tej instytucji, pomimo słuszności wszelkich zarzutów, stawianych metodom jej pracy, należy stwierdzić oczywistość faktu, iż Komedja stała się strażniczką wspaniałego dziedzictwa arcydzieł dramatycznych i—jak powiedział Napoleon — „częścią narodowej chwały francuskiej“.

Jan Lorentowicz.



Przez okno w teatrze.

Szanowny Panie Redaktorze!

Czuję się wielce zaszczycony łaskawem zaproszeniem do godnego grona współpracowników Pańskiego pisma. Od dawna pragnąłem otworzyć sobie okno na świat, przez które mógłbym patrzeć na ludzi z poza teatru, słuchać ich sądów o teatrze i opowiadać im o tem, co się w teatrze dzieje. „Życie Teatru“ jest właśnie takim oknem, organem, w którym ludzie teatru mogą się wypowiedzieć; z tem większą więc radością przyjmuję to zaproszenie. Ponieważ zaś trudnoby mi było ściśle ograniczyć zakres mojego zainteresowania, a nawet mojej działalności w świecie teatralnym, proszę o pozostawienie mi pewnej elastyczności w granicach materiału, który będę omawiał. Jestem plastykiem i sądzę o zjawiskach otoczenia przedewszystkiem za pośrednictwem zmysłu wzroku, a wzrok właśnie sięga bardzo szeroko.

Widzę nietylko budynek teatru, dekoracje i kostjumy, ale także aktora w tych dekoracjach i kostjumie, widzę jego postawę i ruchy, widzę publiczność, jej sposób oddziaływania, a wreszcie i to, co jest poza teatrem. Będę więc mówił, o tem co widzę. Zakresem moim będzie życie teatru w jego przejawach plastycznych: ruch i forma, barwa i kształt, cienie i światła. Będę mówił o budzeniu się tego ruchu, o krystalizowaniu się w formę i o jego rozkładzie.

Od dziś więc staję u mojego „okna w teatrze“ i opowiadam co widzę. W. M.

I.

Często słyszę zdanie: „Teatr to jest złudzenie życia“ — mówi się o „złudzeniu scenicznym“ i t. p. Więc wogóle *złudzenie* jako przeciwstawienie *rzeczywistości*. Jest to typowe pojęcie i pojmovanie sztuki, zrodzone w dobie pozytywizmu i materializmu. Na tej podstawie autor silił się dawać złudzenie rzeczywistości, aktor podpatrywał chłopów w karczmie, kłócące się przekupki, lub zgorączkowanych graczy przy zielonym stoliku. Autor i aktor studjował życie w szpitalach, domach publicznych i na giełdzie. Wreszcie malarz teatralny, t. zw. dekorator starał się dać obraz sceny tak prawdziwy, by wywołać złudzenie rzeczywistości. I komu się udało?

Autorzy zgubili się w brudach rynsztoka, aktor zatracił swój talent w realistycznych sztuczkiach, naśladowaniu pijackiej czkawki, chodu tabetyków, kaszlu suchotników i odruchów patologicznych maniaków i hypochondryków. Malarz wreszcie malował, malował, coraz więcej cieni i światła wydobywał z płótna, aż wreszcie przekonał się, że płótna w powietrzu nie przerobi, uznał się za zwyciężonego przez płótno, skapitulował i zrezygnował z aryzmu w teatrze. Ten ostatni najpierw stał się rzemieślnikiem i do tego partaczem.

Aktor i autor trzymają się jeszcze, ale i tych tensam los czeka a niejednego już dosięgnął. Objawy tej gangreny stają się coraz widoczniejsze i coraz szersze zataczają kręgi. A dają się one odczuć w sposób najpozytywniej i najmaterjalniej wyczuwalny, gdyż coraz więcej miejsc pustych zdołi widownie i teatr, pomimo wszelkiej spekulacji, przestał być *dobrym interesem*. Zróbmy jednak zwyczajne ćwiczenie sofistyczne; obróćmy tezę. Powiedzmy, że teatr, że sztuka wogóle, jest *jedyną rzeczywistością*, że wszelka bezwzględna prawda w życiu jest wątpliwa i, że pomiędzy życiem a sztuką niema porównania i analogji. Zamiast *złudzenia* postawmy *twórczość*, zamiast *naśladownictwa życia* prawdę *artystyczną*. Czy przypadkiem nie przekonamy się, że dopiero ta odwrócona teza jest prawdziwą i, że tamta poprzednia była tylko błędem? Prawdy bezwzględnej niema wogóle, jest tylko *wiara*. Taksamo wierzone przez wieki w „prawdę“ arystotelesowską, że słońce ziemię okrąża, jak wierzymy teraz w system Kopernika. I będziemy wierzyli dopóty, dopóki inna teoria jeszcze wiarygodniejsza nie obali poprzedniej. Na to, by wierzone trzeba mieć zaufanie, trzeba na to zaufanie zasłużyć. Trudno jest uwierzyć komuś, co sam w prawdę przez siebie głoszoną wątpi. A czy nasz teatr wierzy w to, co głosi?

Ze sceny współczesnej wieje duch *obojętności*. Gdybyż to była jawna niewiara, zaprzeczenie, odczepieństwo, toby można uwierzyć, że ci ludzie coś czują. Ale ten, komu obojętną jest sprawa, której służy, napewno nikogo nie przekona, taki nie zyska zaufania. Byłem na jednym z późniejszych przedstawień „Poskromienia złościcy“ w Rozmaitościach. Cztery piąte miejsc puste, obecni nierzadko nudzą się i ziewają. Tak „Szekspir już nie dla nas“ — nie dla naszych czasów Szekspir ani też Molier, Kornel, Rasyn, Goethe, Schiller—nie dla nas nawet Mickiewicz, Słowacki, Fredro, a nawet Wyspiański nie dla nas. I tak możemy z repertuaru odrzucać wszystko to, co stanowi prawdziwy teatr. Musimy odrzucać, poczynając od szczytów, a to, co na dole zostaje, nie zapewni bytu teatrowi. A więc skreślmy teatr.

A jednak — gdyby nam się tylko *chciało*, gdybyśmy potraktowali teatr poważnie, jako jakiś cel, jakiś ideał. Wszystko jedno narazie, że cel ten wart wiary, ale wierzymy my sami, że to cel, dla którego warto coś poświęcić, a mianowicie swoją apatję. Jeżeli rzemieślnik nie lubi swego rzemiosła to wykonuje je niechętnie a przez to i źle, a złe jego wyroby nie zyskają pokupu. Tak bywa normalnie, w czasach nienormalnych może być inaczej, ale to tylko potwierdza regułę. Jeżeli więc już doszliśmy do tego, że aktor mówi o sztuce swej, że to jest *rzemiosło aktorskie* a teatr nazywa *warsztatem pracy*, to, jeżeli nie chce warsztatu tego zaprzepaścić, powinien przynajmniej zająć się tem, co do tego rzemiosła należy. A tymczasem patrząc na scenę widzę, że aktorzy taksamę się nudzą, jak publiczność, jeżeli się bawią, to z „kawałów“, wypowiedzianych pocichu a napewno nie stojących w związku z treścią sztuki. Obraz sceny, ruchy, wszystko traktowane z największą obojętnością. Nawet fonetyka mowy, dawniej oczko w głowie aktorów, teraz na pierwszej scenie w kraju nie cieszy się wielkim staraniem. Toć bardzo poważna liczba aktorów nie wymawia równie poważnej liczby liter alfabetu. Wymawianie spółgłosek niejednokrotnie szwankuje a nieraz trudno rozróżnić pomiędzy dźwiękami *a* i *o* oraz *e* i *y*. Końcowe samogłoski mało który wymawia.

Bynajmniej nie lepiej jest w dziedzinie plastyki. Dla wygody dba się podczas prób o *ustalenie sytuacji*. To znaczy, że się ustala czy w danej chwili aktor ma stać z prawej, czy z lewej strony, na przedzie czy w głębi. Ale jak on ma stać tego się nie określa, gdyż żaden reżyser nie skłoni dzisiejszego aktora do precyzyjnego wykonania sytuacji zbiorowej. To samo odnosi się do ruchów jednostkowych. I nic dziwnego; skoro dykcja nie cieszy się dostateczną pieczołowitością, czyż można wymagać od aktora baletowej precyzji ruchów? A jednak czy aktor nie powinien żądać od siebie baletowej precyzji ruchów? Wszak tworzywem aktora jest taksamo głos jak i ciało, a teatr działa przez

wzrok i słuch równocześnie i na równi — oraz wspólnie i w połączeniu.

Tymczasem aktor jeszcze uczy się „roli“ — to jest słów postaci. Opracowuje ją głosowo i logicznie. Na pierwszym przedstawieniu paraliżuje go trema, na następnych dwu lub trzech interesuje go wykonanie roli a na dalszych przedstawieniach już mu się *nie chce*. Z gestem zato jest znacznie gorzej. Aktor obecnej chwili ciało swoje lekceważy niegorzej jak średniowieczny asceta lub indyjski fakir. Ćwiczenie ciała wogóle, sprawność ruchów, pewność gestu zdobywa się ćwiczeniem. A iluż z naszych aktorów uprawiało plastykę i rytmikę? Ilu z nich umie się fechtować? Baletnik musi stale robić ćwiczenia, pianista musi ciągle wprawki grać, by palce utrzymać w sprawności, śpiewak stale głos ćwiczy — tylko jeden aktor, którego gestyka chyba ma te same oczy i w ten sam sposób działa, co gestyka baletnika, wcale o sprawność ciała swego nie dba.

Skutkiem tego jest, że ruchy na scenie są przypadkowe, rzadko kiedy z rytmem mowy związane, czasem nawet jemu przeciwnie, przeważnie niepewne, niedokończone i niejasne. Tak samo jak i całość obrazu sceny pozbawiona jest precyzji i harmonji. Nie mówię tu o ruchach realistycznych, jak u Solskiego, Zelwerowicza, Kamińskiego i wielu innych, bo te są często studjowane z japońską dokładnością. Chodzi tu o stronę iście teatralną, o stronę czysto artystyczną, t. j. o *estetykę ruchów*. Aktor doby obecnej najwyżej wnosi ze sobą swój osobisty, przyrodzony wdzięk postaci i ruchu, ale bliżej tem się nie zajmuje, technicznie tego nie wyrabia. A czyżby wdzięk Osterwy przy stałym ćwiczeniu nie był jeszcze wyższym?

Obecnie szkoły aktorskie uwzględniają plastykę i rytmikę. Ale po wyjściu ze szkoły rzadko który z aktorów dalej ciałem swym się zajmuje, ze starszych zaś nikt. To się widzi, to się czuje, a wymagania estetyczne społeczeństwa rosną, bo bądźco bądź postępujemy w kulturze.

Witold Małkowski.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr im. Fredry: „Gwałtu co się dzieje“, komedia w 3 aktach A. Fredry.

Szczęśliwie rozpoczął nowy teatr swą działalność. Krotochwilę Fredry odegrano z werwą, temperamentem i humorem, zespół z Różańską, Szeliżanką, Draczewską (świetny typ komedjowy!), dyr. Nowackim, Orłowskim i Lechowskim przedstawił się jaknajkorzystniej, Małkowski dał miłą i gustowną dekorację. Słowem Warszawie przybył teatr, który, postawiwszy sobie za zadanie: „teatr dla szerokich mas małożamożnych“, zapowiada się dobrze.

Prowadzenie teatru o takim charakterze jest nader trudne: Kierownictwo literackie musi dbać o to, by nie wpaść w repertuar przedmiejski — z drugiej jednak strony musi liczyć się z skromnymi (z natury rzeczy) środkami i dawać to, co w tych warunkach może być wykonane artystycznie i przedstawia wartość literacką.

Pod tym względem wybór pierwszej sztuki był nader pomyślny. Młodemu teatrowi życzymy powodzenia.

Zast.

NOWY FILM POLSKI.

„Życie Teatru“ zajmuje się kinematografem tylko od wypadku do wypadku. Zupełnie bowiem na czym innym polega sztuka teatru a na czym innym dążenia do stworzenia z kinematografu nowej, *niemej* sztuki. Usiłowania te niejednokrotnie wieńczone są poważnym rezultatem. Ale trudno mówić o współzawodnictwie kinematografu z teatrem. *Są to dwie catkiem inne dziedziny.* Prędzej możnaby już mówić o „konkurencji“ kina z powieścią a współzawodnictwo z teatrem objawiać się może jedynie pod względem—kasowym. Ponieważ łącznikiem między teatrem a kinem jest *aktor*, „Życie Teatru“ jest obowiązanym zdawać relację z ciekawszych przedstawień kinematograficznych.

Takiem przedstawieniem było wyświetlanie nowego filmu polskiego p. n. „Niewolnica miłości“, mimo, że scenarzysta jego (p. Relidzińskiego) nie wiele dawał oryginalnych pomysłów. Trzeba jednak przyznać, że zarówno pod względem reżyserskim, aktorskim tudzież czystości i wyrazistości zdjęć, film ten nie ustępował wybitnym nawet obrazom zagranicznym. A to już chyba bardzo wiele. Nie żądamy za dużo. Nie żądamy, by młoda wytwórczość kinematograficzna w Polsce dawała reformę czy eksperymenty—bo na to jest za młoda. Niechaj jednak daje wyrazisty obraz w wzorowym wykonaniu poszczególnych aktorów i zespołu.

A to dała „Niewolnica miłości“. Wielogłowa reżyserka z A. Zagórskim (i podobno A. Hertzem) na czele wtchnęła w sceny filmowe dużo życia, umiała nadać całkiem inne tempo i charakter w różnych scenach (a rzecz to bardzo ważna: największym bowiem wrogiem obrazu kinematograficznego jest jego jednostajność), dobierała odpowiednie tło, umiała zainteresować widza zarówno scenami zasadniczymi jak i epizodami.

Z pośród wykonawców przedewszystkiem wymienić należy p. Smosarską. Młoda ta artystka, o świetnych warunkach zewnętrznych, nie zdobywa jeszcze widza bogactwem mimiki. Ale za to odnosi zwycięstwo nieporównanym wdziękiem, prostotą środków ekspresji i wielkim liryzmem. Szczerłość jest cechą kreacji p. Smosarskiej i decyduje o jej powodzeniu. W grze utalentowanej artystki niema roboty, do jakiej niejednokrotnie ucieka się aktor sceniczny w obliczu aparatu kinematograficznego.

Doskonale przedstawił się jako artysta filmowy p. Parnell (musi jednak jeszcze opanować zbyt gwałtowne ruchy), dobre typy dali pp. Myszkievicz i Węgrzyn a w epizodach: Fertner i Jaracz. Mniej udały się sylwety pp. Brydzińskiej i Malickiej. Pierwsza niema warunków odpowiednich dla artystki kinematograficznej, druga jest jeszcze zbyt jednostajna.

L. K.

KRONIKA.

TEATR NARODOWY NA SŁOWACZYŹNIE. Teatr ten istnieje od trzech lat w stolicy Słowaczyny, Brzetysławie (Preszburg), ale właściwy jego rozwój rozpoczyna się od ostatniego roku, kiedy dyrektorem zamianowano twórcę wielu operetek, p. Oskara Nedbala. Potrafił on dobrać sobie odpowiedni zespół artystów, a orkiestra pod bezpośrednim jego kierownictwem bardzo szybko przetrworzyła się w doskonały zespół. Nedbał kładzie główny nacisk na operę i dlatego pracę swoją rozpoczął od wystawienia „Sprzedanej narzeczonej“ Smetany. Obok opery i operetki wprowadził także obecny dyrektor stały balet, który cieszy się dużym powodzeniem.

Niezależnie od opery grają w tym teatrze komedje i dramaty; repertuar opiera się przeważnie na sztukach czeskich, choć także sztuki obce nie są wykluczone.

Zespół Teatru narodowego jest w tej chwili czeski, jednakże już obecnie jest pięciu artystów słowackich, którzy stanowią niejako zaczątek powoli tworzącego się zespołu słowackiego. Artyści słowaccy wystawili już jedną sztukę słowacką i nawet

z pewnym powodzeniem, lecz potrzebują jeszcze znacznej pieczy reżyserskiej i pracy nad sobą.

J. G.

Ś. P. MILAN OGRIZOVIC. Z końcem ubiegłego miesiąca umarł w 46 roku życia wybitny dramaturg chorwacki, Milan Ogrizovic, który rozpoczął swą działalność jako dziennikarz i nowelista a od 1899 roku poświęcił się wyłącznie dramatowi. Z początku tworzył pod wpływem Ibsena, największą jednak wziętością cieszyły się jego dramatyzowane legendy, jak „Banovic Strahinja“, „Śmierć Smajla Lenigica“ a przedewszystkiem „Hasanaganica“.

TEATRY EUROPEJSKIE W STANACH ZJEDNOCZONYCH. Poza wymienionymi w nrze 1-ym „Życia Teatru“ artystami i teatrami, wyjeżdżają w bieżącym sezonie do Ameryki na gościnne występy: teatr Stanisławskiego, Eleonora Duse, która nie występowała w Ameryce już 30 lat (wystąpi ona w „Upiorach“ i „Kobiecie morskiej“ Ibsena tudzież w „La porta Chiusa“ Marka Pragi, „Cosi Sia“ Scottiego i „La Citta Morta“ d'Annunzia) i teatr Reinhardta, który wystawi „Cud“ Vollmoellera. Tilla Durieux wystąpi w cyklu strindbergowskim.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 8.000.000 mk., ½ str. 4.000.000 mk., ¼ str. 2.200.000 mk., 1/8 str. 1.200.000 mk., 1/16 str. 800.000 mk.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOLEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: **WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.**

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 4 — 5 pop.

Kierownik literacki przyjmuje w czwartki między 4—5 pop. (Nowy Świat 53 m. 4).

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: 30.000 mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką): 100.000 mk., zagranicą 160.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Realizacja sceniczna mego utworu — *Stefan Krzywoszewski*. O kolejność scen w „Dziadach” — *Wiktor Brumer*. Jewreinow (odcinek) — *Eugeniusz Świerczewski*. — Teatry warszawskie. — Teatry krakowskie. — Teatry bułgarskie.

Realizacja sceniczna mego utworu *).

Sprawa, którą redakcja „Życia Teatru” pragnie w swym kwestjonariuszu rozjaśnić, stanowi jeden z najtragiczniejszych momentów w życiu autora dramatycznego.

Jak dalece odbiega realizacja sceniczna utworu od tej koncepcji, jaką tworzyła wyobraźnia autora?

Biorę pod uwagę oczywiście najlepsze teatry polskie, — te, które mogą zapewnić względnie najpomysłniejszą oprawę sceniczną i najlepszą obsadę aktorską.

Otóż, z własnego doświadczenia, muszę powiedzieć, że realizacja sceniczna rzadko odpowiada w zupełności zamierzeniom autora. Nie należy o to jednak winić tylko teatru. Przeciwnie, najczęściej winnym jest autor. Z pewnością nie umiał wyrazić dość jasno swoich pomysłów twórczych. Im bliższą jest zamierzeń autora realizacja sceniczna, tem korzystniej dany utwór świadczy o talencie teatralnym pisarza. Według mnie bowiem, to co krytyka nazywa opanowaniem techniki przez dramaturga, jest integralną częścią jego talentu. Tej „techniki” nie można nabyć. Właściwość jej posiadania odróżnia autora dramatycznego od każdego innego pisarza. Umiejętność teatralnego ujmowania tematu i postaci rozwija się w miarę doświadczenia

*) W artykule tym odpowiada S. Krzywoszewski na prośbę redakcji „Życia Teatru”, skierowaną do całego szeregu autorów dramatycznych, o wypowiedzenie się w sprawie stosunku dzieła, napisanego przez autora do dzieła, wystawionego na scenie. Czy dzieło na scenie zyskało czy straciło? Czy reżyser szanuje tekst i wskazówki autora? Czy autor liczy się z realizacją dzieła na scenie i środkami sceny, na której ma zamiar dzieło wystawić?

Red.

i pracy, jej początek jednak tkwi we wrodzonym pisarzowi talencie. Z tego powodu, jeśli któraś z moich sztuk w realizacji scenicznej silniej różniła się od tej koncepcji, jaką miałem w wyobraźni, — szukałem przede wszystkim własnych błędów i pomyłek. Potem dopiero zastanawiałem się nad brakami wykonania. Oczywiście, im prostsze stawiałem sobie, tworząc sztukę, zadania, tem bliższa zazwyczaj była moich autorskich intencji realizacja.

Gdy piszę sztukę, *widzę i słyszę*. Już na próbach jednak okazuje się, że to co widziałem i słyszałem, inaczej realizuje się na scenie. Sądzę, iż rzadko zdarzają się tak szczęśliwe okoliczności, aby autor mógł powiedzieć, że utwór jego zyskał w scenicznej realizacji. A to dla tej prostej przyczyny, że marzenie zawsze odbiega — dość daleko — od rzeczywistości. W przydługiej mojej praktyce autorskiej miałem sztuki świetnie obsadzone, doskonale grane. Lecz tak jak powieściopisarza razi mały nawet błąd drukarski w jego książce, — błąd, którego olbrzymia większość czytelników wcale nie zauważy, — tak samo autora dramatycznego razi każde najdrobniejsze odchylenie się aktora od postaci, którą stworzyła wyobraźnia.

Niekiedy doznawałem gorzkich i bolesnych zawodów. Być może, iż przyczynili się do nich w pewnej mierze wykonawcy, — głównym winowajcą, jestem przekonany, — byłem zawsze ja sam, a raczej — moja nieudolność w ujęciu teatralnym danego konfliktu, niezręczność w jego przeprowadzeniu, — niewspółmierność sił i zamiarów.

Artyści zawsze okazywali mi wielką gorliwość. Każdą wskazówkę przyjmowali chętnie i życzliwie. Reżyser... reżyser przejmował mię lękiem i pewnym zawstydzeniem, mimo, że spotykałem się zawsze z dobrą wolą, a już conajmniej — z wyrozumiałą poślizgiwością.

Wydawało mi się zawsze, że jestto nactwem z mojej strony zmuszać obcego człowieka, by się starał wmyśleć i wczuć w moje pomysły i uczucia, — zmuszać go do uzupełniania cudzych braków i do naprawiania cudzych błędów, zajmować mu w ogóle tyle czasu produktem tak niepewnej wartości.

W ogóle — doznawałem wrażenia — nasi reżyserowie przeważnie wolą mieć do czynienia z nieboszczykami, niż z autorami żyjącymi. Nieboszczyki nie wtrącają się do ich pracy, zostawiają im pełną swobodę działania. Dyrekcja odnosi się do ich dzieł z chwalebnyim pietyzmem, mniej zmaconym względami oszczędności.

Autor, który, pisząc sztukę, odrazu liczy się z warunkami sceny, na której mają ją wystawić, a nawet z indywidualnością głównych domniemanych wykonawców, niezawodnie ułatwia sobie zadanie. Dawniej, gdy wystawiałem sztuki tylko w Rozmaitościach i miałem do czynienia ze stałym, doskonale zgranym zespołem, poniewolnie ulegałem tej sugestji i osiągałem — w pojedynczych wypadkach — nader dodatnie rezultaty. Mniemam jednak, że takie łączenie konkretnej realizacji scenicznej z procesem twórczym — obniża radość pisania, wprowadza element wyrachowania, który z głębszą i wyższą tęsknotą twórczą mało ma wspólnego.

Gorzej bywało na prowincji. Przypominam sobie, — raz uległem prośbie dyrekcji jednego z teatrów prowincjonalnych i przybyłem na pierwsze przedstawienie mojej sztuki, która w Warszawie osiągnęła bardzo znaczne powodzenie. Po przedstawieniu miała się odbyć uroczysta kolacja. Lecz to, co się działo na scenie, tak wytrąciło mię z równowagi, że podczas drugiego aktu uciekłem z teatru, trafiłem szczęśliwie na pociąg i czempredziej wróciłem do Warszawy...

Stefan Krzywoszewski.



O kolejność scen w „Dziadach“.

Przedstawienie „Dziadów“ w Rozmaitościach nasunęło Boyowi następujące refleksje, którymi podzielił się z czytelnikami „Kurjera Porannego“:

„Nasuwa się pytanie czy nie byłoby właściwem pomieścić scenę Gustawa z Księdzem przed sceną guseł? Wszak w ten sposób sceny te wiążą się logicznie: Gustaw przychodzi do Księdza jako żywy człowiek, o dwu-

następnym się zabija i tuż potem zjawia się jako widmo na „Dziadach“. Dla tych, co znają „Dziady“ na wylot, jest to mniej więcej wszystko jedno, ale dla mniej przygotowanej publiczności scena widna z pasterką zyskałaby w ten sposób na jasności i wyrazie“.

Kwestja inscenizacji wszelkich dramatów czy to niescenicznych, książkowych, czy też pozostających w stanie nieskończonym, fragmentarycznym jest zawsze sprawą odpowiedniego odczucia dramatu przez inscenizatora, któremu intuicja artystyczna lub rozumowanie dyktuje takie lub inne rozwiązanie problemu realizacji scenicznej utworu.

I „Dziady“ są częściowo fragmentami. Ale części te są tak ułożone, że nie przedstawiają wątpliwości co do wyglądu całej budowl. Rozumiał to doskonale inscenizator „Dziadów“ — Wyspiański. I chociaż już K. Wojciechowski przypuszczał, że w części pierwszej „dzieje miłości miały być może doprowadzone aż do samobójstwa Gustawa, boć w części drugiej spotykamy się już z upiorem“, jednak praktyka teatralna stawiała sprawę w ten sposób, że Gustaw zjawiał się w noc Dziadów jako widmo — ale potem widmo to występowało jako żywy człowiek w części czwartej i trzeciej.

Czy widmo w części drugiej jest — nieboszczykiem? Gustawem, który popełnił samobójstwo?

Chcąc odpowiedzieć na te pytania zwrócić trzeba przedewszystkiem uwagę na różnicę, jaka zachodzi między „widmem“ Gustawa w części drugiej a innymi zjawami. Tamte przywołał Guślarz: zarówno aniołki, dziedzica jak i lekkomyślną Zosię. Po skończeniu „seansu“ mówi Guślarz:

Czas odemknąć drzwi kaplicy...

Skonczona straszna ofiara.

I wtedy zjawia się Gustaw. Zjawia się po skończeniu wywoływania duchów, nieprzyzwany, nie reagujący na żadne zaklęcia Guślarza, milczący. Gdy wyprowadzają pasterkę z kaplicy „widmo kroku rusza“ i dąży za nią...

To zupełnie odmienne potraktowanie zjawy Gustawa przez Mickiewicza jest celowe i artystycznie uzasadnione. Tamte duchy były duchami *umarłych*, duch, który się zjawił po ofierze, był przywołany myślą pasterki. Duch *żywego* człowieka. Stwierdzeniem tego, że Gustaw w scenie tej żyje, są słowa, wypowiedziane przez Guślarza w końcowej scenie części trzeciej:

*„On żył może, gdym go badał,
Dlatego nie odpowiadał.“*

Słowa te są nader ważne dla zrozumienia zjawienia się Gustawa w części drugiej.

„On żył może“. Tak. Żył. Został jednak przywołany przez pasterkę, za którą podąża jakby w hypnozie, złączony z nią jedną myślą...

Umarły jest w tej scenie Gustaw, ale tylko „umarły dla świata“. O takiej śmierci mówi Mickiewicz już w „Dudarzu“:

Zgrzeszyłem tylko, że moje lata
Tak się nadaremnie starły,
Ale bez żalu schodzę ze świata,
Dawno już na nim umarły.

Chór młodzieży w części pierwszej śpiewa:

Ale kto z nas w młode lata
Nie działa rzeźwem ramieniem,
Ale sercem i myśleniem,
Taki zgubiony dla świata.
W części czwartej mówi Gustaw:

Wyrzekłaś słowo *mej zguby...*
Zabiłaś mnie, szwadnico.

Nie była to jednak śmierć fizyczna. Mickiewicz, który w duchy wierzył zarówno wtedy, gdy tworzył ballady, jak i wtedy gdy — w Waimarze — przepowiadał przyszłość, podczas improwizowania i w okresie Towiańszczyzny, śmierć taką przedstawiał sobie całkiem podobnie jak śmierć materialną i dlatego wprowadza widmo Gustawa między inne duchy, czyniąc jednak różnicę w samym scenicznym ich potraktowaniu. Przecież nietylko wieśniacy w kaplicy biorą Gustawa za marę, ale i dzieci Księdza w części IV:

Dzieci.

Ach, *trup, trup!* upiór, ladaco!
W imię Ojca!... zgiń, przepadaj!

Ksiądz.

Ktoś ty, bracie? odpowiadaj.

Pustelnik (powolnie i smutnie).

Trup. Trup. Tak jest, moje dziecię.

Dzieci.

Trup... Trup! ach, ach! nie bierz Tata!

Pustelnik.

Umarły! O nie! tylko *umarły dla świata.*

I tak samo jak zjawa Gustawa w części II nie jest zjawą nieboszczyka, tak też samobójstwo jego w części IV nie jest samobójstwem *fizycznym*.

Ratujcie — woła ksiądz — przebóg może jaka rada,
Ach już, już kona, wbił do rękojeści,
Padł ofiarą szaleństwa!

Gustaw (z zimnym uśmiechem).

Przecież nie upada.

Stało się — osądzono — tylko dla nauki
Scenę boleści powtórzył zbrodzień.

A więc samobójstwo to, po którym Gustaw nie umiera i po którym następuje godzina przestrogi (nie nieboszczyk przecież przestrzega Księdza, lecz żywy Gustaw) jest przypomnieniem tego samobójstwa, jakim — po utracie Maryli — było dla Gustawa samoudręczanie się. Nie ma ono skutków fizycznych.

...Są kosztowne bronie,

Których ostrze przenika i aż w duszy tonie.
Przecież *widomie nie uszkodzą ciała.*

A więc widzimy wyraźnie, o jakim tu samobójstwie jest mowa. Więc myli się Boy, gdy przypuszcza, że Gustaw „o 12-tej się zabija i tuż potem zjawia się jako widmo na „Dziadach“.

Oprócz tych względów jest jeszcze jeden, świadczący o tem, że część IV następuje po II-giej a nie przed nią: wzgląd artystyczny, który miał na uwadze swego czasu Boy, gdy pisał: „Scena wywoływania duchów w kaplicy jest niby lekkim, zamglonym preludjum do sceny Gustawa z Księdzem*). W części II-giej wszystkie duchy objawiają zgromadzonym dzieje swego życia, jeden tylko Gustaw milczy. Wywnętrza się dopiero w części IV przed księdzem. To, co jest tajemnicą w części drugiej — tu zostaje przed widzem odkryte. Część ta — to wielka spowiedź Gustawa, zakończona chórem, tak samo zbudowanym jak chóry w części drugiej.

Zastanawiając się nad „Dziadami“, trzeba mieć ciągle na względzie to, że uplastycznienie sceniczne przez Mickiewicza czy to oddziaływania pasterki na Gustawa i wzajemnie czy to samobójstwa Gustawa jest realizacją stanów duchowych a nie czynów fizycznych. Przecież część II i IV „Dziadów“, to dramat duszy, w którym fakty zewnętrzne służą do uwypuklenia przeżyć wewnętrznych. Wszak tak pojmował dramat Mickiewicz, gdy mówił, że „najwyższym rodzajem dramatyczności jest *dramatyczność psychiczna*“ **).

Wiktor Brumer.



*) Flirt z Melpomeną. I.

**) Por. „Adam Mickiewicz“ przez Józefa Kalenbacha. Wydanie trzecie. Wyd. Zakładu im. Ossolińskich. 1923. Tom I, str. 427.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Rozmaitości: „Synowie ziemi“ T. Rittnera. Reżyserja Dulebianki.

Tadeusz Rittner był świetnym *realistą* scenicznym. W realizmie jego utworów tkwią te wielkie wartości, które utorowały autorowi „Człowieka z budki suflera“ i „Głupiego Jakóba“ drogę do znacznych sukcesów na scenach polskich i niemieckich. W ostatnich jego utworach dramatycznych widać wielką zmianę: Rittner starał się swe koncepcje literackie ubrać w szaty symbolów. Niestety niezbyt mu się to udało. W „Dzieciach ziemi“ najsilniej działają te momenty, w których, poprzez sztuczność konstrukcyjną symbolów, przebija się poezja realizmu Rittnera. I ten właśnie realizm, specyficzny rittnerowski realizm działa, że nawet w tym, jednym z najsłabszych artystycznie, utworze Rittnera są chwile, w których widz doznaje wrażeń estetycznych.

Reżyserująca sztukę Dulebianka podkreśliła symbolikę dramatu. Można się o to sprzeczać, boć przecież lepiej oprzeć się na istotnych wartościach utworu niż na tych, które może dominują, ale są piętą achillesową autora, przyznać jednak należy, że poszła po nakreślonej przez siebie linii konsekwentnie od początku do końca. Dlatego przedstawienie niewątpliwie odbiegało od szablonu naturalistycznie traktowanych widowisk, do czego w znacznej mierze przyczyniły się także ciekawe prymitywy dekoracyjne Iwona Galla. W „Dzieciach ziemi“ wystąpiła świetna artystka—Siemaszkowa. Artyzm jej ujawnił się w tem głównie, że, dając w myśl intencji reżysera — symbol, przecież ubrała go w kształty artystycznego realizmu. Dzięki temu postać Matki najbardziej zbliżała się do ideału, to znaczy do rittnerowskiej poezji realizmu. Brydzińska, mająca uosabiać siłę fatalistyczną, pobudzającą do karkołomnych (ze względów życiowych) wzlotów, dała ogólne kontury przekonywające, nie zdobyła się jednak na równorzędny z gięstem i ruchem wyraz *słowa*. Poremba byłby świetnym „synem ziemi“ — jako „rycerz po-

wietrza“ był tylko poprawny. W intermedjum błysnęła kultura artystyczna p. Marcello-Palińskiej.
Wube.

Teatr Mały: „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora“, komedia do napisania L. Pirandella. Reżyserja Węgierki.

Sztuka Pirandella ma trzy motywy przewodnie, które podał autor w formie nader oryginalnej i przełamującej szczęśliwie szablony obecnych przedstawień teatralnych. Pierwszy motyw — to kwestja, dotycząca istoty postaci scenicznych. Każda z nich żyje, cierpi, płacze, złorzeczy, a wszystko to jest dalekie od obłudy i udania. Nawet frazes, nawet fałsz musi być przez postać sceniczną oddany z głębią przekonania, inaczej bowiem dzieło sceniczne będzie dziełem wyrachowania a nie dziełem sztuki. Autor musi przeżyć wszystkie postaci. Na tem i na ubraniu w artystyczną formę tych przeżyć polega twórczość autora. To „życie“ poszczególnych postaci przedstawił Pirandello z niezwykłą intuicją, która nim kierowała nawet w tym wypadku, gdy jednej z postaci nie wkładał w usta przez cały czas przedstawienia ani jednego słowa... Ileż jednak wewnętrznego wyrazu jest w postaci wyrostka...

Drugi motyw dotyczy tematu, który porusza w dzisiejszym nrze „Życia Teatru“ S. Krzywoszewski: stosunku dzieła autora do dzieła teatru. Tu tkwi niejednokrotnie źródło wielkiej tragedji utworu, polegającej na tem, że teatr ma *swoje* prawa, *swoje* obowiązki i dlatego niejednokrotnie dzieło autora staje się niejako materialem, z którego teatr stwarza nowe wartości. Czasem wychodzą one sztuce na dobre, czasem na złe. Rzadko jednak będzie dzieło na scenie takie, jakie je wypieściła twórcza myśl autora. Prawdy te przedstawił Pirandello z wielką, uderzającą prawdą. Gdy „postaci sceniczne“ mają odegrać swój dramat, dyrektor rozkazuje ustawić te meble które ma do dyspozycji. Ale „postaci“ przeży-

JEWREINOW.

6) *(Ciąg dalszy).*

Podstawowymi dziełami Jewreinowa jako teoretyka teatru, jako apologety „czystej teatralności“, są książki „Teatr jako taki“ i „Teatr dla siebie“ (trzy tomy).

W książce „Teatr jako taki“ Jewreinow wypowiedział nieomal kwintesencję swych zapatrywań na teatr, które jeno rozwijał i naświetlał z różnych stron w następnych dziełach. W książce tej najznamienniejsze są rozdziały „Apologja teatralności“ i „Teatralizacja życia“, w których rozwija podstawową swą myśl, że teatralność jest instynktowną, potrzebą naszego ducha, że teatr jest „estetyczną monstracją jawnie tendencyjnego charakteru“, że ta „monstracja“ nie musi posłu-

giwać się ramami teatralnego gmachu, dekoracji, sztuki napisanej i t. d.

Zasada Jewreinowa nie jest nowa i myli się on, skoro przypuszcza, że o instynkcie teatralności do owego czasu nie mówiły nic ani historia, ani psychologia, ani estetyka. Nie mówiąc już o Tardzie, Geoffroy, Groosie („Die Spiele der Menschen“), wspomnieć należy o nowszych badaczach w tym kierunku, np. o Konradzie Lange.

Fanfaronada aforystyczna (którą zresztą Jewreinow wręcz zapożyczył od Nietzschego) nie zmniejsza wszakże w niczem przekonującej siły argumentów naukowych, które Jewreinow zestawiał błyskotliwie i umiejętnie.

Zapatrywania Jewreinowa należy rozważyć szczegółowiej, naświetlając je krytycyzmem, jakiego mu nie szczędził przedewszystkiem A. Kugel („Teatr i iskusstwo“, № 10, rok 1913).

Pod apologją teatralności Jewreinow ro-

wały swój dramat w innym otoczeniu. Dlatego są wśród rekwizytów teatralnych onieśmielone i czują się obco.

A teraz, łączący się z tem, motyw trzeci: najważniejszy. To rozprawa Pirandella z naturalizmem aktorskim. Żaden teoretyk teatru nie zadal naturalizmowi scenicznemu podobnego ciosu, jak Pirandello, konfrontujący scenę, przeżyta przez postaci sceniczne z tą samą sceną, odegraną przez zrutyinizowanych, rzemieślniczo swój zawód wykonujących aktorów. Jakże jaskrawo wystąpiła tu blaga naturalistyczna wobec prawdy istotnych przeżyć postaci scenicznych. Jakże dobitnie wykazał tu Pirandello, że co innego jest *kopja*—a co innego *prawda*.

Sztukę tą, w której autor umiejętnie powiązał te motywy w całość a którą zaliczyć należy do najciekawszych na scenach warszawskich od dłuższego czasu, odegraną w teatrze Małym świetnie. P. Węgieńko okazał się reżyserem inteligentnym i poważnym. Do-

skonałe oddał on znużenie, zmechanizowanie gry i rzemieślniczość świata aktorskiego w przeciwieństwie do prawdziwego, istotnego życia postaci scenicznych. Stanisławski dał postaci, pełną wewnętrzną prawdę a doktrynerstwo jego przejawiało się w formie przekonywującej. A przecież czuło się, że to nie żywy człowiek, lecz postać sceniczna. Obok niego wymienić należy wszystkich współgrających: Leszczyńską, Broniszówną, Górską, Klimontowiczówną (Ile wyrazu można wydobyć z niemej a przez autora świetnie postawionej roli!), Maliszewskiego, Maszyńskiego i innych.

Oby świetne to przedstawienie było hasłem do pracy aktorów nad wewnętrzną treścią przedstawianych przez nich postaci. Kto wie czy nie dlatego właśnie Pirandello tak późno zabrał się do twórczości scenicznej, że miał do aktora mało zaufania i wolał, by postaci jego były tylko niewykonanemi po myślami... *Wube.*

TEATRY KRAKOWSKIE.

Teatr im. Słowackiego: „Święty“, misterjum średniowieczne L. H. Morstina!

Krwia tylko, utoczoną z serca, wolno jeszcze pisać prawdy tak okrutne, a zarazem tak — banalne, jak ta, że ideał nie da się wcielić w życie. Znam jedno takie misterjum: wędrował kiedyś poprzez Ogrojce polskie Mickiewicz w „Legionie“, opuszczony przez obludnych, kuszony przez szatana-Demosa, oszukany przez samą Wolność, co rozpełtana, na rydwan wskoczywszy cesarowy, miażdży w szale tłumy; aż nad wodami wielkimi podpałił korab żywota, posiadłszy wreszcie oną wiedzę bezlitosną, że prawda iść się jeno we śmierci. Ale też w tej pielgrzymce urosł na oczach naszych w taką właśnie zjawę świętego polskiego i takim go widzieć będę już na zawsze. Nikt tu nie rozumuje, ani nie przeciwstawia pojęć: sprawiedliwość—przebaczenie, Ko-

ściół oficjalny — ewangelja, przemoc—miłość, kobieta—duch, i wiele innych tym podobnych. A jednak kontrasty te są tam wszechobecne, bo narzuca je wizja poety, któremu każda teoria obleka się w kształty.

Ludwik Hier. Morstin jest pilnym uczniem wielkich poetów, romantycznych i poromantycznych. Tworzy nie wyobraźnią, lecz gotowemi formami literatury. Jest zdania, że w nagrodę za szczery kult dla swych mistrzów ma prawo zgarniać ich spuściznę i stosownie do własnych potrzeb przetwarzać. Ostatecznie nic w tem dziwnego ani gorszącego. Zawsze i wszędzie obok prawdziwych twórców czyli poezji w znaczeniu dosłownem, kwitnie taka literatura, pisana wierszem, wolnym lub regularnym, rymowana po żeńsku lub po męsku, dobrze skrojona i przystosowana do zamierzeń „ideowych“. Prawie tak doskonała, jak każda stylistyka. Owszem, korzystnie to świadczy o przeciętnej kulturze piśmien-

zumie taką metodę inscenizacji, reżyserji i wystawy, która równie różni się od naturalizmu scenicznego, t. j. prostego powtarzania życia i od warunkowo-stylizacyjnych poszukiwań. Jewreinow dąży do ustalenia teatralności jako takiej. Odpowiedzią na to ma być rozdział pod tytułem „Teatralizacja życia“, który wszakże przy całej błyskotliwości poszczególnych myśli i przy całej obfitości cytowanych przez Jewreinowa faktów, daje podstawę do wątplenia, czy zasada „czystej teatralności“ może wyprowadzić na jasne tory dyskusyjne.

„Teatralizować życie“ znaczy w istocie „ogarnąć nieogarnione“. Jewreinow dosłownie teatralizuje życie, wykazując, że od wieków wszyscy ludzie, zarówno najprymitywniejsi, jak i najbardziej kulturalni, dążyli do „przeobrażenia“. Lecz słowo „przeobrażenie“—wedle Jewreinowa—o wiele jest węższe od pojęcia „teatralizacji życia“. Dzikus, prze-

tykający przez nos ośc rybą — teatralizuje swoją powierzchowność. Z epoki ludzi jaskiniowych łącznie ze szczątkami człowieka jaskiniowego odnajdywane są rzeczy—zabawki, które Jewreinow gotów jest nazwać „rekwizytami epoki dyluwalnej“. Tatuowanie, mody i kostjunny, perły i guzy, chińskie ceremonje i wreszcie — „pierwsza rewolucja“ zmieniła tylko mise en scene i zmieniła role, doprowadzając to wszystko do jednego mianownika scenicznego: wyobrażać „równych sobie“ (str. 45)—wszystko to jest teatrem. Lecz jeśli to wszystko „teatr“, to życie jest teatrem, teatr jest życiem, i znaleźć klucz do teatru jest równie niemożliwie, lub równie łatwo, jak znaleźć klucz do życia. Jest to sprowadzenie różnorodnych zjawisk do jednego elementu, które to zdefiniowanie raczej ma wartość sofistycznej djalektyki, aniżeli istotnie coś wyjaśnia.

(d. c. n.)

Eugeniusz Świerczewski.

nicznej narodu, jeśli ma literaturę poetycką tak szlachetną i pełną tak górnych aspiracji, jak twórczy wysiłek tego autora. Jest on tu nawet znakiem pewnego postępu. W poprzednim pokoleniu Lucjan Rydel, choć dużo ruchliwszy i plodniejszy, pisarz jednak tego samego pokroju, obracał się w formach mało urozmaiconych i miał się spraw dosyć poziomych: aktualności politycznych, ciekawostek archeologicznych, obrzędów liturgicznych czy folkloru. Lot p. Morstina mierzy wyżej. Od początku, wtórując cudzym tematom, pragnął jednak otwierać w tle widok na rzeczy wieczne, że spraw cudzych dobywać, choćby za włosy, symbol sub specie aeternitatis. Powtarzając za Kasprowiczem swój Psalm ziemi, za Mickiewiczem Lilje, kwestje Wesela parafrazując Szlakiem legjonów, a historjografję romantyczną w Legendzie o królu, próbuje przeciw temat ten, choćby sztucznie, wydłużyć w perspektywę możliwie dalekonośną: ziemia polska oskarża wtedy marzyciela, że wzgardził jej nędzą powszednią, to znowu bielą swej lilijnej niewinności mści się zbrodni zatajonej, tam głoszą apoteozę czynu, ówdzie los Olbrachta tómać się niespełnionym obowiązkiem rycerskim względem Warneńczyka. Ubogie to są idee, filjacje dziecinnie czasem powiązane, ale ambicje szlachetne i godne uznania, boć przecie nie ich to winą, że także w poezji dobre chęci nie starczą za czyny. — Pozbawiony własnej treści, nie mógł też znaleźć i nie znalazł dotychczas p. Morstin własnego wyrazu; w ciągu niedługiej swej kariery zmieniał styl tyle razy, ile jest tytułów jego utworów. Był neoklasykiem w teorii i parafrazach z łaciny, hymniczny w psalmach, z ruska archaizujący w dumach o Danile i Chrobrym, piastowy w Liljach, renesansowy w Legendzie, półkontuszowy w Szlakiem legjonów czy w Raptus puellae, calderonicznie grzmący, jak Judyta, w Marynie, a zawsze błuszczoowo owinięty o dobre wzory i silniejszą indywidualność.

Trzeba to sobie przypomnieć, aby przystąpić z właściwą miarą i nie skrzywdzić w ocenie onegdajszego misterjum. Autor chce wiedzieć, co by się stało ze świętym podług woli chrystusowej, gdyby z nieustępliwym nakazem ewangelji zjawił się na tym najgorszym ze światów. Myślę, że dużo jest bezpieczniej traktować taki temat groteskowo. Maeterlinck, bynajmniej nie cynik ani „materjalista“, tak właśnie opowiedział swój „Cud św. Antoniego“: człowieka bożego uprowadzają tam na końcu nie duchy przodków, lecz miejszcowa policja. Boć jeśli opisywać konflikt ten poważnie, to przyjdzie chyba sięgnąć znowuż do ewangelji, czyli powtórzyć zdarzenia, które tam rozegrały się raz już w sposób tak doskonale dramatyczny, to znaczy bezbłędnie logiczny, a niedościgłe piękny, że wznawiać je na scenie, wydaje się niepotrzebną, a może i zuchwałą tautologią. Dlatego to p. Morstin, mając kogo innego na myśli, wolął napisać dramatyczną legendę o św. Franciszku z Assyżu.

„Święty“ powstał półtora roku temu w Assisi, a historia rycerza Arnolfa, który porzuca kochankę, rzemiosło rycerskie i hulaszczę biesiady, aby pójść między trędowate i żebraki, dość wiernie kopiuje dzieje Chrystusowego Nieboraka. Mam wrażenie, że autor posiłkował się w fabule, a zwłaszcza w psychologii nawrócenia, niepospolicie głęboką biografją tego świętego pióra Sabatiera. Podkreślenie momentów panteistycznych oraz rozdarcia duszy, kołysanej między najniższym kresem pokory a tonem rozkazodawczym, sięgającym po rząd dusz, stamtąd zdają mi się pochodzić. Konflikt z rodziną i biskupem, trudności organizowania Portiunkuli, opór tłumy, który nie da się okiełzać miłością, bolesna konieczność kompromisów, są to również rzeczy dobrze znane z historii i legendy. A w nawróceniu Arnolfa na łonie przyrody, w której odczytuje nieśmiertelny przykaz miłości, w jego przemowach, odkrywających

Boga „w łachmanach, co ciało bliźnich nieszczęśliwych odziewa, w łatach podartych, w sukni brudnej, szarej“, to znowu „w łanie, we wodzie, w wichrze, w ogniu, w słońcu, w ryb cichym plusku, w ptactwa miłym śpiewie“, niewprawne nawet ucho dosłucha się echa „Fioretti“, owych niezapomnianych Hymnów na cześć pani Nędzy, którą Wesotek boży uwielbił, jak truver swą kochankę, seraficznych kazań do ryb i turkawek, słońca, wichru i brata płomienia, pelzającego po szacie...

Reszta jest już pochodzenia polskiego: ów tłum nieszczęśliwy a drapieżny z „Miłosierdzia“, kochanka kusząca czarem i szeptem Krasawicy, mocująca się z katedrą, jak Bolesław z trumną, Święty spierający się z biskupem, jak Mickiewicz w Watykanie, a nadewszystko cała scena sądu, dosłownie powtórzona z „Balladyny“ z efektem końcowym, gdy czyniący sprawiedliwość sam pada pod ciosem oskarżeń i ściągają na się nadprzyrodzone wyroki. A ponadto mnogość epizodów i figur pobocznych: owi rycerze, damy i minstrelle, wzmianki o turniejach i o krucjacie, biskupy i inkwizytorzy, fałszujący czyste chrześcijaństwo, jakieś ogólnikowe średniowiecze z wieści Krasieńskiego czy z „Ijoli“ Żuławskiego; Obcy zabłąkany w epokę z Przybyszewskiego, Galilei i e pur si muove, Budowniczy katedry, uczniom wykładający panteistycznego Boga w pięknie, niby wczesny renesans Giordana czy Leonarda; ów jehowiczny Bóg świata, co w finalnej dysypcie biskupa z Sędzią-duchem walczy z Bogiem miłości echami znanych strof „Beniowskiego“, nawet ta miłość doczesna wzgardzona, jak liście rzucone na potok, te same, których puszczaniem z wodą bawił się Rubek i Irena w epilogu Ibsena... A dopiero dykcja, owa „mocarna“ frazeologia rycerzy, owe turniejowe gony, wojeńskie potrzeby; pioruny, które chodzą w łunach i włosy rzucone na tęczę kaskad; ta pycha, co się lwi, ziarno, co kłosi się nad niwą, rozniebieszczone bóstwo w górze... Wyspiański, „Król Duch“, „W Szwarzycarji“...

Zabrneliśmy po uszy we wpływolegję, którejby nam pozazdrościł najmłodszy adept „ścisłych“ metod badania. Bo też okazja jest niecodzienna. Seminarjom literackim zalecić można ten obiekt, oczywiście nie zaraz, lecz skoro się odleży, czyli sklasycyznieje. Będą to dociekania nad psychologią reminiscencji nieświadomych. Bo wyliczając je, nie chcę nic więcej powiedzieć, jak tylko: w atmosferze literackiej każdej epoki tworzą się pewne konwensansy ideowe i formalne, w których zgęszczają się osobliwie silne wstrząsy artystyczne pokolenia. Wchodzą one w obieg myślenia i odczucia epoki, jako gotowa „aperepcja podstawowa“ nietwórczej, odbiorczej części społeczeństwa. Prawdziwy twórca zakłada dumę swą w omijaniu tych łatwizn i banalności; ale talenty epigoniczne mają możność z klisz i odbijaniek układać nowe ustroje i ożywiać je pozorami ducha. I tutaj jednak skala wartości jest jeszcze szeroka: od zbożnego kultu po zmechanizowaną produkcję, od dobrej wiary w szczerose własnych wzruszeń po nizanie na zimno cudzych słów i pomysłów. Spieszę zapewnić, że „Święty“ Morstina stoi na najwyższym szczeblu tej odtwórczej poezji: ma ideologję łatwą, ale za to jasną i przejrzystą, — co niestety nie zawsze da się powiedzieć o genjalnych nieraz polskich koncepcjach dramatycznych ostatniej doby, — ma formy dobrze zestrojone z intencją treści, ma chwilami żywe poczucie sceny.

Ale utworem ideowym, któryby zmuszał do dyskusji poważnej i zasadniczej, nie jest. Stwierdza pojęciami, nie obrazem, dyskursywnie, często wręcz schematycznie faktyczne istnienie antynomji: idea religijna, a życie w znaczeniu biologicznym, i ubolewając nad ich niewspółmiernością, spieszy rozdzielić pokłócone żywioły granicą śmierci. Tymczasem właściwe zagadnienie rozpoczyna się właśnie z pró-

ba pogodzenia. I rozpocząć się musi; przeczenie nie tu nie pomoże: życie jest i pozostanie obowiązkiem i koniecznością, przed którą uciec niepodobna; trza więc wytrwać na stanowisku, a wytrwać niesposób, nie ratując ideału. A dopiero dzisiaj! Są w tym utworze jakieś echa współczesności, pacyfistyczne czy komunistyczne, ale jakże ubogie wobec nawały pytań, którą osacza nas rzeczywistość. Zagadnienie religijne jest ich punktem ogniskowym, a może i punktem archimedesowym, z którego trzeba będzie podważyć, a potem z powrotem przywrócić do ładu skłócone elementy kultury. Ale będzie to oczywista religia, pojęta nie jako negacja, lecz jako wyższa forma życia i kultury. Taką jest właśnie pełna i radosnego optymizmu poezja Claudela. Młodzieńczy, nieodpowiedzialny, ale za to pełen afektacji pesymizm nie przyda się tu na nic; starczy zaledwo na stworzenie kilku scen widowiska, które się skończyć muszą zaduszkową zjawą zaświata, winylikującego ideał—dla siebie.

Jakoż utwór Morstina wprowadzono jako sztukę okolicznościową i w tym względzie dziś i na przyszłość oddać może prawdziwe usługi. Wido-wiskowy jej charakter podkreśliła świetnie reżyserja p. Piekarskiego, który z olbrzymim nakładem pracy i zapalu wy dobył wszystkie tkwiące w tekście możliwości, a wzmocnił je wielokrotnie niezwykłą pomysłowością. Wprawdzie syntetyczne dekoracje, które są również jego pomysłu, klóca się z tekstem, który trzymany nie jest w wielkich linjach ogółu, a składa się raczej z okrucich realistycznych; ale raz przyjąwszy ten styl, szeroki styl fresków i wizyj, prowadził go z dużą wytrwałością i konsekwencją nieraz na przekór autorowi. Zbędną rolę Obcego rozdzielił na dwa głosy i ustawił je, jak boczne figury tryptyku; końcową scenę zejścia sędziów z zaświata wręcz uratował od śmieszności, w jakoby się

pograżała niechybnie, gdyby, zgodnie z instrukcją tekstu, rozegrała się w stallach pośród żywych; w obramieniu okien ponad ołtarzem ratuje urok swój i dostojeństwo wizyjne. Ale nadewszystko uznać trzeba i podziwiać kierownictwo tłumami, które grupowane pomysłowo, ożywione i zróżniczkowane w każdej niemal sylwecie, współgrają z każdą kwestją i z nastrojem momentu. Kto wie, jak niekarnym jest dorywczy materiał, z którego, w braku zawodowych statystów, przychodzi stwarzać te obrazy, ten oceni, ile w nich tkwi pracy i zapalu reżysera. Wężowisko postaci pokracznych półnagich i kalekich drgało i klębilo się, żyło przyplwem i odpływem grozy, buntu, modlitwy czy bluźnierstwa. Przywodziła im p. Buczyńska, wyzudzana w pasji dziewczyny ulicznej, to znów bezsilna w pościgu rozjuszonych bestyj; w ataku na katedrę wiódł sam p. Piekarski, świetny w ekspresji ruchów i tonacji słowa. Rolę tytułową kreował p. Bracki; zmienił z łatwością maskę i kontur rycerski w sylwetę mnisza, zdjętą jakby z fresku Giotta, a drogę przemian psychicznych, które oddalał się ze sfery życia i gwałtu, w bliżącą go śmierci dziedzinę miłości, posuwał się miarowo i konsekwentnie; w grzmiącym swym organie odnalał nadpodziwianie miękkie akcenty słodczy i ekstazy. Pani Wojdalińska okazała się doskonałą siłą koturnową; w geście ukostjumowanym i w retoryce patetycznej jest pełna siły i uroku. W innych figurach niema nic więcej prócz wersyfikacji; wiersz ten płynie gładko i ma dobry rozkład akcentów, mówią go więc aktorzy chętnie i z pewnem upodobaniem. Tak deklamował swą rolę p. Kulakowski, biskup i p. Szymański, sędziaduch. W rolach epizodowych współdziałali: panie Kossocka, Lincówna, Lubieńska, panowie Miarczyński, Puchalski, Brandt i inni.

Ładusz Świątek.



TEATRY BULGARSKIE.

(O R G A N I Z A C J A)

Życie teatralne w Bułgarii jest względnie słabo rozwinięte. W stolicy państwa, Sofji istnieje „Teatr narodowy“ (Naroden teatar), „Swoboden teatar“ i „Renesans“. Na prowincji, w większych miastach powstają teatrzyki, lecz grają tam przeważnie siły amatorskie. Z pośród prowincjonalnych teatrów wyróżnia się otwarty w r. 1914 miejski teatr w Ruszczuku (Ruse), szczególnie dzięki reżyserowi Władysławowi Tenewowi. Warto nadmienić, że grano tu niektóre sztuki Przybyszewskiego i „Sędziów“ Wyspiańskiego.

Właściwą doniosłość posiada „Teatr narodowy“, otwarty w r. 1907, a spalony w tym roku w lutym. W chwili obecnej przystąpiono już do całkowitej jego przebudowy, a ponieważ Bułgaria należy do tych szczęśliwych krajów, gdzie niema gwałtownych skoków waluty (1 fr. fr.=6 lewów), można się spodziewać, że już w przyszłym sezonie artyści tego teatru będą grali we własnym gmachu. W gmachu tym, jak dotychczas pomieści się i dramat i opera.

„Teatr narodowy“ jest własnością rządu i podlega Ministerstwu Oświaty. Przepisy obowiązujące artystów i wogóle cały zespół teatralny, zawierają się w „Zbiorze obowiązujących praw Ministerstwa

Oświecenia Narodowego“, wydanym w Sofji w r. 1921. W zbiorze tym organizacji teatru poświęcono przepisy od paragrafu 428 do 468, podzielone na sześć rozdziałów.

Teatr narodowy dzieli się na dwa oddziały: „Naroden dramaticzeski teatar“ i „Naroden operen teatar“; celem ich jest „pielegnowanie sztuki dramatycznej i operowej“ ogólnej, a szczególnie narodowej.

Na czele obydwu oddziałów stoją dyrektorowie, mianowani przez ministra oświaty i od niego zależni. Dyrektorem może być człowiek, który dzięki swej literackiej względnie muzycznej pracy lub dzięki praktycznej teatralnej działalności, wykazuje należycie przygotowanie do kierowania teatrem. Dyrektorowi podlega personel artystyczny, techniczny i administracyjny, pomocnikiem jego jest sekretarz. Zadaniem jego jest prowadzenie protokółów na posiedzeniach literackich i komisji egzaminacyjnej, wykazu ról i troska o potrzebny materiał dekoracyjny. Poza tem obowiązany jest do wygłaszania referatów w odniesieniu do danej sztuki celem pomagania artystom, by poznali ducha sztuki i zrozumieli swą rolę. Sekretarz musi obok specjalnego przygo-

towania (literackiego lub muzycznego) posiadać znajomość języka rosyjskiego, francuskiego, niemieckiego, angielskiego lub włoskiego.

Personel artystyczny składa się z głównego reżysera, reżyserów, aktorów, artystek, suflerów i inspicjentów, w operze z głównego dyrygenta, dyrygentów, reżyserów, kierownika chóru, baletmistrza, śpiewaków i śpiewaczek, korepetytorów, chóru, orkiestry, baletu i t. d. Ten cały personel zalicza się również do urzędników państwowych, mianowanych przez ministra oświaty na wniosek dyrektora. Układanie przygotowanego repertuaru i przygotowanie sztuk należy do głównego reżysera lub dyrygenta i reżysera. Nauka w specjalnych szkołach trwa trzy lata, a profesorami są artyści lub powołane specjalnie osoby.

Artystą może być każdy, kto ukończył specjalną szkołę lub też, kto złożył odpowiedni egzamin przed specjalną komisją. Komisja dramatyczna składa się z głównego dyrektora, głównego reżysera i sekretarza, operowa z dyrektora, głównego dyrygenta i reżysera. Nauka w specjalnych szkołach trwa trzy lata, a profesorami są artyści lub powołane specjalnie osoby.

Radę literacką stanowi dyrektor, główny reżyser, sekretarz i trzech pisarzy, wybranych na 3 lata przez zebranie pisarzy dramatycznych i krytyków sofijskich, w operze zamiast literatów powołuje się 3 muzyków, wybranych przez zebranie muzyków lub krytyków muzycznych. Repertuar przygotowany przez taką radę musi być przedstawiony Ministerstwu Oświaty do zatwierdzenia.

Personel administracyjny składa się z sekretarza-rachmistrza, i pomocnika, lekarza, bibliotekarza, gospodarza i administratora. W celu kontrolowania dochodów i rozchodów istnieje specjalna komisja, złożona z naczelnika oddziału budżetowego i rachunkowego w Ministerstwie Skarbu, delegata Najwyższej Izby Obrachunkowej, naczelnika do spraw kulturalnych w Ministerstwie Oświaty, naczelnika obrachunkowego przy temże Ministerstwie i dyrektora teatru. Urzędnicy ci otrzymują specjalną zapłatę za posiedzenia. Budżet na każdy rok przedstawia dyrektor komisji kontrolującej, która po przyjęciu przesyła go do zatwierdzenia ministrowi oświaty. Również ceny biletów na każdy sezon musi zatwierdzić minister oświaty.

Bibliotekarz zarządza książkami i nutami, przygotowuje afisze, programy, reklamy i t. d.; inne funkcje administracyjnych urzędników wiążą się z ich tytułami.

Do personelu technicznego zalicza się elektryczny inżynier, mistrza teatralnego (teatralen majstor), garderobianego, tapicera, rekwizytora, perukarza i krawców. I ci funkcjonariusze są mianowani przez ministra oświaty.

Wakacje artystów trwają sześć tygodni, od 16 czerwca do 30 lipca. Innych urlopów artyści zasadniczo nie otrzymują, jedynie wybitni artyści mogą uzyskać od ministra oświaty całoroczny urlop na studia zagraniczne, przy czem stypendysta otrzymuje podwyższoną pensję do 3/2 i zwrot kosztów podróży.

Zdawałoby się na podstawie powyższego przedstawienia organizacji, że teatr nie jest instytucją samodzielną, lecz mocno skrupowaną, tymczasem w gruncie rzeczy tak nie jest. „Teatr narodowy“ posiada dużą swobodę inicjatywy i w ten sposób może pożytecznie pracować nad rozwojem sztuki artystyczno-teatralnej, mając zapewniony byt i opiekę państwa.

Dr. Józef Gołąbek.

ZAKŁADY DUKARSKIE I INTROLIGATORSKIE WACŁAWA MAŚLANKIEWICZA

Warszawa, Nowogrodzka 17. Telefon 29-66.

Przyjmują druk tabel, adresów, cenników, rachunków, blankietów, jak również broszur, książek (między innymi matematyczne), pism periodycznych. Specjalność: druk ilustracji i kolorami.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 8.000.000 mk., 1/2 str. 4.000.000 mk., 1/4 str. 2.200.000 mk., 1/8 str. 1.200.000 mk., 1/16 str. 800.000 mk.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOŁEWSKI**

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 5 — 6 pop.

Kierownik literacki przyjmuje w czwartki między 4 — 5 pop. (Nowy Świat 53 m. 4).

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: 30.000 mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką): 100.000 mk., zagranicą 160.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Dyrektor teatru a zespół — *Adam Zagórski*. Szekspir w tragedji polskiej — *Jan Lorentowicz*. Jewreinow (odcinek) — *Eugeniusz Świerczewski*. — Teatry warszawskie. — Wiadomości bieżące. — Kronika zagraniczna.

Dyrektor teatru a zespół.

Grzechy dyrektorskie przeciw zespołowi są grzechami najcięższymi. Bo zespół (w pełnem tego słowa znaczeniu) zawisły jest właściwie i tylko od dyrektora. Reżyser może w danem przedstawieniu rozstroić zespół, może nie dopuścić do niego z tych czy innych powodów lub omyłek, ale całość spraw teatralnych nie w ręku reżysera spoczywa. Klucz do kasy i do duszy teatru ma dyrektor. On jest głównie odpowiedzialny. On, wódz naczelny i szef sztabu w jednej osobie. Zapewne, że może być wódz świetny, szef sztabu genialny, a wojsko lichie i poszczególni dowódcy niedorośli do swych zadań. Ta stroina porównania wszakże kuleje. Wyjątkowo bowiem zdarza się, że dyrektor zostaje powołany do teatru już istniejącego, powstałego bez jego wiedzy i współdziałania, że zastaje już aktorów przez kogo innego zaangażowanych. Normalnie bywa odwrotnie. Dyrektor sam sobie dobiera pomocników, reżyserów i aktorów. Jest więc w lepszym położeniu niż jakikolwiek wódz na świecie. Czyli, że o przegrane musi sam siebie i *wyłącznie* siebie winić. A te przegrane dyrektorskie są (nie tylko u nas) częste, bardzo częste. Mówię oczywiście o przegranych artystycznych a nie kasowych, jak wogóle mówię o teatrze a nie spekulacjach i spekulantach teatralnych.

Czemże się to dzieje, że człowiek mający taką swobodę działania, takie możliwości organizacyjne, jak dyrektor teatru rzadko kiedy jest naprawdę dyrektorem teatru i to prawdziwego teatru. Sam jest nazwą tylko i to czem rządzi jest także tylko nazwą. Bez duszy, bez treści.

Zdolności organizatorskie, talenty administracyjne, ambicje wodzowskie, a nawet ambicje artystyczne jeszcze nie wystarczą, by stworzyć teatr, ten prawdziwy, rzetelny teatr,

szlifiernię serc i umysłów, kuźnię kultury, codzienną spowiedź dusz ludzkich, tę tajemniczą cieplarnię, w której zakwita jakaś dziwna rzeczywistość, wyczarowana z myśli człowieka, a ucieleśniona przez talent aktorski.

By ta niezwykła rzecz się dokonała trzeba *twórczej idei teatralnej*.

Najzdolniejszy organizator, administrator i ambicjoner nie pokona tej przeszkody, jaką jest brak ideałów artystycznych. Może wprawdzie naśladować zagraniczne wzory, pożyczając sobie idee u innych, żyć z drugiej ręki, stroić się w cudze zaszczyty, ale temi sztuczkami postaci rzeczy nie przerobi na inną. Sam pozostanie zawsze tylko przedsiębiorcą, a teatr jego w najlepszym razie będzie fabryką mniej lub więcej udatnych premier. Dyrektor taki — mimo wszystkich wysiłków — nie jest z zespołem a zespół nie jest z nim. Aktor, wrażliwy z natury swego talentu na wszelkie sugestje, odrazu wyczuje obcość między sobą a takim dyrektorem, i zda sobie sprawę, że nic go z tym człowiekiem, prócz gaży, nie wiąże. I odrazu w takim teatrze zaczyna się przetarg ambicji aktorskich, zdobywanie stanowisk, walka o role i oklaski. Wojna wszystkich przeciw wszystkim. I w imię czego mówić tym ludziom o podporządkowaniu swoich ambicji całości, kiedy tej całości niema. Jakże mówić o zespole, gdy nic nie zespala a wszystko rozdziela. Ideały idą w kąta a na trybunę, jako główny agitator i mówca, występuje zraniona próżność, żądna wyższej gaży lub dodatku drożdżnianego. Znamy to, dobrze znamy. Taki teatr nie jest zespołem artystów, ale filją związku aktorskiego, walczącą o swoje materialne prawa. To naprawdę bardzo dalekie od naszego tematu: O zespole jako o podstawie teatru.

Wracajmy do marzeń. Do marzeń zresztą ziszczalnych. Były teatry zapisane w złotej księdze ludzkości i dyrektorzy, twórcy zespołów. Są dowodem prawdy słów moich

nazwiska Stanisławskich, Antoine-ów, Reinhardtów, Pawlikowskich a z młodszych Jacques Copeau, Lugné Poë i inni. Nie szukajmy ich u nas w dzisiejszej dobie. Może są. Może się jeszcze odezwą. Nie jest zadaniem tego artykułu rozsądzanie komu i za co laur. Szukamy i rachunek czynimy z błędów i grzechów dyrektorskich przeciw zespołowi.

Trzy są ich źródła, tak jak trzy są główne typy dyrektorów. Dyrektor-aktor, dyrektor-literat i dyrektor-przedsiębiorca teatralny. Każdy grzeszy inaczej, ale często okradają się nawzajem ze swoich błędów, tak że grzechy ich w czystej formie rzadko występują. My jednak będziemy rozpatrywać tylko formy krystalizowania, kombinacje, które z nich robią dyrektorzy mniej nas już obchodzą.

Z dyrektorem-aktorem od lat już podjęto i zagranicą i u nas walkę.

Dyrektor-aktor wprowadza lepiej i praktyczniej jest z teatrem obeznany niż ktokolwiek inny, ale najczęściej nie zdaje sobie sprawy z prądów artystycznych i tej siły dynamicznej, jaką mają one w formowaniu zespołu, w porywaniu artystów do wspólnej pracy, w wyciskaniu piętna zbiorowego na twórczości artysty scenicznego!

A dalej dyrektorowi-aktorowi, który ze swego aktorstwa jeszcze nie zrezygnował, dyrektorstwo służy za broń torującą mu drogę w walce konkurencyjnej. Używa i nadużywa swego stanowiska dla zaspokojenia swoich ambicji artystycznych, a nieraz swojej zawiści. Indywidualność jego aktorska włada, którą ma, podniecona staje w poprzek innym indywidualnościom. Nie znosi ich obok siebie. Młodsze i słabsze tyranizuje, silniejsze stara się upokorzyć i przełamać, wykołebać na niewłaściwych i zbyt trudnych zadaniach.

Temu dyrektorowi podszeptuje aktor, siedzący w nim, najdziwniejsze pomysły repertuarowe i obsadowe, dyktuje mu zamiłowanie do tych sztuk, w których jego aktorska mość pana dyrektora może się popisać, bez względu na to czy sztuki te dla prac zespołu się nadają i dla rozwoju talentów innych są korzystne, bez względu nawet czy zmieniają oblicze teatru i zespołu. Streszczając się: działalność dyrektora-aktora ma w sobie niebezpieczeństwo nurtów zbyt wąskich, gwałtownych i kapryśnych. Na falach tego nurtu mknie pomysłnie łódka aktora-dyrektora, ale okręt zespołowy raz wraz ulega rozbięciu. Aktor, chcący być dyrektorem, musi się zdobyć na tę wielką ofiarę, żeby przestał być aktorem i całą twórczość swoją na rzecz innych kolegów swoich oddał.

I dlatego to dość często stawiano aktorowi obejmującemu dykcję jako warunek wyrzeczenie się aktorstwa. Ale i to nie skut-

kowało, bo wyrzeczenie się jednych zalet nie jest jeszcze nabyciem innych.

Aktor błądził w repertuarze. Więc dodano mu literata do pomocy. A potem tego literata powołano na dyrektora.

— — — — —
To drugi typ dyrektora. Najczęściej obcy teatrowi. Gorzej. Spotykałem dyrektorów-literatów, nienawidzących teatr i aktorów. Literat nie może się pogodzić z tem, że aktor nie pojmujący nieraz treści słów wymawianych, może grać i dobrze grać rolę. Literat ma wrodzoną urazę do teatru, że nie spełnia wszystkich jego zachceń, że niejedna piękna literacko koncepcja nie wytrzymuje próby „kinkietów“, że płaska farsa, płytki melodramat przyciągają tłum łatwiej niż wielka sztuka. Literat zżyma się, że aktor i teatr nie trzymają się niewolniczo zleceń i wskazówek autora, że ośmielają się przeciwstawiać swoją indywidualność dziełu poetyckiemu. Literat wreszcie uważa sztukę aktorską za niższą od swojej. Tę nazywa twórczą a tamtą odtwórczą. Tak mając oczy niechęcią, pogardą i złośliwością przyćmione, często nie dostrzega talentów, nie umie o nie dbać, z aktorem wogóle nie obcuje jak z równym sobie, nie ma zamiłowania do jego rzemiosła.. Powstaje tedy przepaść między dyrektorem-literatem a aktorem i znowu o zespole nie może być mowy. Literat, chcący być dyrektorem teatru, poza ambicją stanowiska musi mieć miłość do teatru, musi być czemś więcej niż tylko literatem i zarazem czemś innym jeszcze. Realizatorem scenicznym, intuicyjnym znawcą talentów, człowiekiem teatru nawskroś.

— — — — —
Trzeci typ to dyrektor-przedsiębiorca. Ten może być przy tem i literatem i aktorem. To nie ma nic do rzeczy. Dążenie jego jest odmienne. Jemu idzie o powodzenie przede wszystkim, powodzenie nie danej sztuki lub danej roli, ale o powodzenie wogóle. Dla dyrektora-przedsiębiorcy nie ma rzeczy nietykalnych w teatrze. Niema talentów i ich praw. Niema sztuki i obowiązków wobec niej. Dla dyrektora-przedsiębiorcy świętość i talent i sztuka, wszystko jest o tyle cenione o ile może być użyte do zdobycia sukcesu. Dyrektor-przedsiębiorca z tą samą satysfakcją będzie grał „Wesołą wdówkę“ co „Lillę Wenedę“ jeśli jedna i druga ściągnie publiczność do teatru. Tak samo troszczy się o zespół. To znaczy nie troszczy się wcale. Byle każda sztuka była możliwie dobrze obsadzana, byle były na afiszu nazwiska atrakcyjne.

— — — — —
Oto są grzechy dyrektorskie, z różnych źródeł płynące, a przeciw zespołowi skierowane. I tak się pomieszały pojęcia, że nawet ideowi dyrektorzy popełniają błędy

swoich nieideowych i fatalnych prototypów. Teatry wloką się od premiery do premiery. Dyrektorzy z dumą grają jednym zespołem w dwóch, trzech a nieraz i czterech teatrach. W każdym co innego. Dzisiaj farsę, jutro dramat, potem komedię a dnia czwartego tragedję. I niema dzisiaj w Polsce jednego dyrektora teatru, któryby mógł przedłożyć konsekwentny, celowy plan pracy choćby na rok. A przedewszystkiem (i to najgroźniejsze) niema w Polsce całej dyrektora, któryby zadanie swe najszczytniejsze upatrywał w wychowaniu wielkich talentów aktorskich...

Adam Zagórski.



Szekspir w tragedji polskiej.

Gdy się mówi o tragedji polskiej, jako o specjalnym dziale dramatycznym, trzeba głównie rozważać wartości martwe czyli takie, które albo pozostały nazawsze w tekstach drukowanych i były mało czytane, albo też zeszyły prędko ze sceny, z braku istotnego żywota wewnętrznego. Poza Słowackim i Wyspiańskim, bardzo niewielu naszych autorów tragicznych zdołało utrzymać się dłużej w repertuarze teatrów. Jest to wynik nietylko naszej niezdolności do stworzenia teatru narodowego, ale i naszej starej a dotychczas skwapliwie podtrzymywanej nieufności do samodzielnych prób twórczych w dramacie. Przez cały ciąg trwania teatru polskiego byliśmy przeważnie tłumaczami cudzych utworów a w twórczości własnej rozwijaliśmy się pod obcymi wpływami. To też historyk teatru polskiego nie ma nic do powiedzenia, o ile tych wpływów nie umie rozważyć w sposób właściwy, tj. oparty nie na mechanicznym zestawieniu tematów, postaci lub sytuacji, ale na uchwyceniu pobudek twórczych u polskiego autora, wyjaśnieniu zasadniczych u niego różnic i ustaleniu momentów oryginalnych lub sposobów przekształcania cudzych tematów na samodzielne tworzywo.

Prof. Szykowski zadał sobie poważny trud napisania historii nowożytnej tragedji polskiej od jej zaczątków. Po usystematyzowaniu typu pseudoklasycznego (1661 — 1831), rozważa obecnie typ szekspirowski*). Szekspir zjawia się w Polsce na widnokręgu myśli reformatorskiego prądu w drugiej połowie XVIII wieku. Nie przychodzi zrazu w szacie własnej, ale — przerobionej na modłę francuską.

*) Marjan Szykowski. „Dzieje nowożytnej tragedji polskiej“. Typ szekspirowski. Kraków 1923. Nakładem Krak. Spółki Wydawniczej.

W tej fałszowanej formie staje przed pierwszym pokoleniem porozbiorowem, które, pod wpływem Niemców, zaczyna poznawać Szekspira istotnego i dzieła jego wiązać z rozwojem romantyzmu. Zrazu o geniuszu Szekspira krążą po czasopismach i kalendarzach głucho wieści, z Francji i Anglii przywiezione a pisane przez ks. Adama Czartoryskiego („Monitor“, „Kalendarz teatralny“ 1780), ks. Izabelę Czartoryską, ks. Piotra Switkowskiego, Ignacego Bykowskiego itd. Pośrednikiem w poznawaniu tekstów szekspirowskich był Le Tourneur, tłumacz francuski; w krytyce zaś posługiwano się „Listami angielskimi albo filozoficznymi“ Woltera, które, przełożone u nas w r. 1793, stały się podstawą oficjalnych poglądów na teatr szekspirowski. Przez szkła Woltera patrzą na Szekspira teoretycy stanisławowscy: F. N. Golański, Franciszek Ksawery Dmochowski i Ignacy Krasicki. Pierwsze, pośrednie wpływy Szekspira w Polsce odbywają się też przez pośrednictwo Woltera. „Zaira“, tłumaczona przez księży Konarskiego i Orłowskiego już w roku 1747, a później pięciokrotnie przekładana przez innych tłumaczy, jest francuskim odpowiednikiem Desdemony. Z Woltera również przełożono u nas dość szybko jego „Śmierć Cezara“ i „Brutusa“, naśladowane z Szekspira. Refleksami poglądów Woltera oraz zmian, wprowadzonych do tragedji pod wpływem Szekspira, nasiąka na długi czas myśl polska zarówno w teorji, jak i w próbach stworzenia „narodowej“ tragedji.

Na scenie wystawia Szekspira w Polsce stanisławowskiej najpierw trupa aktorów niemieckich. W r. 1797 dostaje się do teatru polskiego we Lwowie „Hamlet“ w tłumaczeniu Bogusławskiego. Przekład, dokonany rzekomo z Schrödera, jest dowolną w istocie przeróbką dzieła szekspirowskiego. Cenzura pseudoklasyczna skreśliła np. rozmowę grabarzy, pogrzeb Ofelii i sceny na cmentarzu, które Bogusławski określa, jako „odrażające“. Pomimo tego okaleczenia, Hamlet zdobywa sobie scenę polską, utrzymuje się na niej stale i odgrywa ważną rolę w procesie przemiany zapatrywań literackich. Pierwsze wystąpienie na widownię publiczną sławnego „Towarzystwa Iksów“ warszawskich w r. 1815, wiąże się z przedstawieniem Hamleta, od którego rozbioru programowego Iksowie rozpoczęli swe krytyki i wywołali dość znaczny ruch ideowo-teatralny w stolicy. Polemiki na tle Hamleta trwały w prasie warszawskiej przez całe lata. Zebrane przez prof. Szykowskiego, te głosy pierwszej naszej krytyki teatralnej w okresie walki o Szekspira, posiadają ważne znaczenie historyczne przez swe oddziaływanie na czytający ogół. Drugą przeróbką z Szekspira na scenie polskiej były

„Groby Weroni” Merciera (Romeo i Julia). Przeróbka jest bardzo dowolna, gdyż Mercier z 23 osób oryginału przejął tylko siedem, akcję zaś i charakterystykę zmienił dość fantastycznie. „Drama” ta wystawiona w r. 1798 we Lwowie, przeszła później do Warszawy i cieszyła się tu ogromnym powodzeniem. Po niej nadeszła kolej na *Otella*. Ten dostał się do nas w przeróbce francuskiej Ducis’a, który usunął np. z dramatu Szekspira postać Jagona. „Jestem głęboko przekonany—zapewniał Ducis—że o ile Anglicy mogą spokojnie przyglądać się machinacjom tego rodzaju potwora, Francuzi ani na chwilę nie zniesliby jego obecności, a tembardziej nie mogliby patrzeć na to, jak rozwija on cały rozmiar i głębię swej zbrodniczości. Z szesnastu osób szekspirowskich wprowadza Ducis także tylko siedem do swej przeróbki, a całość sztuki zmienia do niepoznania na modłę pseudoklasyczną. W przeróbce Ducisa ujrzała też publiczność polska poraz pierwszy „Króla Leara”. Francuski przerabiacz pojął go jako dzieło moralizatorskie, na które ojcowie prowadzić mają swe dzieci. Tylko sceny obłąkania Leara nie straciły uroku nawet w przeróbce Ducisa. Ważnym posunięciem naprzód problematu szekspirowskiego w Polsce było wystawienie w r. 1812 *Makbeta*, przełożonego przez Re-

gulskiego z Schillera. Nie jest to już przeróbka, ale próba inscenizacji dzieła Szekspira, bez zacierania istotnych jego cech. Makbet Schillerowski oznacza drugą, niemiecką drogę, po której równoległe z francuską dochodzą nas pierwsze utwory Szekspira. Tragedja ta wywołuje pierwszą gwałtowną odprawę, daną Ducisowi a napisaną przez promotora krytyki romantycznej, Maurycego Mochnackiego. Wpływy niemieckie ustalają się coraz mocniej. Czem dla teoretyków stanisławowskich był w stosunku do Szekspira Wolter, tem obecnie staje się August Wilhelm Schlegel ze swymi odczytami „O dramatycznej sztuce i literaturze”. Odczyty te, dość wcześnie przełożone, torują w Polsce drogę romantycznej dramaturgji. Systemy poetyki Osińskiego i Brodzińskiego, w tych częściach, które się zajmują dramaturgją, pozostają w ścisłej zależności od Schlegla. Z tegoż źródła nowego czerpał swe poglądy dramaturgiczne Korzeniowski; od Schlegla również uczy się metody a nawet parafrazuje jego myśli największy szekspirianin epoki, Maurycy Mochnacki. Za nim pójdzie wreszcie Michał Grabowski, który także na kursie Schlegla opiera swe zachwyty szekspirowskie.

Ślady Szekspira w tragedji „narodowej” będą bardzo wyraźne, ale, niestety, same tra-

JEWREINOW.

7) (Ciąg dalszy).

A. Kugel twierdzi dalej, że „pojmując instynkt przeobrażenia w tem najszerszem znaczeniu, jakie nadaje mu N. N. Jewreinow, należałoby wszelkie dążenie do ideału, do czegoś nowego, niezbadanego, do transformacji i rozwoju — uznać za teatr. „Przeobrażenie” t. j. przejście z jednej formy w inną, wszystko, co nazywa się „varia” i co stanowi różnicę, wszystko, co wyobraża zmianę formy, każdy akt i każdy ruch — należałoby uważać za teatr. Szewc, przerabiający szerokie buciki na wązkie—przekształca. Cieśla, heblujący drzewo t. j. zmieniający jego formę—„teatralnie przeobraża” i t. d. „Instynkt przeobrażenia” staje się, wogóle, instynktem życia. Jest to—samo życie; jest to—samo działanie. Jedynym ograniczeniem i przeciwstawieniem tak pojmowanego „przeobrażania” będzie wszak tylko — bezczynność, nirwana.

A. Kugel twierdzi, że ten „monizm” Jewreinowa t. j. chęć sprowadzenia wszelkich zjawisk życia do jednego pojęcia teatralności, jest niewątpliwie teoretycznym błędem. Podobnie—pisze Kugel—jak marksieści z punktu

widzenia materjalizmu ekonomicznego sprowadzają wszystko istniejące do elementu pracy (w tej liczbie i sztuce, wprowadzając, na przykład, muzykę z rytmu, ułatwiającego pracę), tak ze swej strony Jewreinow, „teatralizując życie”, tworzy jasną teorię uniwersalną, która raczej przeszkadza wyjaśnieniu i ujawnieniu faktów teatru, aniżeli temu sprzyja. Jedność pierwiastków nie jest wręcz potrzebna, nawet gdyby były one całkowicie podstawne. Możliwe jest powiada Kugel — że cały świat w swej bezmiernej różnorodności, składa się z jednej jedynej materji, zmieniającej się wskutek ruchu, lecz wszak dla poznania świata rzeczywistego, jego pochodzenia i składu, teoria ta nie daje nic.

Druga omyłka teoretyczna Jewreinowa — wedle A. Kugela — tkwi w tem, że instynkt teatralności t. j. teatralnego przeobrażenia odziera on od estetyki. To twierdzenie — że teatr jest zjawiskiem przedestetycznym, — również nie jest konieczne, nawet gdyby było słuszne. Jest kwestją oczywiście czy nie są estetyczne mętne dążenia człowieka pierwotnego do przeobrażenia, t. j. obce dążeniu ku ideałowi, a rekwizyty czyli „rzeźba” okresu dyluwialnego, jakieś kloce czy niedźwiedzie zęby, zastępujące zabawki — są estetyczne. Przedewszystkiem jeśli wszystko jest rekwiz-

gedje są dość wątle. Zarówno „Judyta“ Karpińskiego, jak „Władysław pod Warną“ Niemcewicza, jak „Wanda“ T. Lubieńskiej, jak sztuki Wężyka, jak „Ludgarda“ Kropińskiego — ulegają wpływom Szekspira, filtrowanym przez Ducisa i Francuzów. Nie pomogło im to jednak do życia na scenie. Niewielkiego też znaczenia są wpływy szekspirowskie w pierwszych próbach dramatu romantycznego. „Harald“ Jana Maksymiljana Fredry (1827), powitany przez Mochnackiego, jako pierwsza rewelacja „ducha Szekspira“ na scenie polskiej — uległ zupełnemu zapomnieniu, a nigdy nie miał tęższego żywota. Jest oddziaływanie Szekspira w „Anieli“, „Mnichu“, „Dymitrze i Marji“ Korzeniowskiego, w „Izorze“ Odyńca, ale i ten „teatr romantyczny“ zagaśł szybko, albo zgoła sceny nie widział.

Historja rozwoju wpływów szekspirowskich w Polsce aż do Słowackiego stanowi najważniejszą i najciekawszą część rozprawy p. Szyjkowskiego. Są to opracowania samodzielne, oparte na własnych poszukiwaniach w czasopiśmie i źródłach dotychczas ogłoszonych. Część druga, od Słowackiego począwszy, nic nowego nie przynosi. Mamy jedynie zestawienia wyników pracy cudzej, zestawienia nie sięgające w głąb zagadnienia. Wykaz „pożyczek“ Słowackiego od Szekspi-

ra w „Mindowem“, „Marji Stuart“, „Ballady-nie“, „Horsztyńskim“, „Beatrix Cenci“, „Lilli Wenedzie“, „Złotej czaszce“ jest właściwie rozumowanym katalogiem bez wnikięcia w istotę przeistoczeń twórczych Słowackiego, bez analizy jego genialności formalnej. Nie wystarczą takie uogólnienia, jak: „Słowacki wchłonał na swój użytek cały teatr Szekspira. Była to resorbcja ewolucyjna, nie rewolucyjna“. Taki sam katalogowy charakter mają również zestawienia p. Szyjkowskiego, dotyczące szekspirjanizmu Norwida oraz krótki rozbiór przekładów, przedstawień i rozpraw o Szekspirze po roku 1830. Są one streszczeniem rozpraw Władysława Tarnawskiego, J. Zahorskiego, Spasowicza, Koźmiana, Tarnowskiego etc. Rozwój tragedji w kraju po r. 1830 jest dość wąty. Do wspomnianych poprzednio (Korzeniowskiego, Odyńca, Wężyka) przybywają: Olizarowski, M. Romanowski, Szajnocha, Małecki, Szujski ze swym teatrem programowym, A. Bęlickowski, Asnyk i Faleński. Prof. Szykowski szuka w ich utworach wpływów Szekspira i — wpada już w zupełnie jałową pracę. Niekiedy są tu powinowactwa takie, o których pisał Emerson: „w Bogu“... Kilka ważkich stron otrzymał wreszcie Wyspiański, którego dramat jest — podług prof. Szyjkowskiego — syntezą elemen-

zytem, to tem samem obce jest estetyce. Oderwanie teatru od estetyki jest potrzebne Jewreinowi dla następującego wyznania: „W „teatrze“ najważniejszym, czego pragnę, jest nie być sobą, zaś w „sztuce“ właśnie naodwrot — znaleźć samego siebie, wylać największą część mego „ja“, mego „autatos“ w jaknajszerszej, najbezpośredniejszej formie! Cóż tu wspólnego“.—Tak pisze Jewreinow. A. Kugel w następujący sposób rozważa argumenty Jewreinowa: „Jeżeliby nawet przypuścić — a przypuścić tego nie można — że twórczość człowieka z siebie, jako z materjału aktorstwa, nie ma nic wspólnego z twórczością z materjału obcego, co jest „sztuką“, nie jest zrozumiałe ku czemu dąży Jewreinow. Wszak dbając o to, by aktor był szlachetny w swej grze, by słowa, które wygłasza, były piękne, wytworne, artystyczne, by dekoracje odpowiadały malarskim ideałom epoki i t. d., Jewreinow nie zrywa z estetyką, lecz naodwrot tworzy coś teatralnego w estetycznym znaczeniu tego słowa. Dlatego też cała ta dedukcja Jewreinowa, oddzielająca, w znaczeniu metafizycznym, teatr od estetyki, jest przy całej swej błyskotliwości i wszystkich powołaniach i cytatach, ujawniających niewątpliwą erudycję autora, pozbawiona jasnego celu“. A. Kugel domyśla się,

dłaczego Jewreinow tak gorąco broni tak zwanego przezeń „przed-estetyzmu“ teatru, i tak wiele mówi o elementach teatru u człowieka pierwotnego. N. N. Jewreinow pragnie ustalić autonomję teatru, jego prawo do swobodnego samookreślenia i samostanowienia. Nie może on zgodzić się z podporządkowaniem teatru prawom i ustawom innych dziedzin sztuki. I to jest jakgdyby „instynktem“ książki Jewreinowa.

Kugel komentuje w ten sposób dalej stanowisko Jewreinowa: „Istotnie teatr nie jest wcale służą literatury: Istotnie, teatr starszy jest od misterjów religijnych i działań kultu. Istotnie teatr jest sam dla siebie panem. Lecz zbudować podstawę teoretyczną dla podobnej autonomji teatru można tylko w tym wypadku, jeżeli znajdziemy istotnie autonomiczny, jedyny, neodparty i jednocześnie oczywisty element, czynnik, pierwiastek teatru. Jest to — aktor, *actor*, działający. Wystarczy uznać ten jedyny słuszny punkt widzenia — i wszystkie teoretyczne i metafizyczne trudności, niemal niezwalczone przy określaniu istoty teatru, jako samodzielnej sztuki, — znikają.

Eugenjusz Świerczewski.

(D. c. n.)

tów klasycznych i romantycznych, — „synteza, o której marzył niejeden z polskich dramaturgów, poprzedników twórcy *Nocy listopadowej*, — a nadto i mimo to kreacją jest ten dramat (nareszcie) polską, do której szliśmy zwolna, po grudzie tylu chybionych prób, przez lat sto pięćdziesiąt“.

Wyspiański jest koroną wpływów szekspirowskich w Polsce. Przez niego żmudny proces aklimatyzacji Szekspira — a wraz z nim innych, pochodzących wątków romantycznych — dobiega końca. Scena teatru Wyspiańskiego wybudowana jest z materiałów, do-

starzonych przez kulturę literacką Europy oraz wiekowy w niej udział polskiej myśli. W ten sposób Szekspir odgrywa wielką rolę w narastającej sumie pracy pokoleń, budującej teatr polski. Po zestawieniu formalnym jego wpływów, czas teraz na pracę, rozpatrującą zjawisko *od wewnątrz* tj. wykazującą *twórcze* przemiany, jakie się odbyły w autorach polskich po zapoznaniu się z Szekspirem. Tego zdania już się typowy „wpływolog“ podjąć nie zdoła...

Jan Lorentowicz.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Operetka-Wodewil: „Dorina“, operetka J. Gilberta.

„Dorina“ należy do tych utworów najnowszej doby, które świadczą o ewolucji, jaką przechodzi obecnie operetka. Niema w niej ani baletu ani chóru — libretto ma charakter komedjowy bez błazeństw i bez — książąt udziałnych. Nie jest to libretto zbyt pomysłowe, napisane jest jednak zreżymnie i figlarnie, autorzy traktowali całość jako miłą zabawkę, której dał Gilbert kilka miłych melodj a po-

wodzenie tej igraszki uzależnili od dobrego smaku aktorów.

„Wodewil“ wystawił „Dorinę“ bardzo starannie. Zreżymna gra Niewiarowskiej, komiczna wesołość Szczawińskiego, dystynkcja Redy i dyskretny humor Horskigo składały się na nader udatną całość. Szkoda tylko, że djałog czasami utykał, gdyż szybsze tempo uczyniłoby mogły tę „komedję z muzyką“ atrakcją prawdziwie interesującą. Prawdopodobnie na dalszych przedstawieniach drobne braki premiiery się wyrównają.

W.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Na posiedzeniu dyskusyjnym, które odbyło się w ubiegłym tygodniu z inicjatywy Związku Autorów Dramatycznych, postanowiono — na wniosek p. Emila Brejtera — utworzyć *Towarzystwo teatralne*. Myśli tej należy przyklasnąć, gdyż konieczne jest zrzeszenie, w którym i autorzy dramatyczni i dyrektorzy teatralni i reżyserowie i krytycy rozpatrywać będą wspólnie najważniejsze zagadnienia teatralne. Zwłaszcza w chwili obecnego kryzysu teatralnego zrzeszenie takie może być bardzo pożyteczne. Niechaj nie będzie ono towarzystwem wzajemnej adoracji, ale towarzystwem wzajemnej wymiany myśli. Idąc tą drogą może ono zdziałać rzeczywiście bardzo wiele dobrego.

Nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich ukaże się niebawem, opracowany przez Ludwika Bernackiego zbiór materiałów p. t.: *Teatr i dramat sa Stanisława Augusta*.

Z wyjątkiem „Zwycięzcy“ Kleszczyńskiego nie wystawiły teatry warszawskie w bieżącym sezonie

jeszcze żadnej nowości polskiej. W najbliższym jednak czasie ujrzymy kilka nowych sztuk. W *Teatrze Rozmaitości* odbywają się już pod kier. reżyserskim Osterwy próby z sztuki Szaniawskiego p. n. „Ptak“ z Majdrowiczówną, Frenklem, Jaraczem i Osterwą w rolach głównych. W styczniu wystawią Rozmaitości „Komety“ Ossendowskiego.

Najbliższą premierą *Teatru Polskiego* będzie „Lampa Alladyna“, komedja współczesna w 4 aktach W. Grubińskiego z Leszczyńskim w gł. roli. W sztuce tej wystąpią pozatem: Gromnicka, Hałacińska, Leszczyńska i Tatariewiczówna, Biegański, Zelwerowicz (reż.), Stanisławski, Gawlikowski, Bryliński i Machalski.

W *teatrze Letnim* ujrzymy nowe sztuki Krzywoszewskiego, Markiewicza i Konczyńskiego. W *Réducie* „Dalilę“ W. Rogowicza tudzież całkowicie — na podstawie nowych tekstów — zrekonstruowaną „Pastorałkę“ Schillera.

Komedja wystawi niezadługo nową komedję Kiedrzyńskiego. Pozatem teatry p. Szyfmana wystawią w bieżącym sezonie komedję Kaweckiego p. t. „Poczekalnia I klasy“ i nową komedję Grzymały-Siedleckiego. (Tytuł jeszcze nie ustalony).

KRONIKA ZAGRANICZNA.

„WESELE“ WYSPIAŃSKIEGO NA SCENIE PARYSKIEJ. Na eksperymentalnej scenie grupy „Art et Action“ wystawiono w bieżącym miesiącu „Wesele“ Wyspiańskiego. Wyboru tego nie można uważać za szczęśliwy. Słychać, że podczas wystawy teatralnej w Paryżu mają artyści polscy dać kilka przedstawień. Jedno z nich powinno być poświęcone „Weselu“. Ale co innego jest „Wesele“, odegrane po polsku przez polskich aktorów a co innego „Wesele“, odegrane po francusku, nie oddające zgola istoty utworu i traktowane wyłącznie jako — eksperyment.

Bo p. Viala, inicjatorka tego przedstawienia, traktowała „Wesele“ tylko jako eksperyment. Nie postarała się nawet o wnikięcie w polską ideologię tej tragedji i nadała jej cechy ogólno-ludzkie, przez co duch poezji Wyspiańskiego zniknął bez śladu. Wyspiański należy do tych nielicznych poetów teatru, którzy netylko starają się, tworząc, widzieć swe postaci, ale widzą je i wymagają, by na scenie przedstawiały się one bodaj w przybliżeniu tak, jak je wycharowała fantazja poety. Dlatego każde odstępstwo od wskazówek autora jest zbrodnią wobec utworu. P. Viala nadała przedstawieniu charakter ogólno-ludzki, odrzuciła w zupełności czynnik narodowy, a tem samem przekreśliła dramat Wyspiańskiego, uważając go jedynie za instrument, na którym wygrała własną melodię. A więc nie dziwny się, że w akcie drugim zamiast aktorów występują na scenie marionetki, których role recytują za kulisami aktorzy a tylko „osoby dramatu“ występują realnie za przejrzystą zasłoną, znajdującą się w tyle sceny. Przed temi martwemi marionetkami boleśnie szamocę się w ostatniej odśłonie Jasiek... Koncepcja ta była ciekawa, ale niezgodna z intencją autora. Dlatego należałoby jak najprędzej pokazać Francuzom *prawdzuie* „Wesele“. Nie przemówi do nich oczywiście tak, jak do nas bolesna satyra i tragedia utworu, ale — bądź co bądź — poznają je we właściwym świetle dzięki właściwej realizacji.

Tadusz Raczyński.

OSTATNIE PREMIERY PARYSKIE. Wielkie powodzenie osiągnęła w teatrze Femina sztuka J. Natanson'a p. n. „Les amants sangrenus“. Osoby występujące w tej sztuce (on, ona, kochanka, tamten) są postaciami realnemi, ale autor potraktował je jako symbole. Sztuka chwilami nuży, trzeba jednak przyznać, że pisana jest nader subtelnie. „Les amants sangrenus“ są opowieścią o miłości i schyłku tej miłości u dwojga osób, zakochanych z pierwszego wejrzenia.

Dużem powodzeniem cieszy się również sztuka Piotra Hampa p. n. „La maison avant tout“, w której świetnie narysowany jest charakter Pawła Evrarda, młodzieńca o wielkiej ambicji, która popycha go aż do zbrodni.

(K. H.) „TURANDOT“ W TEATRZE ARTYSTYCZNYM W MOSKWIE. W teatrze tym grają obecnie z wielkiem powodzeniem ową sztukę, o której wspominał w 5 n-rze „Życia Teatru“ B. Wieczorkiewicz. Jest to piękny utwór ekspresjonistyczny z olbrzymią obsadą. Przypomina nieco „Balwierza zakochanego“ Kaweckiego.

Artyści wchodzą na scenę, przedstawiają się publiczności, poczem przebijają się w jej oczach w prymitywne kostjomy. Odbywa się to rytmicznie w takt muzyki. Zmiana dekoracji odbywa się również publicznie i także rytmicznie. Treść sztuki nika: księżniczka Turandot zadaje zagadki pretendantom do jej ręki. Ci, którzy nie potrafią ich rozwiązać idą na śmierć. Znalazł się jednak szczęśliwiec, który zagadkę odgadnął i poślubił księżniczkę. To

wszystko. Dzięki jednak wykonaniu sztuka sprawia wrażenie pięknej bajki z średniowiecza.

„SILNIEJSZY ZWIĄZEK“ F. SALTENA. W teatrze Akademji w Wiedniu wystawiono w nowej redakcji sztukę Saltena, świetnego feljtonisty i zręcznego autora dramatycznego, w której porusza on problem stosunku uczucia do obowiązków panującego księcia. Temat to nie nowy, poruszany z prawdziwym mistrzostwem w znanej sztuce p. n. „Alt-Heidelberg“. Sztuka zyskała powodzenie dzięki świetnej charakterystyce postaci dworskich i zamilowaniu „republikańskiej“ publiczności wiedeńskiej do tematów — książęcych.

* „ALI“ SEMA BENELLEGO. Autor „Uczty szyderców“, którą niebawem wystawić ma Teatr Polski, napisał nową sztukę, którą odegrało w teatrze „Costanzi“. Jest to tragedia pt. „Ali“, którą znakomity pisarz włoski wypuszcza w świat po siedmiu latach milczenia. Benelli rozwiązał w tej głębokiej tragedji nowoczesnej odwieczną walkę pomiędzy materją a duchem, pomiędzy instynktem ciała a subtelnym wcieleniem uczucia. Sztuka, nacechowana szlachetną formą i myślą, wywołała żywą dyskusję krytyków, którzy podnoszą wysoką wartość artystyczną utworu.

* DRAMAT HISTORYCZNY MAURycego ROSTANDA. Syn autora „Orlecia“ wystawił na otwarcie sezonu w teatrze „Cora Laparcerie“ w Paryżu sztukę pseudo-historyczną pt. „Le Masque de fer“. Pod tą nazwą uwięziony był w Bastylji hrabia A. Mattioli, sekretarz księcia mantuańskiego, który zdradził jednocześnie swego pana i króla Ludwika XIV, sprzedając dworom cudzoziemskim tajemnicę nabycia przez króla Francji fortecy w Mantui. Schwytany podstępnie w Wenecji, został wtrącony do więzienia, w którym nalożono mu na twarz czarną maskę, aby ukryć nadużycie, jakiego się dopuścił Ludwik XIV. Legenda zajmowała się obficie tą tajemniczą postacią i dopatrywała się, między innymi, pod „żelazną maską“ więźnia, brata królewskiego. Maurycy Rostand wziął za temat do swego dramatu tę ostatnią wersję i na niej osnuł bajkę indywidualną. Mazarin, chcąc króla ujarzmić, stawia przed nim uwięzionego brata. Ale „żelazna maska“ nie chce cierpienia innych. Woli wrócić do swej maski i kajdanów, niż żyć w złotej klatce, którą mu ofiarują. Mazarin wygrywa batalję z królem, który mu jest zupełnie uległym. Sztuka, bardzo malownicza i efektowna, należy do rzędu *l a t w y c h*. Wartość jej twórcza — bardzo wątpliwa.

* „DZIEŃ WYZNAŃ“ G. DUHOMÉLA. Pi-tojew wystawił w teatrze „Comédie des Champs-Elysées“ sztukę „Dzień wyznań“ Duhomela, autora granej w Warszawie sztuki „Szkoła atletów“. Jest to udramatyzowana opowieść filozoficzna w stylu XVIII wieku. Uczony dziwak, Hégelin, poznaje w pewnym domu prowincjonalnym rodzinę, złożoną z ojca, matki, dwóch córek, starego generała emerytowanego i dwóch służących. Zdaje się uczonemu, że nigdzie nie widział tyle szczęścia, takiej błogości, zacości obyczajów i pogody wewnętrznej. Postanawia tę wojskową rodzinę uszczęśliwić jeszcze więcej, to jest oddać jej cały swój majątek. Ale oto pewnego dnia spostrzeża, że ten raj na ziemi jest pozorny, że po za nim ukrywa się życie całkiem inne: ojciec jest szulerem i donżuanem, jedna z córek, zgorzkniała i skwaśniała z powodu swej brzydoty, dokucza całemu domowi; druga — prowadzi życie niemoralne itd. Hégelin, rozczarowany, musi zaniechać swego zamiaru. Ale oto w rozmowie z panią domu, słodką i anielską kobietą, dowiaduje się Hégelin, że i to drugie jego spojrzenie było złuda:

ojciec wrócił do życia uczciwego, córka błaga matkę o przebaczenie, skąpy generał umiał zdobyć się na gest szlachetny i wyratował z nędzy męża swej siostrzenicy. Matka wyjaśnia oderwanemu od świata uczonemu, że te wszystkie nędze — to właśnie życie nasze, że ludzie nie są zbudowani z jednej sztuki, i że dobroć i pobłażliwość zwyciężać będą wiecznie. W sztuce niema właściwie akcji dramatycznej. Autor przechodzi od jednej osoby do drugiej, bez koniecznego związku. Zainteresowanie utworem jest czysto literackie. Skomplikowana dekoracja, którą obmyślił Pitojew (jako reżyser), nie przypadła do smaku krytyce. Główną rolę grała z wielkim talentem pani Pitojew.

* **DOBRA KOMEDJA BULWAROWA.** W teatrze Michel w Paryżu wystawiono z wielkim powodzeniem trzyaktową komedię V. A. Jager Schmidta p. t. „Charly“. Krytyka podziwia świetną, w stylu Becque'a, konstrukcję utworu, ironię poetyczną autora, świetną obserwację i zręczność w dialogach. Piękna mieszcza, która otrzymała od swych przyjaciół imię „Charly“, otacza się, zgodnie z modą dzisiejszą w Paryżu, artystami. Urządziła sobie dziwnie mieszkanie, pod pretekstem, że to „artystyczne“. Cały czas spędza w towarzystwie malarzy, rzeźbiarzy etc. Stało się to, co się stać musiało. Mąż, który nie rozumie tego całego blażństwa artystycznego, buntuje się bardzo gwałtownie. W kłótni Charly rzuca mu w twarz wyznanie, że ma kochankę i wymienia jego nazwisko. Jest to malarz, Lucjan. W drugim akcie zrozpaczony mąż zjawia się w jego mieszkaniu po „wyjaśnienie“. Lucjan, który nigdy kochankiem Charly nie był, daje mężowi do przeczytania listy jego żony, listy serdeczne i przyjazne, ale — nie miłosne. Scenę tę słyszy istotna kochanka Lucjana, która go porzuca. Tymczasem zjawia się w pracowni Lucjana Charly, wyznaje mu swą miłość i — następuje to, co przed kilkunastu miesiącami było nieprawdą. Tymczasem mąż, chcąc pokazać Charly, jak mało robi sobie z jej wyznań, sprowadza Lucjana całkowicie do swego domu. I rozpoczyna się dość zabawne „małżeństwo we troje“... Lucjana grał świetnie Karol Boyer.

OD ADMINISTRACJI.

Prenumerata na miesiąc grudzień wynosić będzie (wraz z przesyłką) 150.000 mk., zagranicą 250.000 mk. Cena egzemplarza pojedynczego — 50.000 mk. Uprasza się o rychłe uregulowanie prenumeraty.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 10.000.000 mk., $\frac{1}{2}$ str. 5.000.000 mk., $\frac{1}{4}$ str. 2.500.000 mk., $\frac{1}{8}$ str. 1.500.000 mk., $\frac{1}{16}$ str. 1.000.000 mk.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOŁEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: **WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.**

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 5 — 6 pop.

Kierownik literacki przyjmuje w czwartki między 4 — 5 pop. (Nowy Świat 53 m. 4).

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

Cena zeszytu: 40.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17

<http://rcin.org.pl>

GEBETHNER I WOLFF

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

polecają z pośród ostatnich swoich wydawnictw:

GOETHE J. W. Faust. Tragedji część pierwsza
Przełożył L. Wachholz, prof. Uniw. Jag., wstępem poprzedził S. Wukadinowicz, prof. germanistyki w Uniw. Jag. C. z. 3. —

Przekład jednogłośnie uznany przez krytykę za najlepszy ze wszystkich dotychczasowych polskich tłumaczeń.

KLEINER JULJUSZ. Juljusz Słowacki. Dzieje twórczości. Tom. III. Oares Beniowskiego. C. z. 12

Niezbędny komentarz dla wszystkich inscenizatorów Słowackiego. O t. III-cim prof. J. Ujejski wyraża się w № 34 „Tyg. Ilustrowanego“ jak następuje: „Czekało się go (t. III-go) niecierpliwie i okazuje się, że zupełnie słusznie. Wolno powiedzieć, że nawet bardzo optymistyczne oczekiwania przewyższył. Na początku tomu analiza Mazepy dorównywa najlepszym w poprzednich tomach — pod koniec: studjum Fantazego może służyć za klasyczny wzór literackiego rozbioru sztuki teatralnej“.

WASILEWSKI ZYGMUNT. Współcześni. Charakterystyki pisarzy i dzieł C. z. 7.50

Książka obejmuje następujące działy: I. Pisarze polityczni. II. Powieściopisarze. III. Teatr (Wyspiański, Rydel, Żuławski, Przybyszewski, Rittner, Krzywoszewski, Gorczyński).

Ceny zasadnicze. Obowiązuje każdorazowy mnożnik i 20% dodatku sortymentowego.

ZAKŁADY DROKARSKIE I INTROLIGATORSKIE

WACŁAWA MAŚLANKIEWICZA

Warszawa, Nowogrodzka 17. Telefon 29-66.

Przyjmują druk tabel, adresów, cenników, rachunków, blankietów, jak również broszur, książek (między innymi matematyczne), pism periodycznych. Specjalność: druk ilustracji i kolorami.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Publiczność teatralna — *Wiktor Brumer*. O teatr dla dzieci — *Zofja Żakiewiczówna*. Jewreinow (odcinek) — *Eugeniusz Świerczewski*. — Biblijografia. — Wiadomości bieżące. — Kronika zagraniczna. — Ruch teatralny wśród Słowian.

Publiczność teatralna.

Często słyszymy narzekania na dzisiejszą publiczność teatralną, która — rzekomo — różni się od dawniejszej. Słyszymy, że dawniej popierano wielki repertuar a dzisiejsi widzowie od niego stronią. Czy jest tak istotnie? I jeśli tak, czyja w tem wina?

Dla badacza kształtowania się kultury teatralnej narodu nader ważną sprawą jest nie tylko notowanie wszelkich zjawisk, spotrzeganych na scenie, lecz również tego oddźwięku, jaki sztuka, przedstawiona w teatrze, znajduje wśród „konsumentów“, to jest na widowni. Że bowiem teatr bez widza istnieć nie może, na to nie trzeba żadnych argumentów. Scena i widownia wzajemnie na siebie wpływ wywierają. „Mniejsze lub większe wydoskonalenie narodu — czytamy w odezwie dyrekcji rządowej Teatru Narodowego w roku 1810 — jest miarą stanowiącą o stopniu oświaty publicznej, czystości gustu, znajomości słuchaczy. *Aktorowie przez wybór sztuk, przystojność i doskonałość w graniu kształcą naprzód patrzących, ci nawzajem nawykłszy do wzorów wybornych, do trwałego wyobrażenia i pasji i śmieszności ludzkich, nabierają przenikłości i gustu, nie pozwalają nikomu zbroczyć z toru, który raz już przepisały: doświadczenie, natura i gieniusz*“.

W zdaniu tem stwierdza dyrekcja Teatru Narodowego z całkowitą słusznością, że teatr kształci publiczność. Gdy teatr nauczy jej dobrego smaku, wówczas nie pozwoli ona do obniżenia wartości repertuaru i gry aktorskiej. To miał na myśli Koźmian, gdy mówił, że „publiczność i prasa mają taki teatr, na jaki zasługują“. Ale kierownicy repertuaru są tymi, którzy przez umiejętne dobieranie sztuk kształcą smak publiczności. Publiczność zasadniczo się zmienia. Są okresy, w których woli się śmiać, jak jest np. obecnie. Ale

nie znaczy to, żeby nie oceniała i nie potrafiła kochać prawdziwej poezji. Wielki kult Wyspiańskiego w Krakowie i niepopularność całego szeregu jego dzieł w Warszawie jest spowodowane głównie tem, że w teatrze krakowskim panowała dla dzieł Wyspiańskiego odpowiednia *atmosfera*, której w Warszawie nie było. Grana ad hoc sztuka Wyspiańskiego nie może stworzyć publiczności, zachwycającej się jego dziełem.

Drugim powodem, dla którego Wyspiański nie przemówił do publiczności warszawskiej było to, że przedstawiano go tutaj — źle. I jeżeli wielki repertuar tragiczny tak często w Warszawie zawodzi, to dlatego, że aktorzy nasi są kształceni jednostronnie i nie potrafią dzisiaj wypowiedzieć się zapomocą gestu i słowa tragicznego. A w każdym razie przychodzi to im z wielką trudnością. Tak samo zresztą jak trudność im sprawia komedia Fredry. A przecież głównym nakazem polskiego teatru, to doskonała i jak najczęstsza realizacja dzieł Słowackiego, Wyspiańskiego, Fredry.

Publiczność zaś przyjmuje utwór zależnie od tego, w jakim ją wychowano repertuarze. „Straszne dzieci“, ciekawa sztuka Rostworowskiego w Warszawie padła. Mimo, że grana była bardzo interesująco. I paść musiała. Bo widza nie *przygotowywano* do tego rodzaju przedstawień. W Krakowie ta sama sztuka miała powodzenie.

Mówi się często, że to nowa publiczność — „nowobogacy“ nie chcą popierać wielkiego repertuaru. Otóż twierdzą, że nie *mogą* go popierać, bo teatry za mało dają nowej publiczności możliwości wykształcenia się.

I tak samo było dawniej. Publiczność nie wiele się zmieniła. Za czasów Teatru Narodowego w Warszawie sala pustkami świeciła na Rasynie czy Corneillu, ale za to, gdy zagrano jaką melodramę w rodzaju „Głowy bronzowej“ —

— Jaki nacisk i tryumf! Jak wielka różnica! Ze wszech stron miasta ludu tłoczy się gromada, Od południa paradys zbiera się ciekawcy; Poważny Areopag przed sceną zasiada; Trzeszcza na wszystkich miejscach obciążone [ławy *].

Gdy w roku 1775 wystawiono w Warszawie „Emilję Galotti“ Lessinga, przyjęto tę sztukę obojętnie. „Dobra to sztuka — pisze Mitzler de Kolof — lecz nie podoba się publiczności warszawskiej, która łąknie tylko śmiechu“. Nie świadczy to zgola o tem, że publiczność nie odczuwa tragedji. Ale o tem, że przyzwyczajono ją przedewszystkiem do śmiechu. To też gdy w roku 1803 wystawiono „Zairę“ Woltera, tłumacz jej, Wolski pisze: „Wielka część publiczności do scen podobnych mało wiąże interesu!“ Rzecz to całkiem jasna, że publiczność, której smak urabiano Kotzebuem i dramą niemiecką, nie mogła mieć zrozumienia dla tragedji francuskiej: Gdy w roku 1815 grano „Horacjuszków“ Corneilla, wówczas — jak mówi znany wierszyk —

— Z uniesieniem, ze łzami wołali Polacy:
Jakże to wzniosła sztuka, jak wielki Horacy.
Dziwili się i zdaniom i uczuciom i myśli —
Klaskali, ale jednak drugi raz nie przyszli.

Nietylko tragedia, ale i Molier nie przemawiał do szerszych kół słuchaczy. Oto, co czytamy w recenzji z roku 1815 o wznowieniu „Szkoly kobiet“:

„Sztuka Moliera! Żółkowski grać będzie. Horyzont zachmurzony, dzień niedzielnny, przytem „Szkola kobiet“. Cóż to za ścisk będzie na parterze... gdyby tylko jeszcze można dostać biletu... tak mówiąc do siebie, biegłem ku teatrowi. Już bije siódma a ja jeszcze na Miodowej ulicy, co za nieszczęście! spieszę się, biegnę, lecę i zastaję — trzy dryndulki przed teatrem, kilka osób w łozach i większą część parteru pustą... Molierze! w dzień ten tryumfowali... nad Tobą autorowie „Głowy brązowej“ i „Człowieka z czarnego lasu“.

A w kilka dni później czytamy następujące ironiczne uwagi:

„Niech żyją podobne sztuki, jak „Głowa brązowa“. Bo to i dzwonią i strzelają, bębnią i pioruny biją i deszcze leją i ktoś niby śpiewa, zgola wszystko, prócz sensu, znaleźć w niej można“. Podobne uwagi o teatrze lwowskim znajdujemy w „Pamiętniku lwowskim“ z 1818 roku: „...Na sztukach Kornela, Woltera, Szyllera, Ifflanda zliczysz widzów na palcach, lecz kiedy ogromny afisz głosi „Syrenę z Dniestru“, siedz w domu, bo cię w teatrze uduszą. Nie trudno ci przyjdzie

poznać, że przyczyną tego smaku jest brak oświecenia“.

Teatr, kultywując niższy rodzaj dramatyczny, nie mógł oczywiście wzbudzić zamiłowania do wielkiej, prawdziwej twórczości. Przedstawienia z wielkiego repertuaru, dawane od wypadku do wypadku muszą zawieść. I zawodzą zazwyczaj na scenie — i na widowni.

Gdy przypatrujemy się repertuarowi sceny narodowej za czasów dyrekcji Bogusławskiego i widzimy tę istną mozaikę najróżniejszych wartości, rozumiemy, że był to okres walki — o polskiego widza. Bogusławskiemu chodziło przecież o to, by zbliżyć do teatru polskiego widzów ze wszystkich warstw społeczeństwa.

Boć przecież przez długi czas nie należało do dobrego tonu uczęszczanie do teatru, w którym aktorowie mówią językiem — polskim! Jakże sztydono z widzów, uczęszczających na polskie widowiska! „Dobrym... tonem (za czasów pruskich w Warszawie) — pisze Falkowski — było sztydzić z tej publiczności, która napełniała parter i galerje polskiego teatru i radowała się serdecznie, gdy widziała ulubionego aktora w kontuszu... Sfrancuziali panice nazywali to „un patriotisme d'antichambre“.

Wychować tę publiczność, która powoli garnęła się do teatru było zadaniem nielada. Na charakter jej rzucić pełne światło artykuł Stanisława Okraszewskiego, ogłoszony w roku 1815 na łamach „Pamiętnika warszawskiego“ p. t. „Uwagi nad aktorami i widzami warszawskimi“, który wywołał następnie ożywioną polemikę. W artykule tym stwierdza on przedewszystkiem to, o czem dopieroco wspominałem a mianowicie, że „wybór warszawskiej publiczności (la société) głośno potępia teatr polski“. „Widzę nawet Fireyków i Trefniśiów brukowych — pisze on — śmiejących się zawczasu i litośnie wzruszających ramionami, iż rzecz, o której moda bez wzgardy wspomnieć nie dozwala, usiłują w poważną przystroić szatę“. Fireyki te lubią krytykować scenę narodową, twierdząc, że zagranicą są sceny znacznie lepsze.

Następnie przechodzi Okraszewski do charakterystyki widzów warszawskich. Dzieli ich autor na cztery rodzaje — zależnie od tego, jakie miejsca w teatrze zajmują.

Jakie takie zajęcia się sztuką okazuje rodzaj pierwszy — parter. „Czasem się unosi, czasem się czołga, zawsze jednak w tem przynajmniej chwalebny, iż nieco uważać raczy. Łozom „genjusz w wyższej atmosferze bujający nie dozwala... pilnem okiem patrzeć na scenę“. O charakterze publiczności drugiego piętra i galerji wyraża się Okraszewski: „ani czarno ani biało“. „Więdną nakoniec salę niebianie, lecz ci, przynajmniej podług zasad

*) Dodatek do „Gazety Korespondenta warszawskiego i zagranicznego“, nr. 4 z 12.II.1812 r

Epikura, żadnego wpływu na ziemskie sprawy nie mają“.

Z oburzeniem stwierdza dalej Okraszewski, że widzowie zachowują się podczas przedstawienia niestosownie.

„Przebóg—pisze on—cóż to za ton panuje na naszym teatrze i cóż znaczy ten parter rojący się nakształt mrowiska? Ta wrzawa, te wędrowki podczas scen najciekawszych? czyliż na najlichszym paryskim teatrze nie wyproszoneby natychmiast za drzwi burzliwych takich wiercipiętów?... Pierwsze nasze piętro najędźniejszy ton przyjęło. Drzwiczki łożowe nieustannym skrzypem zwiastują niedorzeczne wizyty. Echo szerzy po sali szmery, które nie wiem jak mogą interesować, gdy treść ich zazwyczaj lichsza od najlichszej sztuki. Boginie, przybywszy na końcu drugiego aktu i obróciwszy się tyłem do aktorów, nie wiedzą bynajmniej, co się na teatrze dzieje...“ *)

W dalszym ciągu swych wywodów głosi Okraszewski, „iż publiczność tworzy po większej części aktorów i autorów. Autor nie będzie śmiał poczęstować publiczności czezą, niewytrawioną sztuką, skoro doświadczy, że ją

*) Ponieważ Okraszewski wspomina tutaj o zachowaniu się na widowniach zagranicznych, nie od rzeczy będzie przytoczyć wiadomość „Gazety warszawskiej“ z stycznia 1810 roku:

„W Londynie kupczyk nazwiskiem Curtis na policję zaprowadzonym został, ponieważ na teatrze w Covent-Garden tak nadzwyczajnym sposobem poziewał, że wszystkich widzów do poziewania pociągnął, przez co reprezentacja przerwana została“.

publiczność ze wzgardą odrzuci“. Miał rację, pisząc te słowa, miłośnik sceny narodowej, ale do wywodów jego należy dorzucić jeszcze wyjaśnienie, że teatr nie wychował godnej wielkiej sztuki publiczności i musiał w następstwie tego ponosić konsekwencje, że teatr „trzeszczy pod zgrają lubowników „Lucypera“ i „Figlów pazia“ a pustkami stoi w „Alzyrze“ i „Horacjuszach“ tudzież że widzowie nie należycie zachowują się podczas przedstawienia.

Oto jak znowu określa widownię niejaki M. M., biorący udział w wywołanej przez Okraszewskiego na łamach „Pamiętnika warszawskiego“ polemice:

„Nasz parter podobniejszy jest do giełdy kupieckiej na jakowym jarmarku, z tą różnicą, iż tam układają się o kupno i sprzedaż towarów, tu zaś próżniaki parterowe zdają się nie wiedzieć poco na teatr przybyli... Ustawiczne włóczenie się i przechadzanie, głośne gadania i śmieszki pustaków, formują jakoby drugą scenę na parterze“. Jako ilustrację tego zachowania się publiczności parterowej, przytacza autor jedną z charakterystycznych a zgola z przedstawieniem w żadnym związku nie pozostających rozmów, toczonych przez widzów podczas przedstawienia.

(d. n.).

Wiktor Brumer.



JEWREINOW.

8) (Ciąg dalszy).

Problem jest jasny i prosty — powiada Kugel. W człowieku tkwi aktor jako zasadnicza potrzeba. Nie jest to wszakże instynkt „przeobrażenia życia“, gdy „przeobrażenie życia“ jest podstawowym dążeniem każdego człowieka we wszelkich warunkach jego istnienia: przekształcać życie znaczy — żyć i każdy nasz ruch i każdy akt jest swego rodzaju „przeobrażeniem“ życia. Instynkt aktorski jest początkiem „mimikryzmu“ t. j. naśladowania i reprodukowania sobą, swem ludzkim „ja“, natury i otaczających ludzi. Przyjmując tę tezę, można — twierdzi Kugel — najspokojniej odgrodzić się od tych „sztuk“, które swemi roszczeniami starają się pomniejszyć znaczenie teatru. Dla zadośćuczynienia tej swej podstawowej potrzebie, tego instynktu aktorskiego, człowiek posługuje się, czem może —

zębem niedzwiedzia, — malarzami, poetami, rzeźbiarzami.

W konstrukcji teatru posługiwać się należy — utrzymuje Kugel — wszystkim w imię aktora, dla tryumfu instynktu aktorskiego, który stał się złożoną i zagadkową sztuką, gdy tymczasem, z punktu widzenia N. N. Jewreinowa, dość jest „uteatralnić“ dowolny kawał życia dla tego, by uzyskać teatr. Lecz na tej drodze twórca teatru nie będzie wolny i nieuchronnie — jakkolwiekby oddzielał teatr od estetyki — N. N. Jewreinow znajdzie się we władzy którejś z gałęzi sztuki.

W jednym ze swych błyskotliwych aforyzmów Jewreinow mówi: „Mojem zaprzysiężonym marzeniem jest odziać życie w odświętne szaty. Stać się krawcem Jego Królewskiej Mości Życia—oto karjera, ponad którą nie znam godniejszej zazdrości“. Marzenie to zasadniczo jest piękne, lecz to samo, w tych samych słowach, mogą powiedzieć o sobie: poeta, malarz, muzyk, rzeźbiarz. Wszyscy

O teatr dla dzieci.

Czy znamy duszę dziecka? Czy wiemy co jest głównym motorem jego życia, jaką jest jego wewnętrzna treść?

Przeważnie—nie.

Jedną z cech wspólnych wszystkim dzieciom—to skrytość. Czy to nieumiejętność wyrażania swych uczuć, czy wstydlivość przed obojętnym, czasem szyderczym niezrozumieniem starszych, czy poprostu zaspakajanie potrzeby „podzielenia się“ myślami z kimś, przez najszczerze spowiedzi wobec psa, kota, lalki, ogrodu, wody—najpewniej to wszystko razem sprawia, że dorosli mało dowiadują się o najgłębszych przeżyciach dzieci.

Jedną z takich niezrozumianych, a często karanych cech dzieciństwa—to „udawanie“. Dziecko przychodzi na świat z pociągami do udawania; jest to sedno wszelkiej zabawy, źródło nieustające tysiącznych uciech, ważny czynnik rozwoju pamięci, spostrzegawczości, bystrości i decyzji— a dla pedagogów jakich cenny materiał do poznania duszy dziecka.

Pociąg ten, rzecz *wrodzona, naturalna*, a więc *konieczna*, istnieje także i u narodów dzikich i jest źródłem obrządków religijnych, tworząc jedno z najszlachetniejszych porywami ludzkości w jej zaraniu.

Dziecko ciągle gra: każda zabawa jest przedstawieniem teatralnym bez widzów. Najczystsza sztuka dla sztuki. Przypomnijcie sobie tylko!

Czy wobec tego należy prowadzić dzieci do teatru? Czy nie jest raczej szkodliwym

rozwijanie ich i tak bujnej wyobraźni? Poco je uczyć nadzwyczajnych lotów, gdy żyć będą musieli na ziemi?

Oto pytania, które rodzice i nauczyciele rozstrzygają najczęściej realnie, praktycznie— a wynikiem jest nasze młode pokolenie rosnące wśród „zdrowych“ poglądów, a więc interesujące się akcjami, totalizatorem, polityką, a w najlepszym razie—szabelką.

Gdybyśmy mieli możność wychowywać dzieci na wsi, w warunkach naprawdę zdrowych dla duszy i ciała— wówczas teatr nie byłby im potrzebny. Natura ludzka idzie po linii najmniejszego oporu: gdy jest otoczona prostem i łatwym do przyswojenia pięknem— wchłania je, po swojemu przetwarza i dzieła jej potem będą tem pięknem przesiąknięte; gdy wszystko dokoła jest szare, pospolite i realnie brzydkie, jak życie przeciętnej inteligencji w stolicy— skądże czerpać ma dusza dziecka ten promień piękna na dalszą drogę życia?

Co działo, jakich ludzi wydało pokolenie, co od kołyski marzeniami żyło— to wiemy. Jakich bohaterów i wieszczów dadzą nasi młodzi znawcy giełdy, bywalcy kina i politycy, — zobaczymy... Zanim jednak to „zdrowe“ pokolenie wyrośnie, czy nie warto byłoby przekazać im w dziedzictwie po dziadach trochę poezji? Tak — na wszelki wypadek. Bo a nuż ten Aryman zechce się mścić — i wrodzona potrzeba gry, przygłuszona w dzieciństwie sportami, zbudzi się w dorosłych i wybuchnie wielką tęsknotą za minioną już bajką dzieciństwa, a ku grobom naszym popłynie skarga:

wszak oni odziewają życie w odświętne szaty — każdy w swoim zakresie. Wszyscy są „Krawcami Jego Królewskiej Mości“. Jedyńc aktor jest tym, który przyodziewa życie na obraz i podobieństwo człowieka. Marzenia, bardziej godnego pozazdroszczenia, teatr nie zna.

Książka Jewreinowa, przeniknięta jak stwierdził Kugel w wyżej cyfrowanym artykule, przedewszystkiem dumą teatru, co głównie jest dla niej symptomatyczne, stała się jednakże — dzięki arlekinadzie pewnych krańcowych argumentów fanatyzmu teatralności — bronią w rękach wrogów i sceptyków teatru jako takiego.

Za podstawę swych rozważań wrogich teatrowi jako sztuce wogóle, wziął właśnie książkę powyższą Jewreinowa J. J. Ajchenwald w odczycie swym „O zaprzeczeniu teatru“, który wszedł następnie w tom rozpraw p. t. „W sporach o teatr“ (Moskwa 1913, str. 11 — 38, specjalnie Jewreinowa tyczą się str. 36 — 38). Na powyższy odczyt Ajchenwalda

odpowiedział Jewreinow specjalnym artykułem, który wszedł do 2 tomu „Teatru dla siebie“ i który również na tem miejscu omówimy.

Pierwszym punktem, który Ajchenwald atakuje u Jewreinowa, jest stwierdzenie Jewreinowskie „Wierzymy tylko naszym oczom; stąd przekonywującość wszystkiego widzialnego, widowiskowego, t.j. teatralnego“. Ajchenwald dowodzi, że słowu poety równie towarzyszy wiara czytelników i że ludzkość w nie tak głęboko nie wierzyła, jak właśnie w rzeczy i myty, których nie widziała. Dusza słyszy, nie zaś widzi. Widowisko przekonywujące jest dla wzroku, lecz do ducha bezpośrednio przemawia Słowo.

Ajchenwald paradoksalnie, choć przekonująco dowodząc, że ludzkość współczesna przerzuciła teatr t. j. wyrosła z okresu, w którym teatr był jej potrzebą estetyczną, umacnia się w tem przeświadczeniu właśnie — jak twierdzi — przez książkę Jewreinowa „Teatr jako taki“. „Teatralności“ Jewreinow wyczerpująco

— Czemuście nie nauczyli nas kochać piękna?

Parę razy już w Warszawie teatr dla dzieci rozpoczynał swoje istnienie — i po kilku, w najlepszym razie po kilkunastu przedstawieniach znikał nagle. Nie trudno się dopatrzeć, że każda z tych prób była nowym systemem — a każdy z tych systemów zawodził, przynajmniej pod względem kasowym.

Bo publiczności nie brakło nigdy. Były w Tow. Hygienicznym „Bajki“ opowiadane przez artystów teatrów dramatycznych; były niedzielne przedstawienia w teatrze Nowym, gdzie impresario wciągał do akcji młodocianą widownię, pokrywając własnym dwoipem luki w dekoracji i wykonaniu; było kilka przedstawień w teatrze Polskim zagranych i wystawionych poprawnie; bilety za każdym razem trudno było zdobyć, przynajmniej te tańsze; publiczność bawiła się doskonale — a jednak każde przedsięwzięcie upadało.

Słyszałam zdanie, że koniecznym jest ograniczenie sztuk podług wieku widzów, że nie można grać tej samej rzeczy dla sześciolletnich

baków i dla młodzieży kilkunastoletniej. Otóż na podstawie obserwacji twierdzę, że to nie ma żadnego znaczenia. Za wyjątkiem zupełnie niemądrych i nieestetycznych błazeństw lub nazbyt dydaktycznych morałów, każda sztuka dobrze zagrana zaciekawi każde dziecko, a co ono sobie z niej zapamięta, co wrażenie na niem wywrze, co się przetworzy na cenny materiał myślowy lub uczuciowy — to już zależne jest od osobnika, inteligencji, wpływu otoczenia, a najmniej od wieku. My nigdy dokładnie nie wiemy, co dziecko już może zrozumieć, a czego jeszcze nie pojmuje. I skala, którą mu narzucamy, jest najczęściej o wiele za wąska.

Nie o wiek widzów, mojem zdaniem, chodzi. Nieoznaczenie go na afiszach nie jest przyczyną niepowodzeń teatru dla dzieci. Chodzi o to, że każda nowa rzecz musi wywalczyć sobie miejsce, które ma zająć w życiu. Dla tego i teatr dla dzieci musi przejść pewne okresy prób i niepowodzeń, zanim zdobędzie sobie obywatelstwo w szeregu potrzeb kulturalnego społeczeństwa.

Zofja Żakiewiczówna.

BIBLIOGRAFJA.

Dr. Stefan Kolaczowski: „Stanisław Wyspiański“. Rzecz o tragedjach i tragizmie. Poznań. 1923. Fiszer i Majewski.

Tragizmu określa Kolaczowski jako „zespół zjawisk o wartości przeciwnej“. „Tragicznem jest np. zwycięstwo, które pod innym względem okazuje

się klęską“. Cechy tragizmu okazuje także wypadek, jeżeli znajdą w nim wartości przeciwieństwa. Jako przykład podaje K. cios dotkliwy, który spotyka wodza w dniu triumfu. Ale istnienie tych wartości przeciwnych daje tylko powierzchowne wrażenie triumfu, które potęguje się wtedy, gdy zjawisko przeciwne np. cnoty i grzechu, polega na związku

nie określa, twierdząc, że nie można zmieścić „oceanu w misce od zupy“. Bez dokładnej definicji, wiadomo — pisze Ajchenwald — co Jewreinow rozumie przez termin „teatralności“. Jest to świadome zmienianie zewnętrznych stron życia, dążenie, by coś mu dodać, by życie przebrać. W pojęciu teatralności wchodzi wszelka obrzędowość, rytuał, parada, ubiór, gra gestów, procesja, uroczystość, świąteczne obchody i pogrzeby, ustawianie i urządzanie — słowem, wszystko, co dekoruje naszą szarą codzienność. „Teatralność jako pożądlivość jada“ — oto nazwa jednej z „inwencji“ Jewreinowa, który twierdzi, że apetyt to jedno z kryteriów przyjemności lub nieprzyjemności. Dekoracyjność i czar teatralności każe tak przyrządzać kuchmistrzowi potrawę, by „wydawała się“ smaczną, zaś „wydawać się“ w takim wypadku znaczy więcej, niż „być“ (Jewr. str. 108). Nawet zmiany pór roku świadczą, że przyroda dąży do ustawicznego przekształcania, co jest jej „teatralnością“.

Jewreinow stwierdza, że w człowieku istnieje konieczność samoprzemiany, radość samoprzemiany, instynkt „transformacji“ równie silny, jak instynkt samozachowawczy lub płciowy. Wynika on z żądy rozbicia krępujących więzów własnej fizycznej ograniczonosci i jest podstawą i racją wszelkiego aktorstwa. Jakkolwiek bądź, to ciążenie ku teatralności, żądę maskarady, Jewreinow uważa za moment przed-estetyczny: teatr nie jest sztuką, poprzedza ją raczej, wszakże estetyczną kategorią się nie pokrywa. Być może jest czemś większem, skażonym odłamem czegoś większego.

Pojęcie teatru jako syntezy wszystkich sztuk nie zachwyca Jewreinowa. Mówi on „Teatr winien być przede wszystkim teatrem t. j. samowystarczającą wielkością artystyczną, której istota estetyczna polega na syntezie wszystkich sztuk, lecz przytem tak obliczonych, by nie wyrządzić szkody samodzielnemu znaczeniu scenizmu“.

(D. c. n.)

Eugenjusz Świerczewski.

wewnętrzny. Jeżeli nie można usunąć tragicznego splotu zdarzeń, wielkość jego jest tem większa. „Dlatego fatum, los (o ile weni, naturalnie, wierzymy), wiążące w jedno zbrodnię i cnotę, szczęście i nieszczęście, jako stanowiące maximum, absolut nieprzechylenia, sprzyja więcej wrażeniu tragizmu, niż jakiś układ stosunków, który, jeśli nie jest nawet w danej sytuacji przechylenia, nie wyklucza myśli o innym układzie“. Rozważania ogólne o tragizmie są bardzo ciekawe i stanowią poważny wynik rozważań nad tą podstawą wielkiego działu twórczości. Opierając się na nich, przeprowadza K. analizę tragizmu, tkwiącego w całym szeregu dramatów Wyspiańskiego, przyczem zwraca uwagę na to, że Wyspiańskiego jako tragika nie docenia się, do czego może przyczynił się sam Wyspiański, dając określenia swych sztuk, nie zawsze zgodne z istotą utworu. I tak np. „tragedja“ pt. „Protesilas i Laodamja“ nie jest nią a najgłębsza — zdaniem Kołaczkowskiego — tragedia Wyspiańskiego „Powrót Odysa“ nosi miano „dramatu w trzech aktach“.

Dziwne jednak jest to, że niejednokrotnie Kołaczkowski nie dostrzeżył tragizmu tam, gdzie jest on bezspornie, jakgdyby nie odczuwał istoty *teatru* Wyspiańskiego, w którym pierwiastki tragiczne przejawiają się nieraz w formie — poprostu — malarskiej. I tak np. czytamy, że „obok pierwiastka tragicznego cały szereg innych, a więc malarski i muzyczny *współbiegał się o pierwszeństwo* a w tej walce nadmiernego bogactwa twórczego tragizm bywał niekiedy pokonany i zwyciężony jak np. w „Nocy listopadowej“ lub zepchnięty na stanowisko podrzędne jak np. w „Weselu“ i „Wyzwoleniu“. Czy było to „współbieganie się o pierwszeństwo“, czy też równorzędne i *równoczesne* traktowanie jednego czynnika i drugiego? Czy u Wagnera, którego Kołaczkowski tak ceni jako tragika (na podstawie tekstów! nie partytury!) tragizm był przez muzykę zepchnięty na plan drugi czy nieskończenie pogłębiony? Tragizm utworów Wagnera bez ich muzyki byłby zabawką dziecinną w porównaniu z tem, czem jest w istocie. To samo zjawisko — choć innemi wyrażeniami — obserwujemy w twórczości Wyspiańskiego. Dlatego niepodobna zgodzić się na zupełne a świadome pominięcie przez K. rozbioru „Nocy listopadowej“. Czyż nie ma istoty tragizmu np. w scenie ostatniej, gdy strażnicy wiodą Łukasiewicza, którego mają wywieść z Warszawy w chwili triumfu Sprawy? Czyż nie ma tragizmu w chwili, gdy Wielki Książę wskazuje Krasieńskiemu tego „Prometeusza polskiego“? — Krasieński przesłania twarz dłońmi — daje wskazówkę sceniczną Wyspiański. Czy ona nie wystarcza?

Czy niema tragizmu w postaci „patrzacej za cieniami“ Joanny? I wtedy, gdy „oddalony posąg coraz się bardziej uporczywie wbija w oczy i ciągnie ku sobie urokiem“, Wielki Książę ją, „polskiej oderwaną glebie“, którą „czar polski owiał“ łamie.

A czy nie tragiczną jest scena pod pomnikiem Sobieskiego, gdy przed oczyma duszy spiskowców przesuwają się postaci Kory i Demetri? Wizja tego, że „umierać musi co ma żyć“ a więc, że spiskowcy nie dojdą do celu, a do celu tego dojdzie się dopiero po ich trupach...

Czy nie tkwi głęboki tragizm w scenie u Lelewela, który w chwili konania ojca nie jest zdolny do pracy dla sprawy.

„byłem już gotowy,
lecz dziś, co mówisz, nic nie słyszę,
bo tam, — tam jestem cały słuchem.“

Albo kończąca tę odsłonę scena, w której wpada „Prot, brat Lelewela, przejęty radością. Gdy ma wybuchnąć potokiem słów z wieścią z miasta, słowa mu giną i martwieją na widok brata i siostry, stojących bez ruchu“. „Nike z pod Cheronei wbiega tuż za nim i przesłaniając go ręką w gwałtownym ruchu, mówi za niego:

Radość wam wróżę...
Wy dziś już wolni!!

(bębny wojsk przechodzących daleko w ulicach).“
Te bębny — to nie efekt zewnętrzny. To teatralne pogłębienie uplastycznionego świetnie tragizmu.

Czy niema tragizmu w scenie na „teatrze St. Augusta“, gdy duch gen. Gendre skarży się, że „stwierdzam ja, wasz brat, ja był z wami niezgodny“ a Potocki, że „własny zabijał mnie brat i własny syn zlorzezczył“. Serce zaś ożwało się zapóźno.

Kołaczkowski nie dostrzegł tych cech tragiczności, mimo, że np. słusznie widzi je w „Meleagrze“, w którego życiu rysem tragicznym jest to, że „ginie właśnie w chwili zbliżenia się do szczęścia i samodzielności“.

Ciekawie zato podkreśla K. tragizm „Lelewela“, którego uważa za „wstrząsającą, na wielką miarę zakrojoną tragedję historyczną“, która jest dla obecnego pokolenia bardzo aktualna.

Zastrzeżenia powyższe nie obniżają wartości studjum Kołaczkowskiego, które wnosi do literatury, poświęconej Wyspiańskiemu istotne walory, związane z pogłębieniem oceny tragizmu w dziełach twórcy „Wesela“.

Wube.

Zygmunt Wasilewski: „Współcześni“, charakterystyki pisarzy i dzieł. Nakładem Gebethnera i Wolffa.

W książce tej, poświęconej charakterystykom kilku pisarzy politycznych, powieściowych i dramatycznych, dział ostatni jest stosunkowo najslabiej reprezentowany i nosi charakter dorywczej przypadkowości. Trudno mieć pojęcie o Wyspiańskim na podstawie recenzji z „Bolesława Śmiałego“, recenzji dość powierzchownej, w której jednym istotnem, chociaż nie nowem, jest stwierdzenie, że „Wyspiański, pisząc dramat historyczny, nie staje się historykiem, ale pozostaje nawet wtedy analitykiem duszy własnej“. W ocenie „Zaczarowanego Kola“ Rydla słusznie podkreśla autor, że stracenie drwała przez wojewodę nie ma w sobie pierwiastka dramatycznego, tymczasem w sztuce Rydla staje się punktem kulminacyjnym dramatu. Żuławskiego ceni Wasilewski więcej niż Rydla, chociaż i on tylko „występuje w roli tłumacza idei już istniejących“. Z sylwety Przybyszewskiego wynika, że Wasilewski nie widzi poezji w żadnym dramacie jego przed „Śniegiem“, można nie zgadzać się z Przybyszewskim, niepodobna jednak przecież odmówić mu prawdziwego aryzmu. Czy można mieć pojęcie o zasługach, jakie niewątpliwie dla teatru naszego położył Krzywoszewski na podstawie sylwety Wasilewskiego? Omawiając „Bagienko“ Gorczyńskiego słusznie zwraca Wasilewski uwagę na to, że najbardziej podobają się nam udatne dzieła własnych autorów. „Są rzeczy zrozumiałe i radosne tylko w kółku rodzinem“. Stąd np. niepowodzenie „Macierzyństwa“ Bracca w Warszawie a „Śniegu“ Przybyszewskiego we Włoszech.

Kilka dobrych spostrzeżeń nie ratuje jednak sądu ogólnego o ustępach, poświęconych teatrowi, które są przypadkowe i powierzchowne.

Wube.



WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W roku 1925 ma się odbyć w Paryżu *wystawa dekoracji teatralnej*, połączona z przedstawieniami teatrów różnych narodowości. Na ostatniemu posiedzeniu dyskusyjnym, zwołanem przez związek autorów dramatycznych, referował sprawę tę p. A. Dobrodzicki, który, podkreślając, że na wystawę należy przysyłać wyłącznie projekty, wnoszące do sztuki nowe wartości, na tej samej platformie postawił sprawę przedstawień teatralnych. Według p. Dobrodzickiego wszystko to, co dzieje się w teatrach jest złe, należy więc dać coś całkiem nowego, zaeksperymentować i z tym eksperymentem wyjechać do Paryża.

Otóż podnieść należy przede wszystkim, że niewiadomo czy przedstawienia mają być *na* wystawie czy *podczas* wystawy, a to jest kwestja w tym wypadku bardzo ważna. Drugą zasadniczą sprawą jest to czy należy eksperymenty przygotowywać *z powodu* wystawy. I na to stanowisko niepodobna się zgodzić. Każdy eksperyment w teatrze jest objawem zdrowym, chociaż niejednokrotnie sądząc powierzchownie—czyli wrażenie czegoś chorego. Takim eksperymentem było przedstawienie inscenizowanej w Reducie przez Dobrodzickiego „Ulicy dziwnej“. Bo wskazało ono najrozmaitsze możliwości tkwiące w teatrze. Ale był to tylko eksperyment, próba. Nie forma skończona. Jeżeli, mamy pokazać coś *nowego* w Paryżu, to nie jako eksperyment, ale jako to, do czego, na podstawie eksperymentowania, doszliśmy. A eksperymentować możemy i *powinnismy* na własnych śmieciach. Niechaj powstanie teatr eksperymentalny—ale w Warszawie!

We wtorek obchodził *Edmund Gasiński* w „Papie“ Flersa i Cailleyeta jubileusz czterdziestoletniej pracy scenicznej. Znakomity artysta należy do tego typu aktorów, dla których tekst autorski jest kanwą, na której haftują własne pomysły. Dodaje: pomysły, które nie są sprzeczne z intencją autora, ale o których autor często nawet nie marzył. Niedawno—jak słyhać—chciał Gasiński zagrać rolę Cześnika w „Zemście“. Świadczy to o umiłowaniu przez niego wielkiej poezji komedjowej. Ale oczywiście poezja nie znosi dodatków, którymi lubi szafować ten rozkoszniasty aktor z Bożej łaski, a których mu żaden reżyser wyperswadować nie jest w stanie i dlatego Cześnik Gasińskiego pozostał tylko—projektem. Ale i w Shakespearze i w Moliere stworzył znakomity ten artysta, którego główną dziedziną jest farsa i lekka komedja, kreacje niezapomniane. Z pośród ostatnich jego postaci scenicznych wymienić należy przede wszystkim dwie, które zapisały się nietylko trwale w pamięci widzów, lecz również na kartach historii teatrów warszawskich. To postać paskarza Kulbasa w „Gobelinie“ Jastrzębca-Zalewskiego i ordynansa w „Sublokatorce“ Grzymały-Siedleckiego. W pierwszej komedji odtwarzał Gasiński postać główną, w drugiej epizodyczną. Ale obie przepoił tak swoim indywidualizmem aktorskim, że i jedną i drugą nazywać należy arcydziełkiem twórczości aktorskiej i obie przyczyniły się niem mało do powodzenia wymienionych komedji. Mimo długoletniej pracy scenicznej jubilat jest ciągle jednako młody. I dlatego należy od niego oczekiwać jeszcze niejednej świetnej kreacji.



KRONIKA ZAGRANICZNA.

* **NOWA SZTUKA W KOMEDJI FRANCUSKIEJ.** — Komedja Francuska coraz częściej łamie swą starą tradycję wyłącznego wystawiania dzieł pisarzy znanych i powszechnie uznanych. Przed kilkunastu dniami odegrano tam wierszowaną „baśń“ w trzech aktach pt. „Jean de La Fontaine ou le Distract volontaire“, napisaną przez L. Geandreaux (zginął na wojnie) i Guillot de Saix. Jest to pełna wdzięku opowieść o miłosnym życiu wielkiego bajkopisarza, traktowana z lekkością, która ma naśladować lekkość jego „contes“. Do sztuki wprowadzili autorowie — Moliere i Rasyne, przyjaciół La Fontaine'a.

W formie „baśni“ jest naśladowaniem Rostanda. Komedja wystawia nową sztukę z wielkim nakładem kosztów (kostjumi i dekoracje). Krytyka przyjęła utwór z pobłażliwością cokolwiek cierpkawą.

* **LA FILLE PARDUE KLAUDYUSZA ANETA.** — Teatr „des Arts“ w Paryżu wystawił sztukę K. Aneta, przypominającą zarówno tematem, jak nastrojem i finałem „Kochanków“ Grubińskiego. Czterdziestoletni ojciec jest kochankiem własnej osiemnastoletniej córki. Oboje zrazu nie wiedzą o węzłach najściślejzego pokrewieństwa, jakie ich łączy. Córka

wychowywała się w Ameryce, dokąd uciekła wraz z nią jej matka. Autor (podobnie jak Grubiński) uczynił oboje kochanków niezmiernie sympatycznymi. Tajemnicę swego pochodzenia odkrywa kochanka, bo autor każe jej przebywać u matki kochanka. Scena odkrycia tajemnicy jest wysoce dramatyczna. Autor rozwiązuje sprawę niemniej zuchwale, jak to uczynił Grubiński: po wzajemnych wyznaniach lirycznych, Paweł postanawia wywieść Perdite do krajów, w których nie rozłączą ich żadne przeszkody. — Krytyka, podkreślając delikatność rysunku autora, stawia pytanie: „w jakim celu napisaną została sztuka podobna?“

* **W TEATRZE „ATELIER“.** — W teatrze awangardy „Atelier“ Dullina wystawiono krotocwilną parodię biblijną pt. „Les Risques de la Vertu“ Jarla Priela. Ta „parabola dla próżniaków“ opowiada o dobrym Samarytaninie, który przyhołubił poetę, maltretowanego na drodze publicznej przez łobuzów. Poeta okazał się zwyczajnym pasorzytem. Przyprawia on rogi swemu dobroczyńcy i chce mu porwać córkę a jednocześnie żyje z jego służącą. Sztuka, pisana z ironią Laforgne'a, jest bardzo zabawna.

Ruch teatralny wśród Słowian.

W CZECHOSŁOWACJI. Dnia 15 października odegrano w Pradze w teatrze miejskim Kral. Vinohrad komedję polską Br. Winawera p. t. „Ksiąga Hioba“ w przekładzie Antosza Fingera. Sztukę tą reżyserował Gabriel Hart. Krytyka czeska zestawia dowcip autora z dowcipem Bernarda Shawa i podkreśla tendencyjność jego sztuk; Winawer nie zwrócił ostrza satyry przeciw socjalnemu duchowi epoki, lecz poddał krytyce chas społeczny, jaki się wytworzył po wojnie. Powodzenie tej sztuce daje bardzo zręczny układ scen; „jest w tem—jak czytamy w jednej recenzji—także trochę matematyki dramatycznej, podobnie jak w sztukach naszego sławnego już Karola Czapka, którego wyrachowania i smaku w wyborze satyrycznych środków jednak Winawer nie dosięga“.

Teatr Vinohradski wystawił tę sztukę z dużą starannością i w dobrej obsadzie. Równocześnie praski teatr narodowy—Narodni divadlo—ma wystawić w bieżącym sezonie inną sztukę Winawera, „R. H. inżynier“. Warto nadmienić, że w ubiegłym sezonie wystawiono w tym teatrze z wielkim przepechem „Balladynę“ Słowackiego. Teatr narodowy, przeznaczony tylko dla klasycznych dramatów i oper, rozpoczął nowy sezon pod znakiem Smetany, dyrekcja postanowiła z powodu jubileuszu tego kompozytora w roku bieżącym wystawić wszystkie jego opery.

W JUGOSŁAWJI. W Zagrzebiu, stolicy Chorwatów, istniał dotychczas jeden teatr (Narodno kazalište), który był przeznaczony dla opery i dramatu. W teatrze tym odbierała zasłużone hołdy p. Stanislawa Wysocka w r. 1921, odtwarzająca główne role w niektórych dramatach Wyspiańskiego, przetłumaczonych na język chorwacki. Obecnie teatr ten jest za szczupły, by odpowiadał całkowicie potrzebom kulturalno-teatralnym zagrzebskiej publiczności, wskutek czego intendent teatru narodowego, p. Jul. Beneszić dołożył wszystkich starań, by można było otworzyć drugi teatr w Zagrzebiu. Wkrótce więc w „Kasynie“ zacznie swą działalność drugi teatr, w którym będą wystawiane lżejsze sztuki dramatyczne, komedje i operetki, podczas gdy Teatr Narodowy będzie przeznaczony tylko dla opery i dramatów klasycznych. Siły do tego teatru będą powołane z Teatru Narodowego, podobnie orkiestra będzie wspólna, co da się skutecznie w ten sposób, że jeśli w jednym będzie wystawiony dramat, w drugim opera i naodwrot. W teatrze pomieści się około 700 osób; początek przedstawień przypadnie na 1 grudnia, kierownictwo powierzono p. Ivo Rajićowi. Równocześnie miasto dokłada starań, by wykończyć rozpoczętą przed kilku laty budowę teatru dramatycznego na ulicy Frankopańskiej, wobec czego później teatr w „Kasynie“ będzie przeznaczony tylko dla operetki.

W Lublanie, stolicy Słoweńców, rozwija się teatr od r. 1918 swobodnie, zorganizowany przez teatralne konsorcjum, które ma na celu ożywienie ruchu teatralnego przez wystawianie dramatycznych sztuk i oper. Z rzeczy polskich grano tu niektóre dramaty Zapolskiej, ostatnio przygotowywano „Zemstę“ Fredry w tłumaczeniu Molego.

Obecny sezon rozpoczęto od dwóch jednoaktowych utworów operowych B. Szirola: „Stanco“ i L. Blecha: „Zapieczętowani“. Prof. Bożidar Szirola jest chorwackim muzykologiem i kompozytorem. Jego jednoaktówka wskazuje na usiłowanie stworzenia chorwackiej narodowej opery; oparta jest ona na dawnej historii Dubrownika-Raguzy.

Dnia 25 i 26 października obchodził teatr w Warażdynie 50-lecie swego istnienia. Artyści teatru zagrzebskiego odegrali I. Vojnovica: „Matkę Jugoviców“, „Dubrawkę“ i in. Teatr w Warażdynie, jak wszystkie prowincjonalne teatry w Jugosławji, odegrał niemałą rolę w budzeniu się świadomości narodowej i podtrzymywaniu jej w czasach niewoli.

W BULGARJI. W ubiegłym miesiącu toczył się proces przeciw dyrekcji teatru narodowego w Sofji, który spłonął z początkiem tego roku. Na mocy zeznania świadków prokurator uznał, że wina pożaru leżała w błędnej konstrukcji teatru, ale także w niedbalstwie administracji; wykluczył całkowicie umyślnie podpalenie. Skarga o odszkodowanie jeszcze nieskończona.

Równocześnie kwestja odbudowy tego teatru stała się aktualną; komitet, na czele którego stoi p. Wasilew, redaktor najlepszego bułgarskiego miesięcznika „Zlatorog“, zwrócił się do niemieckich architektów o przedstawienie projektu odbudowy i kosztorysu. Przedstawiono dwa projekty; według pierwszego odbudowanie kosztowałoby 25 milionów lewów (przeszło 375 miliardów marek), projekt drugi obliczono na 120 milionów lewów, gdyż według tego projektu należałoby stary teatr odbudować gruntownie i znacznie go rozszerzyć, a prócz tego projektowane jest wybudowanie specjalnego gmachu na dekoracje. W ten sposób stolica Bułgarji zyskałaby bardzo piękny budunek i dlatego komitet zdecydował się na przyjęcie drugiego, choć droższego projektu. Polowę kosztów ma pokryć rząd, drugą połowę społeczeństwo z dobrowolnych składek.

Jednakże przeciw takiemu załatwieniu sprawy podnosi się protest. Tak np. w dzienniku „Radikal“ czytamy, że te ogromne sumy należy raczej przeznaczyć na wybudowanie domów dla urzędników; za sumę tę bowiem możnaby pobudować mieszkania dla 2 tysięcy rodzin. Artykuł kończy się charakterystyczną uwagą:

„Dość już rozrywek. Nasze pokolenie nie może pozwolić na to, ażeby zużywano siły i środki na rozrywki“.

Dr. Józef Gotłbek.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 20.000.000 mk., $\frac{1}{2}$ str. 10.000.000 mk., $\frac{1}{4}$ str. 5.000.000 mk., $\frac{1}{8}$ str. 3.000.000 mk., $\frac{1}{16}$ str. 2.000.000 mk.

Dział ogłoszeń „Życia Teatru“ prowadzi Feliks Syrewicz, ul. Senatorska 28–30. Tel. 69-90 i 143-00

Wydawnictwo: „**ŻYCIE TEATRU**“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOŁEWSKI**.

Adres redakcji i administracji: **WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.**

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 5 — 6 pop.

Kierownik literacki przyjmuje w czwartki między 4—5 pop (**Nowy Świat 53 m. 4**).

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

„Życie Teatru“ nabywać można w kioskach, tudzież u sprzedawców programów we wszystkich teatrach miejskich

Cena zeszytu: **50.000 mk.** Prenumerata kwartalna (z przesyłką 150.000 mk., zagranicą 250.000 mk.)

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Wymowa aktorska — Jan Lorentowicz. Publiczność teatralna — Wiktor Brumer. Jewreimow (odcinek) — Eugeniusz Świerczewski.—Teatry warszawskie.—Wiadomości bieżące.—Kronika zagraniczna.

Wymowa aktorska.

Zarówno krytycy, jak wykształceni bywalcy teatralni skarżą się często na niepoprawną wymowę naszych artystów. Pomijamy częste u drugorzędnych aktorów zбочzenia gwarowe, jak np. matkie (zamiast matkę), kedy (zamiast kiedy) itd. Ale nawet artyści zgoła wybitni miewają osobliwości wymowy niewłaściwej. Sędziwy mistrz Rapacki wymawiał przez całe swe życie artystyczne: rękamy i nogamy. P. Kazimierz Kamiński wymawia *cię* jak *zię*, a *się* jak francuskie *sien*. Toż samo, chociaż w mniejszym cokolwiek stopniu czyni dotychczas p. Śliwicki, który jednak przez długie lata był w szkołach dramatycznych profesorem wzorowej dykcji. Wymowa taka jest tem dziwniejsza, że obydwaj artyści urodzili się w Warszawie i nie wspólnego z kresami nie mają. Pozatem połowa artystów nie wymawia wcale litery *ł*, a niektórzy mówią: *wijatr*, zamiast *wiatr*, *wijem* zamiast *wiem* itd. Jedni artyści (np. pp. Zahorska i Zelwerowicz) wybijają silnie wszystkie *ą* i *ę*, inni zaś odejmują tym dźwiękom wszelki charakter nosowy; jedni, idąc w kierunku najmniejszego oporu, zjadają spółgłoski (np. *zbieg* zamiast *zbiegl*, *rzek* zamiast *rzekl*) lub upodobniają je (np. *sz czasem* zamiast *z czasem*); inni starają się wymawiać dokładnie i według pisowni, którą uważają za regulator wymowy.

Bezład, jaki oddawna w tych rzeczach panuje na naszych scenach, zaczął w końcu zastanawiać samych artystów. Związek Artystów Scen Polskich, na odbyty w przeszłym roku zjazd, zaprosił specjalistę, p. Tytusa Benniego i poprosił go o rady w sprawie wzorowej polskiej mowy scenicznej. Zagadnienie jest nie tylko aktualne, ale i nowe. Nasi filologowie i gramatycy zajmowali się sprawą dorywczo. Jedną z pilnych potrzeb kulturalnych staje się polski słownik fonetycz-

ny, ułożony przez dobrych specjalistów pod egidą powołanego do tego ciała, tj. Akademii Umiejętności. Zanim to nastąpi, p. Benni, znakomity znawca języka, ogłasza „uwagi o wzorowej wymowie dla artystów, nauczycieli i wykształconego ogółu polskiego“^{*)}. Cenne te uwagi, obok wyjaśnień ściśle naukowych, zawierają szereg poglądów czysto indywidualnych autora, stanowią przeto niekiedy raczej przedmiot do dyskusji, niż obowiązującą normę.

Za punkt wyjścia swej pracy p. Benni bierze „przykład obcy“ a mianowicie niemiecki. W kwietniu 1898 r. odbyły się narady komisji specjalistów, składających się z trzech uczonych i trzech dyrektorów teatrów niemieckich. Komisja nie chciała tworzyć nowych przepisów, ale stwierdziła panującą na scenie rzeczywistość wymowy, którą notowała podczas przedstawień bez wiedzy samych artystów. Metoda ta okazała się niewystarczająca. To też w dziesięć lat później rozstrzygnięto sprawę inaczej: utworzono nową komisję, która rozesała do najznacniejszych teatrów niemieckich kwestjonariusz w 900 egzemplarzach. W wyniku tej ankiety ustalono cztery następujące zasady: 1) oprócz się należy na *tradycji* wymowy w teatrze tj. badać i notować fonetycznie wymowę licznych uznanych artystów w dobrych teatrach; 2) pisownia nie może być zasadniczą wskazówką dla wymowy; 3) normy dotyczą tylko mowy opanowanej; gdy idzie o wyrażenie stanu uczuciowego, dozwolone są odstępstwa; 4) nie żąda się ścisłego zachowania przepisanej wymowy, gdy rym, rytm lub rzadka, odmienna wymowa autora tego wymaga.

P. Benni uważa również, że „obserwować należy przede wszystkim rzeczywistą mowę na scenie, w szkole i życiu ludzi wykształco-

*) Tytus Benni „Ortofonja polska“. Książnica polska. Warszawa—Lwów. 1924.

nych, co do której opinia wyrokuje, że jest dobrą i tę mowę opisywać ściśle“. Czy tą drogą da się ustalać normy obowiązujące? Zdaje się, że wyrokowanie „opinji“, przy wielkiej ilości panujących w Polsce gwar dzielnicowych (pomnożonej jeszcze wskutek najazdów i 18% ludności obcoplemiennej) może być bardzo zawodne. Trudno również szukać podstaw normy w wymowie najlepszych naszych artystów, która jest bardzo zróżnicowana i dowolna. Z szerokich koncesji, jakie p. Benni czyni na rzecz praktyki, wynika tylko jeden wniosek: wymowa polska, która jest torturą dla cudzoziemca, przedstawia też ogromnie wiele trudności dla Polaka. Posiadamy tyle zgłosek, które wymawiać trudno, że musimy uważać za normy wzorowej wymowy to, co się stało wynikiem niedbalstwa pokoleń wobec fonetyki ojezycznej.

Poszukując praw fonetycznych, p. Benni ustala, że pełne nosówki *a* i *e* mamy w wyrazach z następującymi szczelinowemi: *s, sz, z* i *ż* (np. *was, gesty, kęs, dążyć*). Przed zwartemi przybywa *n* (np. *mondry = mądry, rombać = rąbać, siondzie = siądzie i t. p.*). Zanik nosowości słyszymy przy *e* na końcu wyrazu (*ja chce, książkę = ja chcę, książkę*). W wyrazach obcych nosówki wymawiają się tylko przed szczelinowemi (*s, sz, z* i *ż*). To samo przy *on, om, i en, em* (np. *bronz, monstrum*); ale przed zwartemi inaczej: *horyzont, koncesja, kompromis*. Ale i w tej sprawie normy ustalać niepodobna. P. Benni pisze bowiem dalej: „Po za tymi często występującymi wyrazami ogólnie można przyjąć, że poprawniejszym jest unikanie samogłosek nosowych w wyrazach obcych przed szczelinowemi, a więc raczej zgodnie z pisownią: *transport, kamfora, bankhof, tramwaj, winszować, triumf, instykt*, — bez samogłoski nosowej“. Dla czego „poprawniejsze“ — profesor Benni nie wyjaśnia.

W spółgłoskach miękkich p. Benni czyni dość daleko idące a nieusprawiedliwione koncesje. Uważa np., że „najwyżej możnaby tolerować małe odstępstwo od wzoru, jeżeli mianowicie ktoś mówi gwarowo *m'jara, b'jały* (zamiast *miara, biały*) t. j. miękką spółgłoską z nieco zadługo trwającą miękkością“. Natyry tej tolerancji nie pojmujemy.

Jeszcze bardziej zastanawia tolerancja prof. Benniego dla spółgłoski *ł*. Jest to, niewątpliwie, spółgłoska barbarzyńska, niedostępna dla cudzoziemca z zachodniej Europy. Ale cóż, kiedy wiąże się najściślej z istotą języka polskiego? Stwierdziwszy, że „połowa Polaków już gloski tej nie wymawia“, p. Benni rozróżnia trzy jej odmiany bieżące: 1) czyste *ł* spółgłoskowe (*ława*); 2) samogłoska *u* w roli niezgłoskowej (*uawka = ławka*), wymawiane w ten sposób w Wielkopolsce; 3) odmiana tej

głoski, nie mająca wzniesienia końca języka ku zębom, ale także bez zaokrąglenia warg, jak przy *u* (używana w Krakowie i Warszawie). P. Benni uważa, że nie można „wymagać w szkole od następnego pokolenia, by wymawiało gloskę, która już zanikła“, że „na-leży pogodzić się z faktem i nie stawiać żądań czysto teoretycznych“.

Jednocześnie jednak p. Profesor sądzi, że w „mowie scenicznej należy wymagać prawdziwego *ł* spółgłoskowego“. Jakże to wymaganie pogodzić z faktem, że w szkole nie potrzeba już ćwiczyć dzieci w prawidłowym wymawianiu gloski *ł*? Gdzież aktor ma się tego nauczyć, jeżeli nie w szkole? Sprawa wymaga gruntowniejszych badań. W pracy scenicznej gloska *ł* jest troską każdego dobrego reżysera. Zdaje się jednak, że p. Benni niesłusznie przypisuje „zanik“ tej gloski organicznej niezdolności dzisiejszych Polaków do jej dobrego wymawiania. Profesorowie szkół dramatycznych mogą zaświadczyć, że systematyczne i usilne ćwiczenia zdołały wyprostować tę gloskę u bardzo wielu uczniów, którzy wymawiali ją wadliwie przez niedbalstwo lub naśladownictwo. *Ge* i *gie* radzi p. Benni wymawiać zawsze miętko, niezależnie od pisowni (*geografja, geometrja, generał*).

Niezmiernie ciekawe są uwagi autora o spółgłoskach dźwięcznych i bezdźwięcznych, zwłaszcza w stosunkach międzywyrazowych. Czy poprawną będzie forma wymowy: *stug* butów (*stuk*)? „O rozróżnianie tych wypadków w szybkiej mowie nie można się kusić; można jedynie ustalić, że za wzorową formę niezmienną takiego wyrazu będziemy uważali tę formę, którą wymawiamy *osobno* i tę izolowaną formę należy wymawiać również i w połączeniach“. Nie powiemy więc *stók* siana, ale wyraźnie *stóg siana*.

Zgadając się jaknajbardziej z praktyką wymowy, p. Benni twierdzi, że wymawianie w czasie przeszłym i w imiesłowiu (*rzekł, rzekłszy, poszedł, poszedłszy*) gloski *ł*, jest „ogromną przesadą, jeżeli nie zwykłym przesądem“, gdyż „na scenie przez najlepszych artystów nie jest wymawiane“. To się dopiero ucieszą uczniowie szkół dramatycznych, gdy już stale wolno im będzie wymawiać bezdźwięcznie spółgłoski półotwarte: *pci* (*plici*), *bezmysny* (*bezmyślny*) *garka* (*garnka*), *zmys* (*zmysł*), *Piot* (*Piotr*), *ced* (*cedr*)!...

Takie same dowolności zaleca p. Benni w niektórych upodobnieniach względnych. Słyszac w wymowie potocznej zawsze tylko *urzennik, porzonny*, nie zaś *urzędnik, porządny*, pisze p. Benni: „Taką formę uznaję za wzór dla mowy wykształconej, przyznając że na scenie, ze względu na specjalne warunki można dać przepis wymawiania z gloską *d*. Jeżeli jednak słuchacze nie zauważają tego

braku, nie czują rozdźwięku, to i „na scenie można wymawiać bez *d*. Widocznie taką jest normalna wymowa“. W myśl tej samej zasady pozwala p. Benni wymawiać artystom: *króleski, krakoski, sześćdziesiąt pierszy*, a to dla tego iż na scenie... tak właśnie wymawiają „dobrzy artyści“.

Znakomity uczoney nie zdaje sobie sprawy z warunków sceny polskiej. Nie wie, jak słabe, naogół, wykształcenie mają nasi aktorzy. Wytworzyło się błędne koło: artyści zwrócili się w dobrej wierze (która im zaszczyt przynosi) do jednego z najwybitniejszych znawców języka z zapytaniem, jak wymawiać poprawnie. Otrzymali odpowiedź: tak, jak wymawiają najlepsi z pośród was. A właśnie ci „najlepsi“ mają największe wątpliwości, bo uświadomili sobie swoje stare nawyki, które się bardzo różnią od „wykształconej mowy“. Książeczka p. Benniego tych wątpliwości nie usunie. Powinna być jednak zaczątkiem płodnej dyskusji specjalistów językowych, dyskusji, po której szczegóły wzorowej wymowy polskiej otrzymają sankcję niejako urzędową.

Jan Lorentowicz.



JEWREINOW.

9) (Ciąg dalszy).

Wśród błyskotliwych paradoksów, które tak szczerze rzuca Jewreinow, znajduje się w książce „Teatr jako taki“ zdanie następujące, wynikłe zresztą logicznie z całokształtu jego rozważań: „W teatrze główną rzeczą, której żądam, jest nie być sobą, w „sztuce“ zaś właśnie naodwrot:—znaleźć samego siebie. Cóż tu wspólnego? Apologeta teatralności Jewreinow zapomina, że pryzmat indywidualności, poprzez który dokonywa się wszelka istotnie artystyczna twórczość, obowiązuje wszak w każdej dziedzinie sztuki, czy to literatury, czy malarstwa, muzyki lub sztuki scenicznej. Indywidualne koncepcje poszczególnych ról, tworzone zarówno przez wielkich potentatów sztuki aktorskiej, jak i przez średnie talenty aktorskie, świadczą, że odnalezienie siebie w danej postaci, przeżycie jej w ramach własnej indywidualności, jest podstawą sztuki aktorskiej jako sztuki, jest elementarnym punktem wyjścia w aktorstwie twórczym, jak i we wszelkiej innej dziedzinie

Publiczność teatralna.

(Dokończenie).

Podobne a charakterystyczne uwagi wypowiedział w „Gazecie Korrespondenta“ w roku 1810 Jan Żebrowski: „Od niejakiego czasu wprowadzony jest na teatr nasz szczególniejszy ton, żeby przychodzić nie dla słuchania sztuki, ale dla rozmowy. Cudzoziemiec pierwszy raz na niego przebywający, wzięć go sprawiedliwie może za giełdę kupiecką; jeżeli ten ton potrwa dłużej, obawiać się słusznie należy, aby z teatrem to samo się nie stało, co z redutą. Na reducie śmieją się z tańczących, na teatrze drwieć nareszcie będą z chcących słuchać“.

Ale Żebrowski widzi jasno również i błędy, popełniane na scenie, które zgoła nie zachęcają do szanowania teatru. W jednej z recenzji np. pisze: „Żali się publiczność, że teatr w Warszawie jest drogi; podług mnie w całej Europie niemasz tańszego, wszędzie płacą za raz reprezentowaną sztukę, my zaś zapłaciwszy, dwa razy każdą słyszymy i częstokroć lepiej ją sullen niż artyści oddaje a przynajmniej co do wierszy, bo ich nie słuje“...

K. Tymowski w wierszu „Do dramy“^{*)}, w którym poddaje krytyce zagnieżdżony na

*) Pamiętnik warszawski 1819 r.

twórczości artystycznej. Oczywiście problem poruszony przez Jewreinowa dotyczy zagadnienia dwóch typów aktorskiej twórczości: aktorów przedstawiania, udawania i aktorów przeżywania. Idealem dla Jewreinowa będzie niewątpliwie aktor formy, której mocno skonstruowana wizja jest naczelnym zadaniem w jego twórczości. Teatr jest wszak dla Jewreinowa królestwem formy, będącej zarówno celem, jak i środkiem. Po tej linii poszedł rozwój teatru rosyjskiego w ostatnich latach, zwłaszcza w okresie rewolucyjno-powojennym, kiedy zagadnienia formy realizowane są we wzrastającej nieustannie ilości teatrów studjo, pracowni i laboratoriów teatralnych, gdzie wystawiane są bufonady, parodje, komedjo-opery, komedje buffo, arlekinady i t. d. i gdzie wskrzeszane są retrospektywnie najrozmaitsze kształty zamarych form dawnego teatru.

Jewreinow, w swej walce z teatrem naturalistycznym Stanisławskiego, przewidywał jego upadek („Teatr dla siebie“, cz. II, str. 73) i wierzył, że reforma teatru, odrzuciwszy ideologię realistyczną, pójdzie drogą czystej teatralności. W wyżej wspomnianym i ogłoszo-

scenie warszawskiej niemiecki typ drammy, tłumaczy dosadnie dlaczego to —

— nie trwałość, lecz kształt rzeczy stanowi dziś modę, Wznoszą się na upadłych gmachach gmachy nowe.

Małgorzaty, Jaskinie i głowy brązowe, Klary, lasy okropne, Hermanstadzkie puszcze.

Oto przyczyna jest ta, którą wyżej wskazyaliśmy: teatr nie potrafił rozmiłować widza w wyższym rodzaju dramatycznym. Kierownicy teatralni zanadto rzadko dosiadałi pęgaza a aktorzy—rzecz jasna—nie mając stale do czynienia z poezją, interpretowali ją fałszywie.

Może kiedyś smak czysty, na krytyce wsparty, Drąg powoli i pałac liczne te bękartę*), Oświeci, postępując, przesadne umysły, I wytepi to plemię nad brzegami Wisły! *Lecz niedość, że publiczność z czasem nawrócona, Zechce słuchać Woltera, albo Krebillona, Jeśli Fedra, Cycero, Cezar i Aureli Stosownie działać, mówić nie będą umieli. Chociaż parter rozsądni napelnią słuchacze, I oni ziewać będą i autor zapłacze.*

Również i słusznie na teatr zwała winę biorący udział w polemice J., ogłaszający swe

*) Mowa o licznych drammach.

uwagi w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego“. Słusznie utrzymuje on, że na losy teatru równorzędnie wpływa i scena i widownia, przyczem jednak „autorowie i aktorowie tworzą publiczność, dając jej pierwsze wyobrażenie prawdziwej piękności i dobrego smaku, oni zaczynają to wielkie dzieło, które publiczność później kończy... *Trzeba wskazać wzory dobrych sztuk i grania, trzeba zainteresować, zachęcić pięknymi obrazami publiczność a zapewne da się podbić*, prawda przemówi do serca i imaginacji widzów“.

I Tymowski i J. ujęli tu sprawę zasadniczo i nie powierzchownie. Prawda, że publiczność nie dopisuje, ale winę za to ponosi—teatr. I tylko on jest zdolny ten stan zmienić. „Ciężkie prawda, są czasy—pisał w roku 1822 Korzeniowski do znakomitego aktora lwowskiego Benzy*)—lecz trudno narzekać na publiczność. Niechby jej raz pokazał (Osiński) jaką dobrą sztukę, do najmniejszej rólki dobrze wystawioną a ręczę, żeby sala zawsze zapełnioną była“.

Tymczasem teatr nietylko nie zachęcał publiczności do szanowania sztuki, lecz, przeciwnie, niejednokrotnie podchlebiał gustom niewybrednych widzów. Świetny aktor, Żół-

*) Chmielowski: „Nasza literatura dramatyczna“. Tom I.

nym artykule o zmarłym znakomitym reżyserze, Wachtangowie, („Teatr“, Berlin, 1923, str. 6 i 7, „Apologia teatralności“), Jewreinow przypisuje sobie poniekąd rolę inicjatora zwysięstwa nad realizmem teatru Stanisławskiego, czego dopatruje się między innymi w reżyserji i inscenizacji „Księżniczki Turandot“ Gozziego na scenie 3-go studjo Teatru Artystycznego*). Jewreinow twierdzi, że, gdy „jest wiele podstaw do mówienia o kryzysie i śmierci teatru, niema jednak żadnej, aby podejrzewać o to teatralność... Poczuciu teatralności zawdzięcza swe powstanie teatr, a nie odwrotnie. To, że dany teatr jest zbędny, dowodzi tego tylko, że potrzebny jest teatr inny“.

Tkwi w tym ostatnim poglądzie niewątpliwie myśl słuszna. Przekształcanie form teatru świadczy równocześnie o jego nieśmiertelnej trwałości. Zmieniają się zewnętrzne kształty widowiska scenicznego, zmienia kon-

*) Istotnie artykuł Jewreinowa „Apologia teatralności“ umieszczony był po raz pierwszy w piśmie „Utro“ w roku 1908 t. j. w dziesięć lat po otwarciu teatru Stanisławskiego, gdy kult dla tego teatru osiągnął swój szczytowy moment i gdy rozpoczynała się przeciw niemu silna reakcja w pewnych sferach artystycznych rosyjskich.

strukcja dramatyczna utworów, zmieniają się formy zainteresowywania publiczności widowiskiem — nie ulega zmianie instynkt teatru, potrzeba teatru. Jewreinow twierdzi, że „za każdym razem, kiedy w historii teatru daje się zaobserwować tendencja deteatralizowania w ten czy inny sposób przedstawienia scenicznego, obiekt podobnego eksperymentu zaczyna chylić się ku upadkowi, Teatr Menandra, Kwintusa Rosciosa Gallusa, „prawdziwy“ teatr Cervantesa, dydaktyczna „comedia erudita“, obyczajowy teatr Ostrowskiego, nawet symboliczny teatr Ibsena—wszystko to, wywoławszy stosunkowo krótkotrwałe zainteresowanie czysto teatralnej publiczności, wiodło wprost do opustoszenia sali widowiskowej, pustyni, której lodowaty oddech ścinał w lód wysiłki najbardziej utalentowanych komedjantów, najbardziej utalentowane dzieła literackie“.

Ajchenwald, w przeciwieństwie do Jewreinowa, utrzymuje, że instynkt teatru jest zjawiskiem przejściowym, a więc nie jest czemś, na czem można było budować coś niezbędnego i nieodwołalnie koniecznego. Transformacyjność znika, życie nietylko się nie teatralizuje, lecz, przeciwnie, staje się co-

kowski — ojciec, znał upodobania publiczności i miast starać się przyzwyczaić ją do wielkich kreacyj komicznych, wolał zabawić bezkrytycznie widownię. Kajetan Koźmian opowiada o tem, jak Osiński starał się utemperować w tym względzie Żółkowskiego *) i dawał mu wskazówki jak grać należy. Żółkowski usłuchał rad dyrektora — ale widownia, która takimi względami obdarzała swego ulubieńca, pozostała zimna i obojętna. Wówczas, stropiony artysta poprosił Osińskiego, aby mu pozwolił grać po dawnemu. „*Graj jak chcesz, byleś utrzymał sztukę*“ — była odpowiedź dyrektora. I Żółkowski odniósł tryumf. Nie muszę dodawać, że był to tryumf chwilowy, gdyż kreacja, oparta była na bufonadzie. Odpowiedź Osińskiego była typowo kompromisowa. Ta kompromisowość właśnie zawsze i wszędzie psuje publiczność teatralną. Stwierdził to w swem przemówieniu na posiedzeniu dyrekcji rządowej w 1814 roku przewodniczący jej, Lipiński, gdy mówił: „Zacny... cel obniżał teatr, jeżeli przez niegodne dogadanie zepsutemu lub nieudokonalonemu gustowi, przez pochlebstwo niejako mniej oświeconym, stara się z krzywdą przyzwoitości lub przystojności i dobrego smaku a nawet rzetelnego dowcipu podobać się tym, których sąd i poklaski w oczach oświeconej publicz-

ności zaszczytem dla niego być nie mogą! A jednak ta gra „dla galerji“ i dzisiaj jeszcze — mimo rozrostu sztuki teatralnej jako sztuki zespołowej — nie przestała być rzadkością, mimo, iż jest zaprzeczeniem wszelkiej prawdy artystycznej.

Kajetan Koźmian przytacza w swych pamiętnikach dwa drastyczne przekłady lekceważenia sztuki i publiczności przez artystkę. Za czasów rządów W. Ks. Konstantego „na teatrze francuskim... występowała młoda i przystojna aktorka Philis... Zaniedbywała się w niej jednej roli a pewnego razu lekceważenie publiczności posunęła do tego stopnia, iż z karmelkiem w ustach wyszła na scenę. Widzowie polscy, wzięwszy jej to zapomnienie za uchybienie — sobie, gwizdać zaczęli“...

A teraz drugie wydarzenie: w 1786 r. „wielkiego oburzenia była przyczyną 10 września sławna śpiewaczka włoska Banti... Grano dnia tego operę, teatr był przepelniony, Banti występowała w głównej roli. W czasie, gdy śpiewała, w łozach drugiego piętra zaczęto się złośliwie z niej prześmiewać. B. dosłyszawszy to, urwała nagle, obróciła się do łóz i w głos odezwała: „łatwiej się śmiać niż śpiewać. Proszę na moje miejsce, kto lepiej może“. Po chwili milczenia oburzyła się w niesłychany sposób obrażona publiczność a niezmiordowany marszałek Guzowski, naówczas sprawujący jurysdykcję, posłał do

*) Por. też „Pamiętniki“ A. E. Koźmiana I.

raz bardziej naturalne i proste. Dekoracyjność jest coraz mniejszą potrzebą, ludzkość odwraca się od wspaniałych rytuałów, formy i formalności tracą swe dotychczasowe znaczenie, koturnowa deklamacyjność milknie, z rozwojem kultury słabnie kult, świat się pogłębia, upadek teatralnych efektów zewnętrzności wywołany jest wzrostem świadomości i uduchowianiem dusz.

Wysubtelnione światy duszy ludzkiej, otoczonej przerafinowanymi aromatami kultury psychicznej, rozszerzają się i pogłębiają, nie dążą zaś do samoprzemiany.

Åjchenwald twierdzi, że duchowość, obcowanie psychiczne, mowa duszy z duszą — to są właśnie wzajemne przeobrażenia, to najlepsze z form transformacji. Świat myśli. Ludzkość ucieka od rozgwaru teatru, by wejść w siebie. Bezmiernie dale ducha dostępne są jeno w ciszy i powadze pracy, czemu przeszkadza teatri, nie zaś sztuka. Teatr rozprasza, sztuka skupia. Åjchenwald twierdzi, że Jewreinow wyczuwa to, utrzymując, że istota teatru, prymitywna i dostępna, — to transformacja, zaś istota sztuki estetycznej — formacja. Podporządkować życie teatrowi — jest, wedle

Åjchenwalda, obrazą życia, tego życia, które wszak sam Jewreinow nazywa „jego Wysokością Życiem“.

Życie jest ponad sztuką. Bez życia, bez myśli, bez cierpień sztuka traci swą wartość. Jeśli tedy sztuka, nawet sztuka jest mniej doniosła od życia, to czyż może być mowa o pierwszeństwie teatru przed życiem? Åjchenwald twierdzi, że w tym łakcie, iż teatr odszedł od życia a nie stał się sztuką, jest głębokie wskazanie: jak niedorzecznie jest dążyć do teatralizacji życia.

Tak tedy wywody Jewreinowa, apologety i fanatyka teatru, stały się bronią w ręku doktrynerów przeciwnego obozu, wrogów sztuki teatru. Świadczy to najlepiej, że interesująca, błyskotliwa książka jego „Teatr jako taki“, pełna wysocy artystycznych kart, pełna wielu głębokich myśli i spostrzeżeń, grzeszy fanfaronadą i paradoksalnością wielu wniosków, opartych zresztą na najsluszniejszych przesłankach. Oszałamiające bogactwo jego argumentacji odznacza się nietyle słuszością poglądów, ile świeżością i werwą inteligencji błyskotliwego autora.

(D. c. n.)

Eugenjusz Świerczewski.

niej, aby natychmiast wyszła przeprosić publiczność i Banti zastraszona musiała to uczynić“.

Dzisiaj już zatraciło się poczucie tego kto jest winien temu, że teatr przemienia się często w jakąś budę, która z sztuką nie ma wspólnego: czy publiczność czy teatr. Jeżeli sobie jednak uświadomimy, że znakomici aktorzy paryscy wzbudzili wśród widzów zainteresowanie się wielkim repertuarem, jeżeli zastanowimy się nad zbawienną działalnością np. Pawlikowskiego w Krakowie, to dojdziemy do przekonania, że jedynie przez ciągłość repertuaru, przez unikanie przypadkowości w jego układzie, przez grę szlachetną można wychować publiczność i należyście ją urobić.

W ostatnich czasach jedna z dyrekcji

wpadła na dowcipny pomysł, ogłaszania w komunikatach, że na daną sztukę uczęszcza najkulturalniejsza publiczność stolicy. Komunikaty te zrobiły swoje. Sztuka o wybitnej wartości, do której jednak ogół publiczności jest bardzo mało przygotowany, osiągnęła powodzenie. Każdy snob chciał należeć do tej najkulturalniejszej publiczności.

Można i tak. Niechaj jednak pokaże się tej samej publiczności obmyślany repertuar przez czas dłuższy. Zobaczmy wtedy czy będzie można narzekać na to, że publiczność ta woli—cyrk niż prawdziwą sztukę. Wierzę, że tylko przez ciągłość repertuarową i odpowiednie przeprowadzenie linii repertuaru można publiczność teatralną wychować.

Wiktor Brumer.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Rozmaitości: Wznowienie „Warszawianki“ i „Sędziów“ Wyspiańskiego.

A więc znowu przemówił ze sceny warszawskiej Wyspiański. Nareszcie. Wystawiono go wprawdzie nieco przygodnie, nie dano utworu, w Warszawie nieznanego, ale, bądź co bądź, pozwolono na upajanie się gienjalną koncepcją „Warszawianki“, która jest czemś więcej aniżeli tylko protestem przeciwko romantyzmowi i wielką tragedją, jaką dał Wyspiański w zwartych odstonach „Sędziów“.

Szkoda tylko, że i tym razem nie dano nam w dramatach tych całego Wyspiańskiego. Chłopicki Wyspiańskiego rezonuje. Ale forma tego rezonowania jest poetycka. Tymczasem Chmieliński irytował się, słowa Wyspiańskiego wypowiadał w taki sam sposób, w jaki wypowiada się np. słowa sztuki Zapolskiej, nie więc dziwnego, że czar wielkiej poezji ginął raz poraz. Że nie zginął zupełnie—to już wyjątkowa zasługa gienjalności i sugestywności utworu Wyspiańskiego. Jakże można traktować naturalistycznie postać Chłopickiego w dramacie, w którym oficerowie chórem—*rounocześnie* mówią do niego, burząc tem samem zasadę naturalizmu scenicznego... Falszywie obsadzono też rolę Anny. P. Dunikowska

nie odczuła zupełnie poezji, tkwiącej w tej zakochanej w adwokatcie Chłopickiego dziewczęce. Wiersz w ustach jej *rozłaził się*. Zato Wiarus Solskiego wywierał—jak dawniej—potężne wrażenie. Postać tę obmyślił Solski do najdrobniejszych szczegółów i uczynił ją ośrodkiem tragedji. P. Zahorska wyrzeźbiła postać Marji szlachetnie a chociaż głos artystki chwilami się łamał, jednak, dzięki temu, że p. Z. rolę odczuła należyście, miała momenty o prawdziwej sile dramatycznej.

Znacznie lepiej odegrano „Sędziów“. Odegrano ich realistycznie, ale w tem ujęciu zgodny był cały zespół. Może Samuel Jaracza był w ostatniej scenie zamożny potężny w swem cierpieniu, Natan Myszkiewicz przecharakteryzowany, całość jednak utrzymana była w jednolitym charakterze. Dużo szczerzego liryzmu miał Joas p. Trapszo, ładnie podkreślił cechy poprzestawania na małym Juklego p. Skarzyński, p. Mirska pięknie oddała tragizm postaci Jewdochy.

Mimo braków, uderzających zwłaszcza w „Warszawiance“, przedstawienie było piękne i budziło tęsknotę za realizacją „Legjonu“, „Akropolis“ i nowem opracowaniem całego szeregu gienjalnych dzieł Wyspiańskiego..

Wube.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Tegoroczną nowość paryskiego Odeonu pt. „*Bogowie takną krwi!*“, głośny dramat Nestora pisarzy francuskich, Anatola France'a, wystawiają Rozmaitości dnia 8 grudnia r. b. w doborowej obsadzie z Węgrzynem, Jaraczem, Miłą Kamińską, Pichor-Sliwicką i Jarszewską na czele.

Akcja sztuki rozwija się pomiędzy rokiem 1793 a 1794. Zamach Karoliny Corday na Marata i obalenie terroryzmu Robespiera 9 Thermidora głośnym echem rozbrzmiewają w początku i zakończeniu sztuki, w której występuje szereg postaci popularnych w literaturze francuskiej dzięki genialnej przenikliwości psychologicznej France'a.

Akcja główna koncentruje się przy postaci Ewarysta Gamelin'a, fanatyka hasel rewolucji. Absolutne niezrozumienie natury ludzkiej czyni z tego idealisty nieubłaganego sędziego, zbroczonego krwią rodaków, przelaną nadaremno dla nieosiągalnej chimerycznej idei. Przelewając tę krew jako ofiarę dla złowrogich bóstw przeznaczenia, znajduje Gamelin rozkoszną przystań w miłości Elodji, namiętnej dziewczyny, na której zmysły działa podniecająca mściwa potęga terrorysty. Siostra Gamelina, piękna Julja, kochanka eks-markiza de Chassagne, nie może uzyskać dla niego ani cienia łaski od brata.

W przeddzień upadku terrorystów idą pod nóż gilotyny de Chassagne wraz z panem Brotteaux de llettes, łagodnym filozofem życiowym, pełnym dowcipu i pogody. Brotteaux jest personifikacją poglądów samego France'a; jest to postać raczej komedjowa niż dramatyczna. Zaznaczyć bowiem trzeba, iż wytworny humor sytuacyjno-komedjowy wśród olśniewających paradoksów jest w „Bogach” równie silnie zaznaczony, jak pierwiastek dramatyczny.

W opracowaniu scenicznym utworu dopomagał France'owi wyborny znawca teatru p. Piotr Chaîne. Dramat dzieli się na 5 aktów, wśród których dwa rozgrywają się w domu obywatela Blaise'a (Jaracz). Świeżo zrodzony świat plutokracji demokratycznej odtworzony jest w postaciach pani de Rochemaure (Pichor), okazowego dragona Henry (Szarski) i bankiera Morhardta (Staszowski). Dekoracje projektował Drabik.



KRONIKA ZAGRANICZNA.

REPERTUAR TEATRÓW NIEMIECKICH I AUSTRIACKICH W ROKU BIEŻĄCYM. Chociaż w teatrach niemieckich wystawiono cały szereg nowości, żadna jednak nie odznaczała się specjalnymi walorami, któreby jej pozwoliły na stale wzbogacenie repertuaru scenicznego w Niemczech.

Komedja Hofmausthala pt. „Nieprzedajny”, wystawiona w wiedeńskim teatrze Raimunda, zainteresowała publiczność zrazu jedynie dzięki nazwisku wybitnego poety. Sztuka jednak nie przedstawia większej wartości. Przeprowadza w niej autor romans literata z meżatką i młodą panią, który traktuje jako „studjum literackie”. Wierny, stary służący wskazuje mu jednak drogę powrotną do żony, którą literat kocha naprawdę. Pewne, choć niewielkie, powodzenie zdobyła komedja dzięki świetnej kreacji Pallenberga w roli starego sługi. Przy tej sposobności nadmienić należy, że teatr Raimunda obchodzi w bieżącym roku jubileusz 30-letniej pracy. Teatr ten, zrazu poświęcony ludowej sztuce, której patronowali Raimund i Nestroy, potem grywał operetki, z których znany „Domek trzech dziewcząt”, osnuty na melodjach Schuberta, zyskał oszałamiające powodzenie. Obecnie jest to znowu teatr dramatyczny. Kierownikiem literackim jest przyjaciel Polski, Csokor, tłumacz „Nieboskiej Komedji”.

Również zawiódła sztuka Sudermana pt. „Jak we śnie”, której treścią jest tragedia Rudolfa Arne-manna, oficera; po powrocie z niewoli zastaje on zmianę w usposobieniu narzeczonej, Lizy Hart, która w międzyczasie miała romans z kolegą pułkowym narzeczonego. Przyjaciel Rudolfa, malarz Tillekiusz chce na nowo nawiązać nici porozumienia. Usiłowania te kończą się jednak tem, że Liza rzuca się w ramiona malarza. Sztuka banalna, pełna niemożliwości.

Podobny temat, choć znacznie głębiej, poruszył młody autor E. Sander w sztuce pt. „Wykorzenieni”. Z Syberji wraca młody człowiek, który jako siedemnastoletni ochotnik dostał się do niewoli i obecnie nie może zrozumieć zmiany nastrojów i usposobień w ojczyźnie. Zabija on przyjaciela, który ma stosunek z jego siostrą, przez co rzuca ją w bagno uliczne.

Olbrymie powodzenie zdobyła w Kassel sztuka młodego powieściopisarza J. G. Wagnera p. t. „Pomimo wszystko”. Autor przedstawia epizod z 30-letniej wojny, podczas której korpus szwedzki, nie otrzymujący od dłuższego czasu żołdu, wdzierza się do niemieckiego miasta, które bardzo cierpi z powodu gwałtów najeźdźców. Tendencja sztuki jest bardzo przejrzyście. Przynać trzeba, że napisana jest z talentem.

Z innych premier wymienić należy „Wampira” Müllera, w której autor znany u nas „Płomienia” przedstawia dwóch braci—artystów, z których jeden

jest utalentowany i skromny, drugi zaś pełen ambicji, która pobudza go do kradzieży twórczego pomysłu brata. Sztuka napisana jest jaskrawo a kończy się niefuzasadnionem dramatycznie pogodzeniem obu braci. Sensacją przedstawienia był występ w niej w wiedeńskim „Volkstheaterze” autora.

Pod wpływem Strindberga i Kaisera napisana jest sztuka E. Ortnera p. t. „Nieprzeżyte życie”, którą wystawił w ubiegłym miesiącu teatr w Lipsku. Okazuje ona niewolniczość człowieka, który, jako więzień świata, nie może odpowiadać za swoje czyny.

Blahą jest treść sztuki J. Sturma pt. „Między dziewiątą a dziewiątą”, traktowanej jako sen umierającego między trzecim a ostatnim uderzeniem godziny dziewiętej.

W Hannoverze wystawiono na scenie kame-ralnej dr. Bueschego dwie jednoaktówki Alfreda Brusta, pisane pod wpływem Strindberga, którym nie można jednak odmówić dużego talentu autora. Jednoaktówki Brusta nie mają właściwie żadnej akcji i żadnych konfliktów”. Są to „dramaty wewnętrzne”, których bohaterowie przedstawiają pewne światopoglądy. A więc: bezduszny artysta dramatyczny, uczeń—naśladowca, marzycielski poeta i t. d. Jednoaktówki wzbudziły zainteresowanie głównie dzięki reżyserji dr. Bueschego, który wystawił je bez dekoracji i bez rekwizytów. Aktorzy wstępowali na podjum i recytowali swe role bez gestów, jakby przez sen. Czyniło to wielkie wrażenie i koncentrowało uwagę na tekst poety.

„Residenztheater” w Waimarze wystawił sztukę Kaihela pt. „Morderstwo”, w której zajmuje się problemem kobiety—wyzwolicielki mężczyzny. Żona ratuje męża od bankructwa przez oddanie się kochającemu ją bogaczowi. Mąż odnosi się zrazu do wybawcy z wielką wdzięcznością, ale wkrótce wkradają się w jego duszę podejrzenia. Atmosfera staje się coraz cięższa. Rzecz kończy się samobójstwem żony.

W końcu wymienić należy premierę wiedeńskiego Burgtheatru, w której pokładano wielkie nadzieje, która jednakowoż zawiódła: „Tragedję Judaszową” Egona Friedella, Judasz Friedella oczekuje od Chrystusa wybawienia żydów z niewoli rzymskiej i uczynienia z Izraela potęgi światowej. Jest on typowym, małostkowym szowinistą. Sztuka ma niektóre sceny b. piękne, ale raczej literackie. Doskonale postawiona jest postać Heroda, odbijająca od papierowego a gadatliwego Pilata.

* SZTUKA AMERYKAŃSKA W PARYŻU. W Odeonie paryskim wystawiono głośną sztukę pisarza amerykańskiego, O'Neila pt. „Cesarz Jones”. Jest to rodzaj sensacyjnego melodramatu, złożonego z ośmiu obrazów a wywierającego w drugiej części wstrząsające wrażenie. Główną postacią utworu jest murzyn, o którego dziwnej historii dowiadujemy się z jednego, zbyt może długiego obrazu. Murzyn ten

był najpierw posługaczem w wagonach sypialnych; potem dostał się do więzienia, uciekł stamtąd, popełnił szereg zbrodni, znalazł się wreszcie w kraju murzynów, gdzie w ciągu dwóch lat zyskał takie wzięcie, iż go ogłoszono cesarzem. Monarcha-awanturnik nie umiał rządzić: nakładał tak wielkie podatki, że wywołał rewolucję. Ale Jones oddawna już zabezpieczył się przeciwko takim ewentualnościom. Umieścił swe kapitały w bankach europejskich i właśnie postanawia uciec do Francji. Przy brzegu morskim oczekuje go już statek. Trzeba tylko przebrnąć przez las, który Jones zna dobrze. I od tej chwili właśnie zaczynają się „wstrząsające“ chwile sztuki. Jones ucieka przez las, w przeciagu całego szeregu obrazów słyszy nieustannie złowrogie odgłosy *tam—tam* zbliżającej się do niego pogoni. Jones traci z wolna swą pewność siebie; ubranie jego zamienia się w lachmany; trawi go głód i gorączka,

podczas której stają przed nim straszliwe wizje dawnych zbrodni. Staje się w końcu półnagim, nędznym murzynem, oszalałym z wycieńczenia, aż wreszcie pada od kul pędzącej za nim rewolwy. Sztuka, która, począwszy od drugiego aktu, jest widowiskiem ostrej sensacji, wywołała w Paryżu ożywioną dyskusję na temat amerykańskiego smaku teatralnego.

* „KANDYD“ NA SCENIE. W Odeonie paryskim wystawiono krotoczwilę pt. „Candide“, wysnutą przez C. Vautel'a i L. Marchés'a ze sławnej opowieści Woltera. Sztukę przyjęto dość chłodno. Gdy utwór pozbawiono demonicznego śmiechu i pamphletu wolterowskiego—odebrano mu zasadniczą treść. Widz przyzwyczajony do koncepcyj wolterowskich, nie chętnie przyjmuje transpozycję tych wartości na farsę.

Nakładem Książnicy Polskiej Tow. Nauczycieli Szkół Śr. i Wyższych

Warszawa — Nowy-świat 59

Lwów — Czarnieckiego 12

opuściły prasę następujące dzieła:

| | | |
|---|-----------|----------------|
| T. BENNI — Ortofonja polska | | |
| Uwagi o wzorowej wymowie polskiej | | Cena zas. 1.20 |
| Ortofonja niemiecka | • • • • • | „ „ 2.00 |
| Ortofonja francuska | • • • • • | „ „ 2.00 |
| P. GRZEGORCZYK — Język żydowski (żargon). | | „ „ 3.50 |
| Podręcznik dla Polaków | | |

Najlepszym podarkiem gwiazdkowym dla młodzieży
jest abonament na ilustrowany tygodnik dla młodzieży p. t.

„ISKRY“

Prenumerata roczna 5 milionów.

Nakład Książnicy Polskiej.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 20.000.000 mk., ½ str. 10.000.000 mk., ¼ str. 5.000.000 mk., 1/8 str. 3.000.000 mk.,
1/16 str. 2.000.000 mk.

Dział ogłoszeń „Życia Teatru“ prowadzi Feliks Syrewicz, ul. Senatorska 28—30. Tel. 69-90 i 143-00

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOLEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: **WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.**

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 5—6 pop.
Kierownik literacki przyjmuje w czwartki między 4—5 pop. (**Nowy Świat 53 m. 4.**)

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

„Życie Teatru“ nabywać można w kioskach, tudzież u sprzedawców programów we wszystkich teatrach miejskich.

Cena zeszytu: **50.000** mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką) **200.000** mk., zagranicą **300.000** mk.

Druk W. Maślankiewicz. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Twórczość oryginalna a krytyka—*Jan Lorentowicz*. Teatr, który niema powodzenia—*Adam Zagórski*. Wydawnictwa dramatów—*Włktor Brumer*. Jewreinow (odcinek)—*Eugeniusz Świerczewski*.—Teatry warszawskie.—Wiadomości bieżące—Kronika zagraniczna.

Twórczość oryginalna a krytyka.

Od wielu miesięcy mówi się u nas coraz głośniejsz o kryzysie teatralnym. Objawia on się w dwóch kierunkach niejednakowego znaczenia: w niedoborach finansowych i — w braku repertuaru oryginalnego.

Przesilenie finansowe dotyka głównie teatry subwencjonowane t. j. takie, które mają zobowiązania repertuarowe, albo też ponoszą ciężary prowadzenia opery. Deficyt w miejskich teatrach warszawskich wynosi już z górą miliard *dziennie*. Na miliardy (ale miesięcznie) obliczają swe niedobory teatralne gminy Lwowa i Poznania. Gmina krakowska, która opery własnej nie prowadzi, również stanęła po raz pierwszy wobec deficytów teatralnych. Są one stosunkowo bardzo małe (300 milionów miesięcznie), ale znacznie przewyższają przewidywania i możliwości podatkowe gminy. Deficyty te, same przez się, nie są groźne. Wiążą się one najściślej z ogólną sytuacją finansową państwa a przede wszystkim z niestosunkiem, jaki istnieje pomiędzy zarobkami obywateli a ich wydatkami. Po ustaleniu waluty niedobory teatrów miejskich poczytywane będą, niewątpliwie, za zjawisko normalne, bo nieodłączne od programowego prowadzenia teatrów operowych.

Znacznie gorzej stoi sprawa z przesileniem drugim tj. z repertuarem oryginalnym. Przed kilku tygodniami bawił w Warszawie Z. L. Zaleski, profesor Instytutu Słowiańskiego w Paryżu, który właśnie mówić ma w tym roku Francuzom o dramacie polskim. Zaleski pragnął nabrać nieco ducha polskiego teatru, chciał się zapoznać z „ostatnimi” naszymi utworami oryginalnymi. Spotkał go dość bolesny zawód. W dziewięciu teatrach drama-

tycznych stolicy nie grano przez kilka tygodni ani jednej nowej sztuki oryginalnej, bo nawet jedyna, jaka była na afiszu (a mianowicie „Zwycięzca“ Kleszczyńskiego) była tylko zręcznym *pastiche* wzorów paryskich. Wracamy w ten sposób do początków osiemnastego wieku: mamy w kraju 35 teatrów, ale nie stwierdzamy istotnej potrzeby ich istnienia, bo brak nam oryginalnej twórczości nowoczesnej. Optymiści utrzymują, że powinniśmy wobec tego grywać sztuki dawne, zwłaszcza z naszego wielkiego repertuaru romantycznego. Obowiązek ten ciąży — ich zdaniem — na teatrach subwencjonowanych. Nic słusniejszego. Ale to tylko łatwy wniosek teoretyczny. W praktyce wygląda sprawa cokolwiek inaczej. Repertuar dawny, bez wyteżonej, systematycznie kierowanej kultury teatralnej, będzie usiłowaniem, zawieszonym w powietrzu. Teatr bez widzów, nawet najświetniejszy, jest absurdem.

Czemże się przeto dzieje, że premiera oryginalna jest u nas coraz większą niespodzianką? Czemu tak rzadko odzywają się członkowie naszego Związku Autorów Dramatycznych, złożonego przecież z trzydziestu kilku pisarzy? Brak talentów? Takie zapewnienie wysuwa się najczęściej w dyskusjach prywatnych na ten temat. Ale czemże nas tak bardzo olśniewa twórczość dramatyczna francuska, która zagospodarowała się u nas nie gorzej, niż w Paryżu? Wybitnymi talentami? Któreż to są mianowicie?

Zagadnienie ma podstawy nieco odmiennie. W smutnym fakcie, iż prowadzimy w Polsce 35 teatrów dla tego jedynie, aby bawić publiczność utworami cudzymi; w fakcie, iż zeszliliśmy w rodzimej kulturze teatralnej na poziom Bułgarii lub Serbji, — odegrała dość niefortunna rolę nasza krytyka. Z wielu poważnymi wyjątkami, składa się ona z jednostek, nie mających poczucia odpowiedzialności narodowej za wypowiedany pu-

blicznie sąd krytyczny o utworze oryginalnym. Znaczna ilość krytyków stoi wciąż na stanowisku prowincjonalnych wielkości, które przewracają oczami z zachwyty wobec największej niedorzeczności cudzoziemskiej a gdy chodzi o pisarza oryginalnego, nie mogą zrozumieć, ażeby ten pisarz, którego przecież znają, z którym się widują codziennie, mógł napisać coś godnego ich uwagi. Zasadą główną jest tu „różnicie“. Taki operator nie przebaczy zwłaszcza nigdy pisarzowi polskiemu, jeżeli mu pokaże sztukę wyższą ponad intelekt krytyka. Zadowolony z siebie pogromca może się stać nieobliczalnym szkodnikiem, gdy pozyska dogodny teren dla swych wycieczek. Niedawno „używał“ sobie w ten sposób w jednym z najpoczytniejszych dzienników krytyk dość osobliwego gatunku. „Kładł“ pokolei wszystkie sztuki oryginalne z równie zarozumiałą, jak płytką nonszalancją. Wszyscy dla niego byli „grafomanami“, prócz niego samego. Każde zjawisko teatralne, którego nie był w stanie zrozumieć, pogrążał w swym wątpliwym dowcipie. Zachowałem sobie, jako okaz naszej kultury, pacanowskie bzdury, które ten krytyk wypisywał z powodu wieczoru klasycznego, urządzonego staraniem Uniwersytetu Warszawskiego. Upojony swymi rzekomymi tryumfami, zapowiedział w końcu zupełnie oficjalnie dyrekcji jednego z najgłówniejszych teatrów w stolicy, że od sezonu będzie go „różną bezwzględnie“, bo już za długo czekał na to, aby ten teatr stanął na poziomie jego prowincjonalnych wymagań.

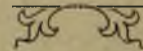
Takie objawy „krytyki“ teatralnej możliwe są w stolicy państwa... Łatwo zrozumieć, co się dzieje w innych miastach kraju. Zapytajcie dyrektorów naszych większych teatrów prowincjonalnych, jakie „przysługi“ wyrządza im ta cała gromada skrybów niedouczonej, arogantów, intrygantów, protektorów tamtej lub tego, a która się ubiera w wyniosłe płaszcze krytyki. Charakterystyczną pod tym względem jest ostatnia awantura krakowska, gdzie krytyk—stały pogromca, zbesztawszy dyrekcję teatru na czem świat stoi za to, że ośmieliła się wystawić takie głupstwo, jak... „Sen nocy letniej“, „przepisał“ sobie argumenty krytyczne z książki niemieckiej a gdy plagiat włożono mu w gardło, drze teraz pasy z kogo się da, aby salwować swą powagę „krytyczną“.

W takiej nieprzyjemnej atmosferze twórczość oryginalna staje na rozdrożu. Autor polski wie, że francuskie głupstwo przyjmą w Polsce z entuzjazmem; ale polskie potknięcie się chwilowe postawione będzie pod pręgierz a autor ogłoszony za zbrodniarza. Gdy się wybiera z współczesnej literatury dramatycznej całego świata najgłośniejsze sztuki i tylko temi sztukami operuje się w teatrach

polских, łatwo zrozumieć obawę autora oryginalnego o sukces swego nowego utworu. Będzie miał zawsze niebezpiecznego rywala-cudzoziemca, a krytyka stanie przeważnie po stronie tego cudzoziemca i w najlepszym wypadku potraktuje pisarza oryginalnego z pobłażliwością, która mu gardłem wyjdzie. Wystawienie każdej nowej sztuki polskiej jest dziś u nas walną batalią. Trzeba bardzo wielu sprzyjających okoliczności, aby ją wygrać. A wynik takich warunków teatralnych może być tylko jeden: lekliwość pisarzy oryginalnych, niepewność, nieufność. Nic dziwnego, że gdy w podobnej atmosferze zjawi się taki np. Rostworowski ze swym „Miłosierdziem“ lub „Straszniemi dziećmi“—nie już nie pomoże chwalebna obłuda krytyki, która staje bezradnie wobec nowego, godnego uwagi dzieła: „padają“ takie dzieła jedno po drugim i—wracamy do stałej, nieprzerwanej służby cudzoziemcom.

Wytwarza się coraz groźniej błędne zaiste koło: autorowie oryginalni milczą z obawy, czyzdolają stanąć na poziomie produkcji zagranicznej, która ogarnęła wszystkie sceny; z drugiej strony zaś teatry polskie o tyle tylko mają rację istnienia, o ile w najszerszej mierze uwzględniają twórczość oryginalną. Z zamętu całą sprawę wydobyć może jedynie świadoma swego zadania, celowo prowadzona, najczujniejszą opieką otaczająca twórczość oryginalną krytyka dramatyczna.

Jan Lorentowicz.



Teatr, który niema powodzenia...

Teatr, który niema powodzenia, jest albo zły albo niepotrzebny. U nas (także i gdzieindziej) myśli się naopak. I raz po raz czytamy i słyszymy: ten lub ów teatr jest *zbyt artystycznie* prowadzony, *żeby mógł mieć powodzenie*. Podobne zdania mają tylko pozory myśli, naprawdę jednak są myśli pozbawione. Co słowo w nich to nieporozumienie. Czy tylko nieporozumienie? nie! poprostu nieznanomość słów, których się używa. Powodzenie, artyzm a zwłaszcza teatr są tu pojęciami, pożyczonymi z towarzyskiej pogawędki. Istotnej zawartości tych pojęć pożyczający nie jest ciekawy. Ot, aby mieć coś pod... językiem, gdy w innym salonie przyjdzie „wygłosić“ jakąś „opinję“ o teatrze... Frazes ten jednak troskliwie podtrzymują

i „fachowcy“. Jakaż to bowiem świetna wymówka, gdy źle prowadzony teatr, nieopatrnie wybrana, lichy zainscenizowana sztuka nie idą... Dalej! zwałać wszystko na publiczność i na artyzm... Publiczność nie poznała się. Prawdziwa sztuka nie dla tłumu. Farsa, operetka, ot, na co lubi chodzić nasza stolica... Dziwna rzecz, podobne narzekania sły się jota w jota z ust różnych zawiedzionych geniuszów. Każde byle beztalencie, którego obraz, książka, rzeźba nie zyskuje poklasku, wymyśla publiczności od hołoty, baranów, że pominię bardziej soczyste epitetu.

Cóż stąd wynika? że artyzmem nie jest jeszcze pozowanie na artyzm, że chęć rzadko a pretensja nigdy w dziedzinie sztuki za czyn nie starczą, że wreszcie artyzm i sztuka to nie tak łatwa sprawa, żeby po nią mógł sięgać byle dudek.

A powodzenie? powodzenie to nie tylko kasa. Czasem nie stać ludzi na zapłacenie czegoś, ale stać ich na podziwianie. I nie zawsze teatr, który mało liczy widzów, jest teatrem bez powodzenia. Rzecz główna w tem jak ci widzowie w tym teatrze się czują, jak się do niego odnoszą. Tak samo nie zawsze operetka i farsa, choć nieartystycznie prowadzone, muszą mieć powodzenie.

Ale wszystkie te „naprowadzone“ — mówiąc stylem urzędowym — „okoliczności“ są podrzędnego znaczenia. Podsuwam je, czytelnikowi jako materiał do dyskusji, do powątpiewań w akuratność słów takich jak artyzm i powodzenie.

Główna niedokładność frazesowiczów, rozprawiających o teatrze, tkwi w używaniu przez nich samego pojęcia teatr. Czy można mówić o teatrze w oderwaniu od publiczności? Czy publiczność nie jest taksamo niezbędną składową teatru jak aktor? Aktor bez publiczności jest takim samym absurdem jak spalanie się bez tlenu. Więcej. Racja bytu aktora bez publiczności nie da się pomyśleć. Aktor i teatr urodzili się z widowni, z tłumu, który się patrzył i czekał co mu też pokażą. Aktor jest tym, który musi działać na tłum, bez tłumu jest on gestem i słowem w próżni. I to jeszcze nie jest dość powiedziane: Tłum tworzy aktora, tłum-publiczność wlewa w niego wolę bytu, jest jego bytu potwierdzeniem i bodźcem...

Możemy sobie mówić ile nam się podoba, że teatr to *biblia pauperum*, że to instytucja wymyślona dla głupich i leniwych, którzy albo nie umieją sami czytać albo niezdolni są zrozumieć tego, co czytają... Strindberg i Nietsche mają słuszność... Po stokroć ją mają, ale to niczem nie zmienia istoty rzeczy, że teatr jest sztuką. Sztuką o swoistych środkach i swoistych warunkach. Rzeźbiarz musi mieć marmur czy glinę, malarz płótno i farby,

aktor musi mieć widzów-słuchaczy... Im są liczniejsi, im bardziej uzdolnieni do wzięcia udziału w tem co nazywamy przedstawieniem teatralnym, tem świetniej może wypaść to przedstawienie, tem aktor ma łatwiejsze pole działania, lepszą atmosferę i klimat dla swej twórczości i tem teatr sam pełniej i doskonałej dokonywa swych zadań...

To też pierwszym zagadnieniem, pierwszą troską pisarza scenicznego i dyrektora, teatr tworzącego, musi być sprawa pozyskania czy wychowania sobie publiczności.

Teatr jest instytucją żywą, jest organizmem a nie tylko mechanizmem. Sam fakt płacenia gaź i ściągania wpływów kasowych, wiązania końca z końcem to mechaniczna strona teatru. Kto jej uchybi może najzdrowszy organizm zabić. Ale jeszcze kasa sama teatru nie stworzyła. Życie organizmu teatralnego, jego wewnętrzne, duchowe życie to repertuar, aktor i publiczność. Uzyskanie styczności między nimi stałej i żywej rozstrzyga o tem czy teatr jest dobry czy zły, potrzebny czy niepotrzebny... wartościowy czy błahy... Ale zawsze, zawsze, żeby był wogóle teatrem, musi mieć publiczność. Bo dla niej jest, z niej się wywodzi i bez niej niema celu. Pisarz może jeszcze w nas wmówić, że pisze książkę dla siebie, malarz, że maluje dla siebie, ale pisarz teatralny chyba jest szaleńcem, gdy pisze sztukę teatralną dla siebie... Aktor zaś... ten wcale się tego nie wstydy, że nie gra dla siebie... Słynny Kainz opowiadał a koledzy jego z monachijskiego teatru potwierdzali to, że najprzykrejszą dla nich rzeczą było granie dla nieszczęśliwego króla Ludwika, który przy pustym zupełnie teatrze kazał dla siebie wystawiać sztuki i przypatrywał się grze ze osłoniętej łoży. Aktorzy mieli wrazenie, że grają w zupełnie pustce i instynktownie nasłuchiwali czy też rusza się kto w łoży królewskiej.

Nie mówmy zatem, że ten lub ów teatr jest zbyt artystycznie prowadzony, żeby mógł mieć powodzenie... Teatr może być bowiem tylko umiejętnie lub nieumiejętnie prowadzony. Nawet teatry doświadczalne nie po to istnieją, żeby nie miały publiczności, lecz po to, żeby zdobywały ją, wychowywały...

Celem, treścią i duszą teatru jest powodzenie, bo tylko teatr, który ma powodzenie może publiczność kształcić... Teatr, nie mający powodzenia, kształcić będzie tylko krzesła... A to przyznacie sami, równie jest jałowe jak i niepotrzebne.

Adam Zagórski.



Wydawnictwa dramatów.

Niedawno rzucił w „Życiu Teatru“ Boy projekt stworzenia „Biblioteki teatralnej“, wydawnictwa, które obejmowałoby nietylko wszystkie wybitne dzieła współczesne i dawniejsze, ale także wszelkie sukcesy sceniczne. Projekt Boya jest nader pożyteczny, ale w warunkach obecnych trudny do zrealizowania. Zanim więc powstanie wydawnictwo, poświęcone *specjalnie* utworom teatralnym, należy zadowolić się tem, co już mamy, to jest dramata, wydawanymi w ramach większych wydawnictw, także inne rodzaje twórczości obejmujących. Oczywiście wydawnictwa te nie mogą oddać tych usług, co poświęcone wyłącznie teatrowi. Zwracają one bowiem uwagę na dramaty głównie ze stanowiska literatury a nie teatru. Nie uwzględniają one obecnych sukcesów scenicznych i nie obejmują całego szeregu wybitnych nieraz utworów współczesnych. W każdym jednak razie zapełniają one lukę i dają możność zaznajomienia się przynajmniej z arcydziełami teatru.

Przed wojną na szeroką skalę rozwijały wydawnictwo popularne, tanie, dla szerokich mas dostępne, firmy wydawnicze: Zuckerhandla w Złoczowie i Westa w Brodach. Pierwsze było jednak niestaranne, obliczone raczej na doraźne zaznajomienie się z dziełem, niż na głębsze studjum. Przekłady były nieraz bardzo powierzchowne i niedbałe. Znacznie wyżej stały wydawnictwa „Arcydział Polskich i obcych pisarzy“, podjęte przez Księgarnię

Westa. Były to książki, wydawane na wzór wiedeńskiego wydawnictwa „Graesers Schulausgaben klassischer Werke“, komentowane przez Chmielowskiego, Wojciechowskiego, Janika, Hahna, Tarnowskiego, Kielskiego i innych i stanowiły nieocenioną pomoc w studjach młodzieży szkół średnich. Z powodu kilku inwazyj i zniszczenia księgarni, zasłużona firma wydawnicza zaprzestała chwilowo swej działalności.

Podjęły ją na bardzo szeroko zakreślonej skali: Krakowska Spółka wydawnicza i Biblioteka Polska w Warszawie. Pierwsza wydaje „Bibliotekę Narodową“, która—jak piszą wydawcy—„pragnie zaspokoić pilną potrzebę kulturalną i przynieść zarówno dla każdego inteligenta Polaka jak dla kształcącej się młodzieży wzorowe wydania najcenniejszych utworów literatury polskiej i obcej w opracowaniu podającym wyniki najnowszej o nich wiedzy“. Druga wydaje niekomentowaną „Wielką Bibliotekę“.

Obydwa te wydawnictwa, mając zadania przedewszystkiem pedagogiczne i popularyzatorskie, nie mogą oczywiście obejmować całego szeregu tych utworów, które nie wzbogacając literatury dramatycznej, przecież miały lub mają duże znaczenie dla teatru.

Chociaż *ilościowo* „Biblioteka Narodowa“ przedstawia się bogaciej od „Wielkiej Biblioteki“, chociaż daje ona utwory komentowane i to komentowane przez pierwszorzędnych znawców, przecież „Wielka Biblioteka“ góruje nad nią szerszym znacznie horyzontem (obejmuje też Wyspiańskiego — dotychczas

JEWREINOW.

10) (Ciąg dalszy).

Misterjum teatralności nazwano usцениowaną rozprawę Jewreinowa „*To, co najważniejsze*“. Istotnie teoria Jewreinowa znalazła w tym utworze dramatycznym niemal całkowite uzasadnienie. Wola przemiany, będąca najistotniejszym impulsem wszystkich czynów ludzkich i stanowiąca oś życia, została tu, zgodnie z założeniami Jewreinowa, przetransponowana na „instykt teatralności“, człowiek — na reżysera teatru dla siebie, na reżysera swego życia, Bóg — na reżysera teatru dla innych, na reżysera wszechświata. Służnie nazwano ową transpozycję, dokonaną przez Jewreinowa, mistyką teatralności, mistyką w najistotniejszej formie. Żłuda teatru, która w „*Tem, co najważniejsze*“ przekształciła się w rzeczywistość, jest rzeczywistością równie realną jak ta, w której żyjemy życiem

codziennem. Misterjum teatru, misterjum sztuki teatru dokonało się. Zatraciła się świadomość udawania, gry, powstała najpiękniejsza rzeczywistość, rzeczywistość sztuki, realność przeżyć w sztuce. Przewyciężenie teatru staje się tryunfem teatralności. Przenikliwie zauważono (Stern), że jest to ukrytym celem, marzeniem teatru, najistotniejszym wyrazem jego woli.

Celem Jewreinowa jest tedy „teatr—życie, teatr krańcowo i anarchistycznie indywidualistyczny, teatr, w którym prymitywne arystotelesowskie Katharsis zmieniło się w wyrafinowaną przesadę teatru dla siebie“ (Stern).

Dzięki „*Tem, co najważniejsze*“, jako widowisku podziwianemu przez masy, Jewreinow postawił problem teatru i jego stosunku do życia społecznego i indywidualnego jako jedno z podstawowych zagadnień, nieoobojętnych dla najszerzych sfer. Specjalnie na terenie współczesnej bolszewickiej Rosji, gdzie czynione są olbrzymie wysiłki w kierunku nadania sztuce teatru najszerzych możliwie

wydano „Wesele“, „Noc listopadowa“ („Warszawiankę“ — i Ibsena — wydano w świetnych przekładach Kasprowicza „Peer Gynta“ i „Branda“), staranniejszym opracowaniem tekstów i lepszymi przekładami z języków obcych.

„Wielka Biblijoteka“, chociaż nie podjęła działalności dla celów pedagogiczno-teatralnych, przecież celom tym oddaje znacznie większe usługi niż „Biblijoteka narodowa“. Porównajmy np. przekłady „Króla Lira“ w „Wielkiej Biblijotece“ (Kasprowicz) i w „Biblijotece narodowej“ (Tretiak). Przekład Tretiaka jest może niejednokrotnie filologicznie wierniejszy, brak mu jednak koniecznej dykcji scenicznej, którą odznacza się przekład Kasprowicza.

Weźmy pierwszy lepszy przykład dla porównania. Np. zaraz z sceny pierwszej pierwszego aktu.

W przekładzie Tretiaka:

Goneril: Ojcze!

Miłuję więcej cię, niż słowo zdoła pomieścić treści, niżli wzrok serdeczny, niż wolność, niż powietrze. Ponad wszystko, co można rzadkiem mienić lub bogatem, nie mniej, niż życie z jego szczęściem, zdrowiem, pięknnością, czcią! o! tak, jak nie kochało ni dziecię dotąd, ni jak ojciec zaznał, — miłością, która tchnieniu moc odbiera a mowie zręczność—ponad wielką miarę, tak kocham ciebie.

W przekładzie Kasprowicza:

Gonerila: Panie miłościwy,

Kocham was bardziej, niżli to można Ogarnąć słowem, więcej, niżli światłość, Przewstów, swobodę; nad wszystko, co bywa W cenie, co rzadkie jest i bogate; Nie mniej od życia, zdrowia, czci, piękności; Jak kiedykolwiek miłowało dziecko, A ojciec był kochanym; to miłość, Której wyrazić nie zdołam, tak biedny Przy niej jest dech mój i tak słabe słowo! Kocham was, ojcze, ponad wyraz wielki.

Różnica między przekładem filologicznym a scenicznym jest tutaj uderzająca.

Staranność przedruków ma dla sceny nader wielkie znaczenie. W wydaniu np. „Irydiona“ (Bibl. Wielka) prof. Pini trzyma się ściśle i jak najdokładniej tekstu wydania z roku 1836, prof. Sinko (Bibl. Nar.), opierający się na tem wydaniu, czyni cały szereg dowolności. Weźmy np. zaraz pierwsze zdanie ustępu:

U Piniego:

„Już się ma pod koniec starożytnemu światu. Wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozprzęga i szaleje—bogi i ludzie szaleją“.

U Sinki:

„Już się ma pod koniec starożytnemu światu. Wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozprzęga, szaleje. Bogi i ludzie szaleją.“

Już tutaj dwie różnice: po „szaleje“ ma być pauza, Sinko daje kropkę, po „rozprzęga“ ma być „i“, Sinko daje przecinek.

Proszę nie sądzić, że zwracam scholastycznie uwagę na drobnostki. Różnica inter-

warunków rozwoju i rozkwitu, utwór Jewreinowa ma znaczenie kapitalnego argumentu. Popularnie (jak chcą niektórzy, nawet nazbyt popularnie) i przejrzyście wykazał Jewreinow jakich cudów uszczęśliwienia ludzkości i człowieka dokonać może sztuka. Ta elementarna prawda, głoszona w sztuce przez Parakleta, Ducha-Pocieszyciela, wyrażona jest wręcz w wielu dytyrambach, wielbiących życiodajną moc teatru i jego iluzji.

Naiwna jest może ta filozoficzna strona tezy Jewreinowa, która głosi, że szczęście życia w złudzeniach, ponieważ zaś teatr daje złudzenia najdoskonalsze, przeto niechaj będzie nieśmiertelny! To łatwe uproszczenie zagadnień życia i sztuki, to sprowadzenie najbardziej nieogarnionych zjawisk życia i perypetji duszy ludzkiej do kilku sofistycznych sylogizmów tłumaczy się nietylko zacięciem nieco doktrynerskim Jewreinowa, lecz i tą atmosferą, w której powstać mogła ta nowa religja dba zbolalego powojennego świata.

Akordem jasnej pogody rozbrzmiewa

końcowy akt „Tego, co najważniejsze“, utworu, którego taki rozważny badacz, jak prof. Roman Dybowski, nie wahał się porównać z szekspirowskim „Snem nocy letniej“. Istotnie, w zestawieniu z renomowaną przesadnie rosyjską negacją i nihilizmem nowszej literatury, dzieło Jewreinowa wywołuje uczucie ulgi swą żywą i namiętą wiarą w doniosłość teatru, jego żywotność i niezachwianą potrzebę w życiu, jako czynnika kojącego i błogosławionego. Zwycięstwo fikcji teatru nad rzeczywistością, tryumf czaru sztuki nad codziennością nieubłaganą życia — jest podstawową intencją Jewreinowa, którą zrealizował on z najbardziej chwalebnyim rezultatem artystycznym. Sztuka Jewreinowa była niewątpliwie dla sponiewieranego społeczeństwa rosyjskiego wytchnieniem, ulgą, uzasadniła swem istnieniem problem „teatru miłosierdzia“, czy „teatru życia“.

(d. c. n.)

Eugeniusz Świerczewski.



punkcji ma nieraz zasadnicze znaczenie dla interpretacji aktorskiej. I to nietylko wtedy, gdy zmienia sens zdania. W powyższym wypadku sens jest ten sam, ale wprowadza różnicę interpretacyjną.

Nie znaczy to jednak, że Biblioteka Narodowa scenie usług nie odda. Przeciwnie. Komentarze są przeważnie bardzo pożyteczne. Wymienić należy przede wszystkim opracowania Fredry — Kucharskiego; Słowackiego — Kleinera, Turowskiego, Janika i Hahna; świetne opracowanie „Powrotu posła“ Niemcewicza przez prof. Kota; Kraśińskiego — Sinki i Kleinera; „Pana Damazego“ Błazińskiego — Nowakowskiego. Z obcych Moliera — Boya; Ajschylosa — Witkowskiego; Sofoklesa — Morawskiego; Szekspira — Tarnawskiego i Tretiaka. Specjalnie podnieść należy wydanie „Cyda“ w przekładzie Morsztyna i świetnym opracowaniu Folkierskiego. Czytelnik bowiem może porównać przekład „Cyda“ z dowolną, twórczą interpretacją Wyspiańskiego.

Chociaż komentarze te traktowane są różnolicie, przecież przynoszą pożytek nietylko uczniowi, ale także niewątpliwie przydałyby się aktorom i reżyserom. Poznanie bowiem utworu scenicznego ze strony literackiej jest podstawą twórczego opracowania scenicznego kreacji i utworu.

Szkoda jednakże, że komentarze te pracownikom sceny nie dają czegoś więcej: że tak mało poświęcają miejsca (lub wcale go nie poświęcają) stronie teatralno-historycznej i teatralno-estetycznej utworu.

Czyż nie powinien np. komentarz „Zemsty“ zawierać historii przedstawień arcydzieła Fredry? Omówienia cenniejszych postaci wybitnych aktorów polskich? Czy nie byłoby to potrzebne dla kultu tradycji fredrowskiego przedstawienia?

Czyż ze względów scenicznych nie należałoby *jak najszerzej* podawać charakterystykę osób?

Boy daje w swych komentarzach uwagi o genezie *teatralnej* komedji Moliera, Folkierski o przedstawieniach „Cyda“. Hahn w komentarzu do „Karpackich górali“ wspomina o szykanach cenzury przed przedstawieniem dzieła Korzeniowskiego. Daje w ten sposób przyczynek do historii teatru polskiego. Te przyczynki zawierać powinny wszystkie komentarze. Przydałyby się również omówienia różnych realizacyj scenicznych Słowackiego, Kraśińskiego. Uwagi te miałyby pierwszorzędne znaczenie nietylko dla pracy teatralnej, ale wogóle dla kultury teatralnej w Polsce. Bez nich komentarze „Biblioteki narodowej“ mające nieraz pierwszorzędne walory, mają lukę, którą możnaby zapłacić dopiero specjalnym, *teatralnym* wydawnictwem. Jak długo jesteśmy na takie za ubodzy, należy, dla dobra ogólnego, program komentarzy „Biblioteki narodowej“ rozszerzyć i powiększyć je o te wartości, które miałyby dla teatru tak doniosłe znaczenie.

Wiktor Brumer.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Rozmaitości: „Bogowie łakną krwii“ A. France'a i P. Chainea.

Nie porównujemy sztuki, granej w Rozmaitościach z powieścią A. France'a. Nie szukajmy w niej tego, co we wszelkiej przeróbce *musi* być zatracone. Patrzmy na tę sztukę jako na dzieło teatru. I wtedy przyznać musimy, że, chociaż postaci „Bogów“ są raczej szkicami, jednak sztuka ta jest bardzo dobrym melodramatem, który potrafi wywołać łezkę na niejednym pięknym obliczu i chwilami wzrusza a chwilami denerwuje. Niektóre sceny, jak np. ta, w której rojalisci, jeden, ucziszając drugiego, wołają: „Niech żyje król“ czy ta, w której Gamelin oświadcza siostrze, że ją pomści, są świetnie napisanymi scenami melodramatu. Takie sceny nie zawiodą nigdy i zawsze osiągną efekt. Byleby wypływały logicznie z toku akcji. A tak właśnie było w melodramacie France'a i Chainea.

Melodramatycznie ujął też rolę Gamelina Węgrzyn. Świetna to była postać, w miarę wzruszająca, w miarę podniecająca. Artysta znakomicie uchronił od śmieszności te sceny, które, obliczone na efekt, iatwo mogą wywołać uśmiech ironiczny, dramat zaś jego był podany z tą lekką przesadą, która zupełnie była zgodna z melodramatycznym duchem całości.

To samo odnosi się i do innych kreacji, które stworzyli pp. Jarszewska, Bartoszevska, Pichor, Fritsche, kapitalny Jaracz i inni. Bardzo dobrze utrzymała w tonie melodramatycznym swą rolę Kamińska. Nie dała kreacji dramatycznej, co nie leżało zresztą w skali jej talentu. Grała jednak na strunach uczuciowości i tklivosti. Zastrzeżenia budziły sceny zbiorowe. W akcie pierwszym życie w ogrodzie było sztuczne. Pochód z Robespierrem w akcie ostatnim, chociaż niewidzialny (jak chciał reżyser), powinien działać przez odpowiednie grupowanie osób, przyglądających się mu przez okno i przez zmianę nastrojów w głosach, słyszanych z ulicy. Tymczasem, gdy widzowie od okna odeszli, nie odnosiło się zgoła wrażenia, że pochód już przeszedł.

Usterki te dadzą się niewątpliwie usunąć na dalszych przedstawieniach.

Wube.

Teatr Komedja: „Szwaczka z Luneville“ A. Savoira.

Komedja ta ma wszelkie usterki komedjowe: brak dowcipu, nużący dialog, żadnej pomysłowości sytuacyjnej. Ciągłe transformacje szwaczki z Luneville, choćby tak kunsztownie odtwarzane jak czyni to p. Przybylko-Potocka, nudzą. Zwłaszcza, że nie są żadną niespodzianką.

Wube.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W Krakowie zaszedł następujący wypadek: Pan *Skocnylas* napisał w „Gońcu Krakowskim“ *recenzję* z „Snu nocy letniej“, której część merytoryczna okazała się tłumaczeniem — miejscami bardzo niezręcznym — artykułu *Heralda*, ogłoszonego w książce p. n. „Reinhardt und seine Bühne“. Recenzenta zdemaskował dyrektor teatru. Do faktu tego, rzucającego ciekawe światło na niepowołanych do pisania

recenzji „literatów“ powrócimy w najbliższym zeszycie „Życia teatru“.

Nakładem Biblioteki Polskiej ukaże się niebawem książka mistrza *Wincentego Rapackiego pt. „Sto lat sceny polskiej“*.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

METROPOLITAN — OPERA W BIEŻĄCYM SEZONIE. Juliusz Gatti — Casassa, który od 15 lat jest dyrektorem tej największej na świecie opery (opera ta istnieje od lat 40 — z śpiewaków naszych triumfy święcili tutaj: Marcella Sembrich—Kochańska i Adam Didur), przedstawił jednemu z korespondentów europejskich plan kampanji artystycznej w obecnym sezonie. Przedewszystkiem wyznał on czemu wystawia tak często stare opery. Otóż nie tylko dlatego, że cieszą się największym powodzeniem, ale i dlatego, że jest to konieczne dla — śpiewaków. „Musimy być wdzięczni — powiedział on — starym kompozytorom, że dają sposobność do śpiewu; gdyby artyści występowali tylko w nowych operach, rychło zapomnieliby o sztuce śpiewania. Tak np. występ Martinellogo w „Wilhelmie Tellu“ był poprostu kuracją artystyczną tego śpiewaka i wpłynął na poprawę jego sposobu śpiewu“.

Z szczególnie zamilowaniem popiera dyr. Gatti muzykę rosyjską i szczyli się tem, że wprowadził „Damę pikową“ do repertuaru Metropolitan — Opery. Bardzo ceni również „Borysa Gudunowa“.

W obecnym sezonie — obok starych oper, które pielęgnuje dyr. Gatti „dla zachowania przy życiu bel canta“ — będą wystawione następujące utwory: „Habanera“ Laparry, „Król Lahore“ Masseneta, wznowione będą: „Złoty Kur“ Rymskiego — Korsakowa, „Przyjaciel Fryc“ Mascagniego, „Fedora“ Umberta Giordana (z znakomitą Chorwatką Jeritzą), „Marta“ Flotowa, „Wolny strzelec“ Webera, „Mistrze śpiewacy norymberscy“ i „Zygfryd“ Wagnera.

Ubiegły sezon trwał od 13 listopada 1922 r. do 21 kwietnia 1923 r. W czasie tym dano 218 przedstawień 40-tu dzieł. Śpiewali zaś tacy artyści, jak Szalajpin (Borys Gudunow, Mefisto, Król Filip), Didur (Basilio), Scotti (Scarpia i Lescaut), Titta Ruffo (Cyrulik sewilski, Amonasro), Luca (Rigoletto), Whittell (Amfortas i Telramund), Martinelli (Radames i Arnold), Gigli (Romeo) i wielu innych.

* **NOWY TEATR KAMERALNY W PARYŻU.** Ruchliwy J. Hebertot urządził niezmiernie wtworny teatrzyk na trzysta osób w gmachu teatru des Champs-Élysées. Nowa sala otrzymała nazwę „Studio des Champs-Élysées“. Na inaugurację nowego teatru dano trzyaktową komedję pt. „Le Club des Canards Mandarins“, osnutą przez H. Duvernois i P. Forthuny na tle prastarej opowieści chińskiej. Sztukę, bardzo subtelną i delikatną w rysunku, wyreżyserował świetnie Teodor Komisarzewski, reżyser rosyjski. Rzecz dzieje się w herbaciarni chińskiej, która jest domem schadzek. Śród „pensjonarek“ tego zakładu znajduje się piękna panna Królowa, siemota sprzedana do herbaciarni i bardzo starannie kształcona przez jej kierowniczkę, panią Cztery —

Mamki. Panna Królowa jest artystką, ma wykształcenie literackie i muzyczne. Przeznaczona jest dla „wybitnego gościa“. Okup, jakiego żąda pani Cztery-Mamki wynosi jedenaście uncji srebra. Komedja jest wyrafinowaną historją walki dwóch takich „gości“: jednego, który się kocha szalenie w pannie Królowej, ale jest biedny, więc ciężką pracą zbiera pieniądze na wykupienie swej ukochanej i drugiego, potężnego Wu—Pa, który postanawia ją zabrać dla siebie nawet siłą. Oczywiście, zwycięża „gość“ pierwszy. Czar komedji polega na wdzięku i poezji dialogów, przemilem rozwinięciu szczegółów akcji. Sztukę przyjęto entuzjastycznie, chociaż gra artystów nie stała na wysokości zadania.

* **PIĘDZIESIĄTA PIĄTA SZTUKA SASZY GUITRY.** Teatr „Edouard VII“ w Paryżu wystawił nową, pięćdziesiątą piątą z kolei komedję Saszy Guitry pt. „Le Lion et la Poule“. Główną rolę grał świetnie ojciec autora, Lucjan Guitry. Dla tej roli niezawodnie cała sztuka została napisana Artur Le Vivier, bohater komedji, jest dość znanym ze sztuk francuskich typem „vieux marcheur“. Ten wtworny, hojny, bogaty „lew“ rozpoczął już siódmy krzyż, ale jakoś nie może żyć bez „elementu kobiecego“. Pierwszy akt przechodzi cały na „próbowaniu“ młodych kandydatek, zdolnych do współżycia ze starzejącym się „lwem“. Wybraną została w końcu panna Pamplemousse, osoba piękna, ale trywialna, cyniczna i ordynarna, która nie rozumie swego „lwa“. Szczegóły tego współżycia w Monte-Carlo, opowiadane w świetnym, jak zwykle u Saszy Guitry, dialogu, stanowią zasadniczą treść sztuki. W zakończeniu autor stara się zaokrąglić „psychologicznie“ całą awanturę starego „lwa“. Le Vivier ma już dosyć panny Pamplemousse, która swą niedelikatność posunęła aż do chęci maltretowania go. Ofiarowuje swej kochanej piękną willę i postanawia wrócić do życia samotnego. Nadchodzą chwile bolesne: Le Vivier widzi, że przywiązał się za bardzo. Gotów wrócić do panny Pamplemousse. Odwodzi go od tego niemądrego zamiaru opowieść starego handlarza starożytności, zakochanego w młodej kokocie. Le Vivier w szczegółach tej historii dojrzał tyle ironji dla historii własnej, że — zrywa z kochanką ostatecznie. Scena zerwania, w którym ordynarka „kokoszka“ usiłuje napróżno zrozumieć język starego „lwa“, jest najlepszą w całej, na rolach opartej sztuce.

WYSTĘPY ZALESKIEGO W WIEDNIU. Znakomity baryton, który wywarł w Warszawie niezatarte wrażenie, występuje obecnie z wielkiem powodzeniem w operze ludowej w Wiedniu, gdzie już zeszłego roku zyskał wielkie uznanie.

EKRAN I SCENA

TYGODNIK ARTYSTYCZNO - LITERACKI
DLA SPRAW FILMU, TEATRU I SZTUKI.

Organ Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych.

Redakcja i Administracja:

Warszawa, Trębacka 10. Tel. 127-05.

Nakład Stowarzyszenia Pracowników Księgarskich

Krakowskie Przedmieście 38. Tel. 94-02,

Uwagi o inscenizacji

Wiktora Brumera.

Cena 250.000 mk.—Do ceny powyższej dolicza się 210% dodatku księgarskiego.

Nakładem Książnicy Polskiej Tow. Nauczycieli Szkół Śr. i Wyższych

Warszawa — Nowy-świat 59

Lwów — Czarnieckiego 12

opuściły prasę następujące dzieła:

| | | |
|---|-----------|----------------|
| T. BENNI — Ortofonja polska | | |
| Uwagi o wzorowej wymowie polskiej | | Cena zas. 1.20 |
| Ortofonja niemiecka | · · · · · | ” ” 2.00 |
| Ortofonja francuska | · · · · · | ” ” 2.00 |
| P. GRZEGORCZYK — Język żydowski (żargon). | · · · · · | ” ” 3.50 |
| Podręcznik dla Polaków | | |

Najlepszym podarkiem gwiazdkowym dla młodzieży
jest abonament na ilustrowany tygodnik dla młodzieży p. t.

„ISKRY”

Prenumerata roczna 5 milionów.

Nakład Książnicy Polskiej.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 20.000.000 mk., ½ str. 10.000.000 mk., ¼ str. 5.000.000 mk., 1/16 str. 2.000.000 mk.

Dział ogłoszeń „Życia Teatru“ prowadzi Feliks Syrewicz, ul. Senatorska 28-30. Tel. 69-90 i 143-00

Wydawnictwo: **„ŻYCIE TEATRU“.**

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOŁEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: **WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.**

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 5 — 6 pop.
Kierownik literacki przyjmuje w czwartki między 4—5 pop. (**Nowy Świat 53 m. 4.**)

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

„Życie Teatru“ nabywać można w kioskach, tudzież u sprzedawców programów we wszystkich teatrach miejskich.

Cena zeszytu: **50.000** mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką) **200.000** mk., zagranicą **300.000** mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: O godność krytyki teatralnej — *Wiktor Brumer*. Wyspiański a krytyka współczesna — *J. Morawska*. Jewreinow (odcinek)—*Eugeniusz Świerczewski*. — Teatry warszawskie. — Teatry lwowskie.—Kronika zagraniczna.

O godność krytyki teatralnej.

Jednym z najważniejszych czynników, pogłębiających kulturę teatralną narodu jest krytyka. Jeśli jest ona stronnicza, służalczą wobec jednego teatru a potępia „ryczałtem“ poczynania teatru innego, jeśli hasłem jej jest: kompromis i niezrażanie sobie nikogo — krytyka zadania swego nie spełnia. Obowiązkiem krytyki jest być niejako zewnątrz teatrów znajdującem się kierownictwem artystycznym, które zwraca uwagę zarówno na dodatnie jak i ujemne strony działalności poszczególnych teatrów. Tego rodzaju kontrola artystyczna wpływać powinna na kształtowanie się repertuaru. Oczywiście. Inicjatywa wychodzić powinna z samego teatru a nie od krytyki, ale ta dbać powinna, by jego linja artystyczna się nie załamywała. Poważny krytyk teatralny może osobiście mieć sympatję do jednego teatru, a nie sympatyzować z innym, zależne jest to bowiem od jego upodobań artystycznych, nie wolno mu być jednak wobec żadnego teatru — *niesprawiedliwym*.

To jedna sprawa. Ażeby jednak krytyk teatralny mógł być sprawiedliwy — musi mieć odpowiednie *kwalifikacje* na „znawcę teatru“. Bardzo łatwo można sprawdzić, że najbardziej stronnicze i niesprawiedliwe są recenzje ignorantów, pokrywających pod płaszczykiem dowcipu lub frazesu brak zupełnej znajomości sztuki teatru. Niektórzy z nich starają się być o tyle „sumienni“, że zaznajamiają się z recenzjami obcemi i na ich podstawie piszą „własne“ elukubracje. Jest to najniemoralniejszy i najszkodliwszy typ recenzentów. Należą do nich dziennikarze, „odkomenderowani“ do działu teatralnego z działu np. depesz czy kroniki, którzy zadawalają się prostym frazesem i ci „literaci“, którzy nie ma-

jąc własnego zdania o sztuce, przecież chcą się popisać gietkością swego pióra.

Recenzentów tego typu spotyka się — na szczęście — coraz rzadziej, ale jeszcze ciągle tu i owdzie „działają“ a działalności ich nie przerywa nawet kompromitacja. Nie potrzeba dodawać, że godność krytyki teatralnej na tem cierpi — a publiczność ma coraz mniej zaufania do opinii różnych recenzentów.

W Krakowie zaszedł ostatnio wypadek, rzucający na stronniczą i niesfachową krytykę snop światła. Ludwik Skoczylas, zwalczający stale w „Gońcu Krakowskim“ teatr miejski im. Słowackiego, ogłosił z powodu premiery „Snu nocy letniej“ uwagi, w których posądza teatr miejski o — bolszewizm z powodu wystawienia dzieła Szekspira bezpośrednio po krwawych zajściach w Krakowie. „W skiereńszczałym Krakowie — pisze pan Skoczylas — po krwawych zajściach ulicznych krzepi się publiczność widokiem podkasanych muz. Tego bowiem wymaga recepta towarzyszków z Moskwy“. O ile łączenie wypadków krakowskich z przedstawieniem „Snu nocy letniej“ budzi poważne obawy co do zdrowia umysłowego „krytyka“, o tyle nazwanie dzieła tego „widokiem podkasanych muz“ świadczy o zupełnej niepoczytalności literackiej p. Skoczylasa, który na drugi dzień pisał przecież o „Śnie“, że „powstał cały z głębokiego odczucia i ożywienia przyrody“.

Ale p. S. poszedł jeszcze dalej: pisząc o „Śnie nocy letniej“, przetłumaczył całe ustępy z artykułu Heralda w książce p. n. „Reinhardt und seine Bühne“ *bez powołania się na autora*.

Zdemaskował go — dyrektor teatru. A więc ten, nad którego działalnością czuwać powinien właściwie krytyk teatralny. Tutaj stosunek był odwrotny. Dyrektor teatr zmuszony był uciec się do krytyki „krytyka“. Krytyka ta jest tak charakterystyczna, że piśmo dyr. Trzczińskiego ogłaszamy tutaj niemal w całości:

„Z wielu stron interpelowano mnie, dlaczego nie reaguję na bezprzykładną napaść na mnie sprawozdawcy teatralnego „Gońca Krakowskiego“ p. L. Skoczylasa, który za wystawienie „Snu nocy letniej“ odmówił mi poczucia patryjotyzmu, nazwał „członkiem mafji, staczającej kulturę narodową w błoto bolszewizmu“, naśladowcą Moskwy i t. d. i t. d. Znając moralne tło akcji p. Skoczylasa przeciw mnie, nie przywiązuję wagi nawet do psycho-patologicznych jego wystąpień, jak ostatnie. Mimo to ze względu na instytucję naszego teatru, pragnąłem wszcząć akcję obywatelską nie dla zbijania obelg, które, w stosunku do człowieka stojącego, jak ja, zdaleka od wszelkich akcji politycznych, ośmieszają się same przez się, ale dla napiętnowania niegodnego systemu walki z teatrem.

Tymczasem nazajutrz po owej napaści p. Skoczylas pozwolił mi wglądać tak głęboko w tajnie swej etyki dziennikarskiej, że nie mogę sobie odmówić, drobnej zresztą przyjemności, ukazania go szerszemu ogółowi bez maski.

Niejednokrotnie, — gdy mi przypadkiem wpadło w ręce które ze sprawozdań p. L. S. — stwierdzałem pewną różnicę stylu między częścią, poświęconą inwektywom na teatr, a rzeczowem omówieniem sztuki, w którym uderzały mnie: znany skądś bieg myśli i nawet frazesy gdzieś już czytane. I oto nazajutrz po owej napaści na mnie, zamieszcza p. Skoczylas recenzję, która — jak to stwierdziłem — jest w części rzeczowej jedną kradzieżą literacką, dokonaną nawet nie na jakimś wybitnym szekspirologu, ale na mało znaczącej broszurze reklamowej, wydanej w Berlinie w roku 1919 p. t. „Reinhardt und seine Bühne“. Udowodnię poniżej, że wszystko, co w tym artykule znajduje się, poza inwektywami na naszą znakomitą p. Wysocką, jest nieinteligentnem, a równie lichą polszczyzną dokonaniem tłumaczenia, zamieszczonego w tej książce na str. 37 artykułu Heinza Heralda p. t. „Ein Sommernachtstraum“, podpisanem przez p. Skoczylasa, jako swoją własnością literacką.

Tutaj następuje dokładne zestawienie tekstów Heralda i tłumaczenia lub miejscami przystosowania do warunków lokalnych tekstu p. Skoczylasa.

„To tłumaczenie żywcem — czytamy dalej — to nieudolne streszczenie, — przyczem niedostateczna znajomość języka niemieckiego płata „krytykowi“ takie figle, że mu każe Moosgrund tłumaczyć jako „miękki trawnik“, a Lichtung, jako „promień słońca“, — lub zdanie niemieckie: Diese Musik des Waldes, die latente und die wirkliche, die von der Natur und die von den Instrumenten vollführte, wird hier überhaupt

zum engsten Bindegliede, zum festesten Kitt, zum innigsten Mittler“ — każe mu streścić tak lapidarnie:

„Muzyka leśna winna się łączyć z muzyką instrumentów orkiestry w jedną całość“.

Kto chce, może badać dalej w dość zresztą rozpowszechnionej książce niemieckiej i w Nr. 291 „Gońca Krak.“ Znajdzie tam i „Weniger sicher als die Geister bewegen sich die Menschen im nächtlichen Walde“ — przetłumaczone jako „mniej swobodnie, niż duchy, poruszają się w tym lesie ludzie“... i „Zettels, des Webers Krönung mit dem Eselskopf“ jako „koronacja Spodka na osła jest niespodziankowości lasu uwieńczeniem“ i wreszcie: „Und erst der Schlaf, der sie alle ohne ihr Wissen nebeneinander auf den weichen Moosgrund bettet... erlöst sie von jeder Unruhe und lässt sie bis in den hellen Morgen träumen“ — jako: „Dopiero sen, który kładzie wszystkich na miękkim trawniku, uwalnia ich od niepokoju“ i t. d. i t. d.

Te próbki wystarczą dla scharakteryzowania erudycji krytycznej i uczciwości publicystycznej p. Skoczylasa. Umysłowość jego, zdolna do sklecenia paru jadowitych inwektyw, gdy ma wznieść się do oceny dzieła najwyższej poezji, musi szukać cudzych myśli, aby je łatwawiernym czytelnikom podać za swoje. Człowiek, który w taki sposób oszukuje swoją redakcję i swoich czytelników, nie zawaha się też przed próbą obdarcia ze czci kogoś, kto mu właśnie jest niewygodny. Niechże się nikt nie dziwi, że znając p. Skoczylasa oddawna, przykładam do jego wystąpień taką miarę, na jaką zasługują“.

W odpowiedzi na pismo dyr. Trzcńskiego, p. Skoczylas rzuca insynuację, że to co zrobił, jest przeciw rzeczą praktykowaną powszechnie przez recenzentów krakowskich i niekrakowskich.

Słusznie na tego rodzaju kalumnję odpowiedzieli dwaj najpoważniejsi a bezpośrednio przez p. Skoczylasa napastowani recenzenci krakowscy, prof. Sinko i dr. Świątek listem otwartym, w którym stwierdzają nieetyczny poziom afery. „Bo skoro człowiek — piszą oni — napiętnowany publicznie za lekkomyślne obchodzenie się z czią cudzą i przyłapany na gorącym uczynku plagiator salwować się próbują twierdzeniem, że praktyki jego, z dziedziny brukowej publicystyki przeniesione w sferę krytyki literackiej, stosowane bywają przez wszystkich krakowskich i niekrakowskich recenzentów teatralnych, wtedy obrażony honor i kultura polskiej krytyki teatralnej, która szczyli się zawsze dotąd czystą a niekiedy wręcz świetną tradycją, każą nam w sposób najbardziej bezwzględny odeprzeć ten zuchwały najazd chamstwa i ignorancji, aby ukazawszy p. Skoczylasa raz jeszcze opinji publicz-

nej, jako niepoprawnego oszczercę i świadomego, bo „metody“ swej broniącego plagiatora, wyłączyć go tym sposobem z grona szanujących swoje powołanie pisarzy polskich“.

Głos dwóch wybitnych krytyków teatralnych nie powinien być odosobniony. W sprawie tej wypowiedzieć się powinno tworzące się obecnie w Warszawie Towarzystwo Teatralne a rezolucja jego powinna być miarodajna dla redakcji dziennika, w którym pan Skoczylas pracuje. Żaden dziennik nie powinien tolerować recenzentów stroniczych i recenzentów — ignorantów.

Wiktor Brumer.



Wyspiański a krytyka współczesna.

(RZECZ O MASKACH).

Otoczyły Konrada maski. Na ciemnej scenie, gdzie się rozgrywają jego dzieje. Pełzną ku niemu, w ciemności się czają, czołgają się wokół niego, szpiegują jego myśl.

„...Z Konrada jeno patrzą twarży, czy wierzy, czyli tylko marzy? czy zna swe siły i swą moc? Czy się ku żywym garnie?“

...Badają. *Konrad się nie zwierza*“.

Tak jest. Konrad się nie zwierza.

W dziejach kultury świata żadna chyba myśl ludzka, myśl poetycka nie była tak szpiegowana, tak podpatrywana w najtajniejszych swych impulsach, nie była w fantastyczniejszy sposób interpretowana, a przedewszystkiem interpretowana *różnorodnej*, jak twórczość Konrada — Wyspiańskiego. A jednocześnie żadna chyba twórczość po tysięcznych wysiłkach ujęcia jej w systemat, znalezienia i wyjaśnienia jej dominanty — nie pozostawała wiecznie nęcąca, nierozwiązaną Tajemnicą.

Wyspiański nie jest dla ogółu zrozumiały, a nawet nie jest zrozumiały dla Masek. Konrad się nie zwierza. A zwierzać się nie chce, bowiem posłannictwem jego tragicznym nie jest ani być arką przymierza między starymi a młodymi laty, ani posłannictwem jego sztuki nie jest być złotym mostem między duszą twórcy, a narodem. Sztuka jest dla niego jedynym wyzwoleniem, jedyną przez męczarnie twórcze wiodącą drogą do uświadomienia własnego Losu i uświadomienia sobie własnej duszy. „*On jeden sceną duszy włada i szuka jeno własnej duszy*“, a w uświadomieniu tem kryje się na dnie jasnovidzenie przyszłości narodowej.

Wyspiański zbyt był pochłonięty tragedją własnej twórczości, zbyt gorączkowo w szalonych skrótach, w niespodziewanych z podziemnej pracy myśli wytrysłych wnioskach dążył ku wyzwoleniu — syntezie, by mózż wybierać przystępne formy i kategorie poetyckie. Wiadomo nawet, że wszelkie pytania, wszelkie propozycje uprzystępnienia swych pomysłów zbywał niecierpliwem i prawie obrażeniem odsyłaniem ciekawych do tekstu.

To też do uprzystępnienia tych dzieł przystąpili krytycy — pedagodzy, znajdując w tem wdzięczne i płodne zadania. Do „oceny“ tych dzieł przystąpili krytycy — Jowisz, zaniepokojeni olbrzymią popularnością Wyspiańskiego i olbrzymią jego rolą w społeczeństwie, zaniepokojeni „któż to po za tem stoi, pod tem się ukrywa“. I ci znaleźli tu płodne i wdzięczne zadanie.

Do *zrozumienia* Wyspiańskiego przystąpił krytycy — współtwórcy.

Stąd taka cma Masek otacza Konrada. A Konrad zamiary każdej z nich przenika.

— Rozumiem, że mnie tylko racysz oceniać...

— Ja umiem stać wyżej — odpowiada Maska — Jowisz.

Stać wyżej — to znaczy być przedmiotowym. Być przedmiotowym, to znaczy nie włożyć, Boże broń, w swą ocenę akcentu osobistego wzruszenia. Jakby akcent ten nie był warunkiem sine qua non zrozumienia dzieła poetyckiego i sugerowania jego nastroju czytelnikowi. Być przedmiotowym znaczy w pojęciu Kotarbińskich i Flachów, podkreślić wady, nie ominąć zalet, zgromić gdzie należy dobrotliwie i pobłażliwie, a gdzie potrzeba ukazać proste ścieżki.

Tak pojął rolę swojego dobrego aktora starej szkoły, p. Józef Kotarbiński¹⁾. Zagrał ją z godnością. Poważny ten pan z teatru położył znaczne dla sceny ojczystej zasługi. Napisał też książkę o Wyspiańskim i nałożył na niego znaczek pocztowy: „pogrobowiec romantyzmu“. Książka ta zawiera między innymi cenny materiał biograficzny i kilka niemniej cennych informacji o Wyspiańskim — inscenizatorze. Wyspiański — poeta jest dla Kotarbińskiego potęgą obcą, a nawet wrogą. Że jest potęgą całkiem obcą dowodzi choćby zadziwiające zdanie, że Wyspiański „w dziełach swoich większych nie tworzył nic na podobieństwo własne... nie rzucał światu w poezjach kawałów własnych cierpień“. (Str. 29), że jest wrogą, zdradza się krytyk, choćby nazywając na str. 146 metafizykę Wyspiańskiego „dla siebie antypatyczną“. Uczucia patryjoty raz i wprowadzenie mitów hellenickich, jako symbolów narodowych. Rozsądek człowieka

¹⁾ „Pogrobowiec romantyzmu“. Warszawa 1909.

arcy-normalnego nie może się pogodzić z baśniowym połączeniem elementów fantastycznych ze zjawiskami życia realnego.

I tak, ten człowiek, którego zadaniem było całe życie wcielać się w postacie sceniczne—tu w interpretowaną przez siebie postać wcielić się nie mógł i nie chciał. Zapominał, że jedynie *wcielając* się w człowieka i w jego twór, grać wolno rolę krytyka.

Więc czy w dziedzinie twórczości i krytyki nie może istnieć *walka*? Owszem, lecz tu jest do pomyslenia jedynie *walka równych uprawnień*. Walka na jednej płaszczyźnie.

Walką nie na jednej płaszczyźnie jest również książka dr. Flacha p. t. „Stanisław Wyspiański“¹⁾. Brak tu całkowicie dyspozycji do recepcji obiektu estetycznego. Innymi słowy, trzeba być samemu choć trochę artystą, aby twór poetycki zrozumieć. Brak zatem wszelkiego zrozumienia. Wystarczy kilka przykładów: dr. Flach „znając Młodą“ z „Kłatwy (prawdopodobnie lepiej od Wyspiańskiego) dziwi się jak mogła dzieci rzucić na stos, a sama nie spłonać; „Sędziowie“ według niego tracą trywjalnością; „Achilleis“ jest chaosem denerwującym, bo często bezcelowym i z nieudolności twórcy wynikającym“ (str. 42), a „Protesilas i Laodamija“ to piękny temat do obra-

zów świetlnych. Skądinąd stara się ocenić „przedmiotowo“ walory estetyczne i duchowe dzieła Wyspiańskiego, wykazując pewną dobrą wolę ku bezstronności, lecz nie tę niezbędną dla krytyka *wolę ku wydobyciu istotnych wartości pozytywnych z istotnego dzieła sztuki*.

Wolę tę wykazują za to bezsprzecznie niektóre Maski—Pedagodzy. Maski te pełnią rolę pośredników między twórczością poety a pojęciami ogółu, to mrówczą pracą oświetlając twórczość tę od podstaw, to znów transponując na język powszechnie zrozumiały, powszechnie niezrozumiałe sprawy ducha poetyckiego, chaos twórczy, z którego wyłania się dzieło. Wzorowym pedagogiem jest przede wszystkim prof. Sinko²⁾, który posługując się wyłącznie metodami genetyczną i porównawczą, oświetla wprawdzie tylko z pewnego punktu widzenia dzieło Wyspiańskiego—lecz nie mając Jowiszowych pretensyj sam żartobliwie zaprasza, by popatrzeć raz na Wyspiańskiego z perspektywy—mrówczej. Taka etykieta jest słuszna. Oddając należny hołd niezwyklej sumiennosci i skrzętności badacza, który nie pominął żadnego antycznego motywu, żadnego mitu, żadnej linii greckiej dzieł Wyspiańskiego, by nie skonfrontować jej

¹⁾ Dr. Józef Flach. Stanisław Wyspiański. Brody 1908.

²⁾ Prof. Tadeusz Sinko. Antyk Wyspiańskiego. Kraków 1916. Wyd. II. Warszawa 1922.

JEWREINOW.

11) (Ciąg dalszy).

W „Tem, co najważniejsze“ Jewreinow głosi tryumfalne zwycięstwo duszy ludzkiej nad cierpieniem i nędzą, zwycięstwo jasnej radości nad ponurą troską i szarzyzną. Nie jest to rozgoryczone „pokłócenie widza z życiem“—jak chcą niektórzy hypochondrycy krytyczni, przeciwnie przewodnią jest nuta ukochania życia, optymizmu, wiary w wolną wolę człowieka, która władnie przekształca warunki bytu, by osiągnąć szczęście osobiste i dać je otoczeniu twórczą inicjatywą i ekspansją sił żywotnych. Przekształcając życie drogą naturalnej ekspansji uczuciowej, skierowanej celowo ku zamierzeniom konstrukcyjnym,—oto co głosi Jewreinow jako „to, co najważniejsze“.

Wiara Jewreinowa w oczyszczającą moc teatru wiąże się pewnymi nićmi z ideologią teatralną Wyspiańskiego. „To, co najważniejsze“, utwór powstały w atmosferze wielkiej tragedii historycznej narodu rosyjskiego, był świadectwem i dowodem, że tysiące wi-

dzów, patrzących nań w ciągu paruset wieczorów w teatrach rosyjskich, zapominało o męce swego istnienia, przenosiło się w obręb tego życia i tych zdarzeń, które miały miejsce na scenie, poczuło się znowu ludźmi, w których poruszono wszelkie ludzkie uczucia, w których dusze rozedrgały jakimś błogim spokojem i oczyszczającym zapomnieniem.

Dokonywał się w owych chwilach w widzach rosyjskich niewątpliwie ów cud teatru, o którym pisze Wyspiański w swym nieśmiertelnym „Studjum o Hamlecie“, tej ewangelji najgłębszych prawd o istocie teatru, a o którym słusznie powiedział jeden z krytyków (Brumer), że „wiara w posłannictwo sztuki jako tej wielkiej siły, która nie nasładuje, lecz poprawia i uszlachetnia życie, ta wiara przepaja utwór Jewreinowa“.

W zasadniczych swych intencjach idzie Jewreinow po linii, którą dla teatru i sztuki aktorskiej wykreślił Wyspiański, widzący jedyną prawdę aktora: w wyzwaniu innych, twórczo przed nimi siebie przeżywając. „Przedstawienie teatralne jest ofiarą, jest aktem odkupienia jedynie możliwego przez przeżycie i wyzwolenie. Tak pojmuje Wyspiański teatr i tak tworzy. Wie on, że kto tworzy dla

z Homerem, lub z Sofoklem, zarzucić można tej książce tylko to, że jest zanadto skrzętna, zanadto mrówcza. Mrówczość metody zaciemnia wielkie linje paraleli między Homerową Troją, a Troją — Wawelem; naprzykład niesłuchanie szczegółowo podaje prof. Sinko streszczenie każdego utworu, scena po scenie, niemal gest po geście. Przyjmijmy twierdzenie Brzozowskiego, że wyrazy krążą niekiedy u Wyspiańskiego *koło* treści, którą chce on za ich pomocą ze siebie wydobyć i nie może jej ująć, muzykalne ich brzmienie i wartość zlewają się natomiast z tą treścią zupełnie i doskonale i nie zawodzą poety nigdy. Twierdzenie to wykaże bezcelowość streszczania dzieła sztuki w ogólności, a dzieła Wyspiańskiego w szczególności. Że prof. Sinko podejmuje te streszczenia nietylko dla wykazania motywów greckich, wykaże aż nadto stře-

szczenie prozaiczne wiersza „Niech nikt nad grobem mi nie płacze“ (str. 314). Charakterystyczną jest rewizja Iljady, interpretacja Achilleidy, gdzie z niesłuchaną dokładnością roztrząsany jest każdy motyw, każde zdarzenie w stosunku do odpowiedniego zdarzenia w micie Homeryckim, a gdzie milczy krytyk o *znaczeniu bohaterskiem Achilla i Hektora*, o postawie ich tragicznej, o stosunku postaw moralnych tych bohaterów u Homera do ich koncepcji u Wyspiańskiego. Szczegółowa analiza składników dzieła sztuki nie wiedzie tu do żadnej syntezy. Książka ta przedstawia przebogaty *materiał*, z którego jednak nie można odbudować gmachu twórczości Wyspiańskiego, opartej na micie greckim, gdyż brak tu wycucia ideowej i estetycznej *dominanty*.

(d. n.).

J. Morawska.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Polski: „Lampa Alladyna“, komedia w 4 aktach W. Grubińskiego.

Zaletą naczelną nowej komedji Grubińskiego jest jej szaleństwo. W ten sposób szalał B. Shaw i odnosił wielkie zwycięstwa sceniczne. Sukces Grubińskiego był duży, ale byłby bezwarunkowo trwałszy, gdyby szaleństwo pomysłu nie porwało ze sobą

i konstrukcji komedji. Szaleństwo zaś i rozwichrzenie budowy sztuki Grubińskiego, w znacznej mierze osłabiło dodatnie wrażenie „Lampy Alladyna“, jako całości. Z tego samego powodu trzy wielkie opowiadania w akcie pierwszym nie wypełniły sobą całości aktu, a akt czwarty, będący niby jakąś transpozycją „Snu nocy letniej“, był już zupełnie luźnym uzupełnieniem komedji.

teatru, chce prawdą dusz aktorów przemówić do prawdy dusz publiczności. Publiczność przestaje być tłumem rozproszonych jednostek, staje się zбором duchów, Kościołem twórczym i „wyzwalającym“ (Brzozowski).

Znieprawione kłamstwem społeczeństwo odkupić się może w misterjum teatru, „którego przeznaczeniem jak dawniej tak i teraz było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz a światu i duchowi wieku postać ich i piękno“.

Stwierdzenie tych prawd o teatrze u Wyspiańskiego jest obnażeniem jego istoty w świetle ostatecznym. Tak pojęty teatr zmienia się na miejsce kultu wielkich misterjów ducha. Tworzenie aktorskie nie jest tylko środkiem, lecz także celem; równocześnie musi aktor sam walczyć ze swoimi własnymi problemami, zdobywać własną prawdę. Ten akt wyzwala się przez własną twórczą wolę — będąc dziełem sztuki — równocześnie staje się odkupieniem dla współuczestników misterjum, świadków, widzów.

Dokonuje się wówczas owo wielkie zestrzelenie dusz, w którym aktor promieniami swej duszy trafia w duszę słuchaczy, w któ-

rem ujawniają się i pogłębiają najistotniejsze impulsy twórcze teatru, w którym poczyną się wielki proces oddziaływania teatru na społeczeństwo. Wówczas dopiero „będzie to teatr prawdę głoszący, teatr pod opieką tych praw i tych sądów, którymi kieruje boża ręka“.

Nie ulega wątpliwości, że owa najgłębsza mistyka i etyka teatru, jaką wyklada Wyspiański w dziele o Hamlecie, jest tym niedościgłym ideałem, o którym prawdopodobnie marzy Jewreinow. Nie posiada on oczywiście tak skryzalizowanej precyzyjnie idei teatru jako kazalnicy i konfesjonału, jako owego przedziwnego miejsca, gdzie co wieczora dokonuje się wielka ofiara odkupienia zarówno na scenie, jak i na widowni.

Najwyższe wloty ideologii Wyspiańskiego są mu niedostępne, zresztą porusza się on w innych regjonach zagadnień teatru. Nie definjuje on aktora, jako „człowieka, którego na to powołano, by biorąc na się maskę i udanie, mówił prawdy wiecznej przykazanie“.

(d. c. n.)

Eugeniusz Świerczewski.

Poszczególne zdania i paradoksalne powiedzenia zbudował Grubiński z prawdziwym talentem. Karkołomne deptanie utartych szablonów bawiło i cieszyło widza, jednak na ogół czyniło ono wrażenie „doczepki“ do ogólnej budowy, której właściwie nie było.

Bohater Grubińskiego, Luboniecki stał się sławnym wynalazcą w godzinach próżniactwa. Inni słęczą nad księgami i retortami — i do niczego nie dochodzą. Luboniecki dokonał epokowego odkrycia, próżniaczac. Dokonał go na podstawie formuły chemicznej, którą sobie przypadkowo przypomniał.

Brawo! Grubiński wyśpiewał w ten sposób hymn na cześć—talentu. Talent jest samorodny i tylko on może kierować twórczą wolą. Prawda. By stworzył dzieło istotne, musi znać jakąś „formułę chemiczną“, gdyż inaczej olśniewać będzie jedynie pomysłami, których zrealizować nie będzie w stanie.

A więc rozumiemy teraz wady konstrukcyjne utworu Grubińskiego: są one rozmysłne. Autor chciał samym talentem zdobyć widza, chciał pokazać, że grunt — to talent a reszta—furda. I dlatego szalony pomysł potraktował pod każdym względem szalenie.

To też pozostało wrażenie komedji może niedociągniętej, ale napisanej z dużym talentem, nie krepnącym się ustalonymi i skostniałymi nieraz warunkami sceny. Zarzuty więc przeciwko komedji Grubińskiego są zarazem poniekąd stwierdzeniem jej zalet.

Leszczyński wniknął znakomicie w intencje autora: szalał, dowcipkował, radował nas i otoczenie, z pośród którego jedynie p. Hałacińska swą rolę przedramatyzowała.

Wube.

Teatr Mały: „Okręt do Kanady“ Vildraca

Niema na świecie bezwzględnej wolności. Dwa młodzieńcy—Bastien i Ségard—opuszczają ojczyznę, by za oceanem szukać zupełnej niezależności i swobody. Bastien jest impulsywny i przedsiębiorczy; jest on duchem wyprawy. Ségard chętnieby pozostał, ale daje się powodować, a więc okazuje brak osobistej woli. Bastienowi zaś otwiera oczy Hidou, typ, jakby z rosyjskiego dramatu, który mu tłumaczy, że wolność ich w Kanadzie jest tylko pozorna i względna, gdyż towarzystwo, które ułatwia przyjacielom wyjazd do Kanady, ciągnąć z nich będzie korzyści i uzależnia od siebie.

Obu przyjaciółom wpada w oko piękna Teresa, kelnerka oberży portowej. Rozmarzony, poetyczny Ségard nie śmie dotknąć się tej dziewczeczki, przedsiębiorczemu Bastienowi miła kelnereczka się oddaje. I znowu glosiciele hasła swobody uzależniają się od Teresy, która za żadne skarby świata nie chce jechać morzem, wobec czego wyjazd do Kanady biorą djabli. Jedzie tam—wbrew wewnętrznemu przekonaniu — samotny Ségard.

Temat ten opracował Vildrac dosyć banalnie posługując się schematycznością scen (scena Ségarda z kelnerką i następująca po niej scena z nią Bastien-

na). Niemniej jednak sztuka, wyreżyserowana inteligentnie przez Węgierkę, miała kilka miłych uśmiechów, zwłaszcza w drugim akcie.

Wube.

Teatr Nowości: „Złoty kaftan“, operetka F. Lehara.

Lehar się nie starzeje. Ostatnia jego operetka odznacza się przepiękną kolorystyką melodyjną i świetną, pomysłową instrumentacją. Szkoda jednak, że i tutaj w tej prawie już operze komicznej, czyni Lehar pewne ustępstwa na rzecz dawnych w dziedzinie operetek przyzwyczajonej publiczności. Jest ich jednak stosunkowo mało a takie pieśni jak np. „Uśmiech na ustach, choć krzywi je ból“ w akcie pierwszym, oparta na motywach chińskich z przesłicznym akompanjamentem orkiestrowym lub „Latawca miała Chinka mała“ w akcie drugim, są prawdziwymi perełkami twórczości muzycznej Lehara. Dużo sentymentu ma pieśń tęsknoty za Wiedniem, śpiewana przez Leę.

Szkoda, że libretto jest zanadto rozwlekłe (tłumaczenie p. Domańskiego jest wzorowe), szkoda też, że Teatr Nowości dodał balet, do którego wprowadził pomysłową muzykę skomponował Górzynski, ale który był na ogół pod względem choreograficznym mało pomysłowy a wstrzymał rozwój akcji. Bardzo dodatnio zaprezentował się w roli Chińczyka młody artysta, p. Chorian, obdarzony pięknym, aksamitnym głosem tenorowym, zbyt głęboko — co prawda — osadzonym. P. Józwiakówna zrobiła w śpiewie znaczne postępy, jest jednak jednostajna i zamiast grać — recytuje. Doskonałą, miłą Chinką była p. Kramerówna.

Całość świadczyła o starannej pracy reżyserkiej p. Domostawskiego i muzycznej dyr. Górzynskiego.

W

Teatr im. Fredry: „Śluby panienskie“ A. Fredry.

Widziałem tę komedję w miłym teatrze przy ul. Śniadeckich w drugiej obsadzie. Oczywiście nie można do tego wykonania przykładać tej miary jak np. do Teatru Rozmaitości czy Polskiego. Odegrano „Śluby“ na tle pięknej, stylowej dekoracji W. Małkowskiego siłami przeważnie bardzo młodej, ale pełnymi zapału i dobrych chęci. Odegrano je z wdziękiem i miłym humorem. To bardzo wiele. Z tego młodego personelu można wykrzesać rzeczywiście nie tylko iskry, ale dużo nawet ognia. Zwrócić moją uwagę piękny talent p. Hakowskiej, która jako Klara nadała trudnej tej roli dużo urozmaicenia, mówiła wzorowo i poruszała się z wdziękiem i swobodą. Na wielkie pochwały zasługuje również Albin p. Rakowskiego, który utrzymał rolę w dyskretnym komizmie, dalekim od łatwej przesady. Całość przedstawienia czyni bardzo miłe wrażenie.

Wube.

TEATRY LWOWSKIE.

Kiedy po dłuższej nieobecności w Małopolsce przyjechałem przed miesiącem do Lwowa, zaraz pierwszego dnia w cukierni Zaleskiego (lwowski Lourse) otoczyła mnie ogromna ilość ludzi teatru. Każdy z pasją i z przejęciem opowiadał o teatrach lwowskich, jedni piali o nich hymny pochwalne, inni dowodzili, że dyrektor Czarnowski powinien

być za gospodarke teatralną zamknięty w więzieniu, jedni twierdzili, że teatry są przepelnione, inni, że nie ma w nich żywej duszy. Tego pierwszego dnia nie zabierałem prawie głosu, bo nie znałem stosunków, bo nie rozumiałem, kto ma rację w tej masie teatromanów, teatrofobów i teatroznachorów. Dopiero dziś, po kilkutygodniowym pobycie, mogę pogawę-

dzić o teatrach lwowskich, nawłoczywszy się po nich dzięki uprzejmości sekretarza p. Artura Schrödera do syta.

Otóż teatry lwowskie nie są ani idealnie dobre, ani idealnie złe. Prowadzi tę całą olbrzymią imprezę p. Czarnowski z wielkim zapalem, ogromną energią i tupetem. Ale we Lwowie pokutuje wspomnienie *świątecznego* teatru. Tu reżyserował Pawlikowski, tu grali Solscy, Siemaszkowa, Gostyńska, Adwentowicz, Sosnowscy, Roman, Kamiński i tyłu, tyłu innych. Tu przed wojną był fenomenalny istotnie dramat. A dziś? Kto ze „sław“ przyjedzie na stałe do kochanego a jednak prowincjonalnego Lwowa, kto rzuci mieszkanie, kto je znajdzie we Lwowie? Więc dramat jest w ciężkim, bardzo ciężkim położeniu, zwłaszcza, że nie ma człowieka, któryby umiał i mógł szkolić przyszłe pokolenie. Bo p. Czarnowski ani kwalifikacji, ani przedewszystkiem czasu na to nie ma. Ten człowiek musi rozwiązywać kwadraturę koła w postaci komisji teatralnej, musi rozpisywać abonamenty miesięczne, dzięki którym teatry są przepełnione, a przedsiębiorstwo otrzymuje pieniądze z góry, musi dbać o tysiące szczegółów technicznych. Mimo, że dramat jest istotnie słaby, zdobywa się jednak chwilami na wysiłek olbrzymi. Byłem we Lwowie między inne na „Nocy listopadowej“. I przyznać muszę, że przedstawienie, nie pozbawione oczywiście usterek (skandaliczna Pallas Atene, haniebny Chłopiczek) miało jednak w ujęciu całości, w starannych, pięknych dekoracjach dużo momentów prawdziwie artystycznych. Szedł od tej „Nocy listopadowej“ pietyzm ogromny dla Wyspiańskiego, było w grze młodych aktorów skupienie wielkie i przejęcie.

Słabiej, znacznie słabiej wygląda we Lwowie lekka komedia. Widziałem Verucialla „Kochanka od serca“ i stwierdzić muszę, że było to przedstawienie pod każdym względem nieudane. Ale można wybaczyć tego „Kochanka“ i podle również zagraną „Wierzę Mircewę“ za wielki wysiłek „Nocy listopadowej“.

Z aktorek i aktorów dramatu wyróżnić należy: Czarnowską, Romanówną, Ładosiówną, Dębicką, Rasińską, Czajkowską, Rybicką, Pelińskiego, Czarnowskiego, Rasińskiego, Czakięgo.

W operze (bo królestwo p. Czarnowskiego rozciąga się na operę i na operetkę również) dużo świeżych, pięknych głosów, zwłaszcza kobiecych. A więc Lipowska (świetna Butterfly) Lubicz, Szotarska, Nahlikówna (bardzo dobra Zyglinde) Platówna, Grocu, Frenklówna (doskonała Traviata).

Personel męski przedstawia się nieco gorzej zwłaszcza w dziedzinie tenorów, gdzie niestety ciągle jeszcze „króluje“ okropny Ignacy Mann. Tylko wśród barytonów stan jest dobry: śpiewa, fenomenalny jako Wotan,—Cyganik, młody, doskonale zapowiadający się Schütz, również młody, o doskonałych warunkach Dolnicki. Partje basowe spoczywają przeważnie w ręku solidnego p. Zoppota. Repertuar operowy składa się, jak wszystkie zresztą, z oper starych, ogranych do znudzenia. Ale i w dziedzinie opery znać wysiłki; wznowiona niedawno po długich, długich latach wagnerowska „Walkirja“ jest widowni bardzo starannem i dobre przygotowanem. Wszyscy wykonawcy mniej lub więcej zadawalają, a Wotan w wykonaniu Cyganika godny jest każdej europejskiej sceny, tyle tej kreacji młody śpiewak daje wyrazu, tak nieskazitelnie czystą jest jego dykcja.

Nie miałem już sposobności, by pójść na operetkę; ma być nienajgorsza, ulubieńcami jej są: Miłow-ska i Tatrzański.

Oto, mniej więcej, rezultaty moich lwowskich spostrzeżeń. Starałem się dać obiektywny obraz teatrów lwowskich, umyślnie pominąłem plany na przyszłość, opierając się tylko na tem, co widziałem i słyszałem. Sądzę, że na zakończenie wolno mi jeszcze raz powtórzyć: jakkolwiek dalekie od ideału, od wzorów przeszłości, nie są teatry lwowskie, uwzględniając warunki obecne, tak złe i tak źle prowadzone jak się o tem pisze i mówi. I w kierownictwie, i u wykonawców jest dużo zapалу, dużo dobrej woli, dużo wiary, że jednak nie wszystko jeszcze stracone. Można to krytykować, ale się musi mieć dla tych przymiotów choć odrobinę szacunku.

Bolesław Jacek Frühling.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

NOWA OPERA ZEMLIŃSKIEGO. „Karzeł“ nie jest właściwie nową operą, gdyż napisał ją Zemliński jeszcze w 1921 roku. Obecnie jednak doczekała się opera ta a właściwie „tragiczna bajka muzyczna“ zaszczytu realizacji w operze wiedeńskiej. Libretto S. Klarena oparte jest na treści znanej bajki o Karle, który zakochał się w pięknej księżniczce i tańczył przed nią; księżniczka w podzięce rzuciła mu różę. Karzeł wtargnął do pałacu, chcąc udać się do komnaty księżniczki. Wtem ujrzał w zwierciadle małego, straszego potworka.. zrozumiał, że to on... Padł na ziemię a gdy weszła księżniczka i prosiła, żeby znów przed nią zatańczył—karzeł nie rzekł ni słowa... Umarł.

Temat ten natchnął już Franciska Schreckera do pantomimy, obecnie próbował Zemliński ubrać go w formę operową. Baśń muzyczna nie była mu obcą. Wszak jeszcze w roku 1900 wystawił w tej samej operze baśń pt. „Pewnego razu“... Należy jednak skonstatować, że charakter baśniowy w tamtej operze wydobyl Z. w znacznie silniejszym stopniu niż obecnie, chociaż nie można muzyce „Karła“ odmówić barwnej kolorystyki i dużej różnorodności.

Jednoaktową operę tę przygotował nader pomysłowo nowy reżyser Turnau.

OD ADMINISTRACJI.

Prenumerata na styczeń wynosi (wraz z przesyłką) 400,000 mk., za granicą 700.000 mk. Cena pojedynczego nr.: 100.000 mk. Administracja przyjmuje **do 1 stycznia** prenumeratę kwartalną (styczeń, luty, marzec) w wysokości miliona marek.

Następny nr. „Życia Teatru“ ukaże się 6 stycznia.

EKRANI I SCENA

TYGODNIK ARTYSTYCZNO - LITERACKI
DLA SPRAW FILMU, TEATRU I SZTUKI.

Organ Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych.

Redakcja i Administracja:

Warszawa, Trębacka 10. Tel. 127-05.

Nakład Stowarzyszenia Pracowników Księgarskich

Krakowskie Przedmieście 38. Tel. 94-02,

Uwagi o inscenizacji

Wiktora Brumera.

Cena 250.000 mk — Do ceny powyższej dolicza się 20% dodatku księgarskiego.

GŁÓWNA KSIĘGARNIA WOJSKOWA

NOWY ŚWIAT 69 TEL. 202-19

POLECA OSTATNIE WYDAWNICTWA

WOJSKOWEGO INSTYTUTU NAUKOWO WYDAWNICZEGO:

| | | | |
|---|------|---|------|
| <i>Almanach oficerski: Zeszyt I-szy</i> | 4 | <i>Gruber: Zbiór orzeczeń i uchwał Naj-</i> | |
| „ II-gi | 4 | wyższego sądu wojskowego | 4:50 |
| „ III-ci | 2:50 | <i>Kłoś: Boiska sportowe</i> | 1 |
| <i>Buat: Wojsko niemieckie podczas</i> | | <i>Mouren: Chemja i wojna</i> | 4:50 |
| <i>wojny światowej</i> | | <i>Noworolski: Radjokomunikacja kie-</i> | |
| <i>Dzięgielewski: Karabin francuskiej</i> | | <i>runkowa i radjogenometrja</i> | 3:85 |
| <i>piechoty. Wyd. II.</i> | 1 | <i>Rocznik sportowy</i> | 2:50 |
| <i>Gąsiorowski: Biblijografja druków, do-</i> | | <i>Trousseau: Ćwiczenia na mapie. Wy-</i> | |
| <i>tyczących powstania styczniowego</i> | 8:40 | <i>danie drugie</i> | 1:60 |

Wkrótce ukażą się:

| | | | |
|---|--|--|--|
| <i>Gen. Prądzyński: Memorjał o wojnie</i> | | <i>Czajka: Odbudowa zburzonych mostów.</i> | |
| <i>Rosji z Prusami i Austrią.</i> | | <i>Mnożnik wydawnictw Wojskowego</i> | |
| <i>Windakiewicz: Balistyka.</i> | | <i>Instytutu Nauk. Wyd. 300.000 mk.</i> | |

Do cen powyższych dolicza się 20% dodatku sortymentowego.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 30.000.000 mk., ½ str. 15.000.000 mk., ¼ str. 10.000.000 mk., 1/8 str. 5.000.000 mk., 1/16 str. 3.000.000 mk.

Dział ogłoszeń „Życia Teatru“ prowadzi Feliks Syrewicz, ul. Senatorska 28—30. Tel. 69-90 i 143-00

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“.

Redaktor: **ALEKSANDER STURGOLEWSKI.**

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 81a m. 58.

Redakcja i administracja czynna w poniedziałki, czwartki i soboty od godz. 5 — 6 pop.

Kierownik literacki przyjmuje w czwartki między 4—5 pop. (Nowy Świat 53 m. 4).

KONTO CZEKOWE P. K. O. W WARSZAWIE: 7.799.

„Życie Teatru“ nabywać można w kioskach, tudzież u sprzedawców programów we wszystkich teatrach miejskich.

Cena zeszytu: 100.000 mk. Prenumerata miesięczna (z przesyłką) 400.000 mk., zagranicą 700.000 mk.

Druk W. Maślankiewicza. Warszawa, Nowogrodzka 17.



PARA JEN

1800

1800

1800

1800

1800

1800

1800

P. II
217