

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

REŻYSER I AKTOR.

Przedstawienie „Cara Pawła I” Mereżkowskiego w Teatrze Polskim nasunęło refleksje w sprawie wzajemnego ustosunkowania się reżysera i aktora.

Wiadomo, że reżyserja, niezależnie od tego, jakim kierunkowi hołdowała, przeciwstawiała się solowej, nieskoordynowanej grze poszczególnych artystów, grze, która mogła być sama w sobie i piękna i interesująca, która jednak niszczyła konieczną w teatrze zasadę zespołu artystycznego. Później niejednokrotnie reżyserja niwelowała wartości aktorskie, ba, chciała nawet aktora wygnać z teatru. Usiłowania te spełzły oczywiście na niczym, gdyż aktor był i jest motorem ożywiającym utwór sceniczny.

Niezależnie od tego „przerostu” reżyserji obserwowaliśmy w teatrach „przerost” czynnika malarskiego lub muzycznego. Są to



Fot. Ag. Światowid.
„AKROPOLIS” Wyspiańskiego w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie
W NOC WIELKĄ ZMARTWYCHWSTANIA
(Panna z monumentu Sołtyka-Drabikówna. Posag Włodzimierza Potockiego-Suchciński).

rzeczy zupełnie zrozumiałe. W teatrze bowiem decydować może silna indywidualność, ale—bądź co bądź—decyzja ta zależna jest od tego z jakimi indywidualnościami, z jakim materiałem ma ta najwyższa instancja w świecie teatralnym do czynienia. Jeśli „współpracują” z sobą dwie indywidualności, nie mogące dojść do porozumienia, rezultatem tego jest w teatrze chaos, w którym myśl aktora zostaje całkowicie zaprzepaszczona.

Jednym z najlepiej funkcjonujących teatrów w Polsce jest bezwzględnie Teatr Polski. A ileż to razy właśnie w tym teatrze obserwowaliśmy przerost jednego czynnika z wyrażną szkodą drugiego—a co za tem idzie—i sztuki. Tutaj właśnie *dekloracja* stała się, dzięki talentom Drabika i Frycza, *malarstwem* scenicznym i zaczęła współgrać, tutaj to malar-

stwo następnie zaczęło przytłumiać inne czynniki przedstawienia. Talenty Drabika i Frycza nie miały bowiem często odpowiednika — w reżyserze. Malarstwo zaczęło odgrywać coraz wybitniejszą rolę a czynnik dekoracyjny przeniósł się do reżyserji. Teatr Polski stworzył cały szereg *widowisk* rzeczywiście świetnych. Ale w tych widowiskach gubiono dramat. Przypomnę bodaj przedstawienia „Nocy listopadowej” i „Wesela”. Wiadomo jak wybitną rolę w utworach tych odgrywa czynnik plastyczny. Czynnika tego jednak nie związane z *dramatem*. W „Weselu” zwrócono uwagę na stronę pirotechniczną a zaprzepaszczono muzykę, tkwiącą w atmosferze i słowie dramatu Wyspiańskiego.

Teatr im. Bogusławskiego dał również kilka świetnych widowisk, ale te widowiska związane były ściśle z słowem i jego muzyką. Aktor był traktowany, jako aktor a nie jako dekoracja.

Ostatnia premiera Teatru Polskiego, ciesząca się jako *widowisko* zasłużonem powodzeniem, świetnie przez cenionego i doświadczonego reżysera Borowskiego zmontowana nasuwa następujące uwagi:

1. „Car Paweł I” jest dramatem. Teatr Polski stworzył z niego przepyszne widowisko.

2. W widowisku tem postać tytułowa zmalowała, stała się figurą widowiska, mimo, iż Junosza-Stępowski z niezwykłą sumiennością opracował rolę tytułową.

3. Albo więc należało inaczej potraktować reżyserję, to znaczy uzależnić ją od tego, jak ujął swą rolę Junosza Stępowski albo też (co trudniej) Junosza musiałby ująć rolę cara Pawła w inny sposób.

Postaram się to uzasadnić.

1. W „Carze Pawle” akcja rozgrywa się w ostatnich dniach panowania cara-tyrana, ale rozbita jest na szereg fragmentów.

Ażeby te fragmenty nie zabiły tragedji tkwiącej w dziele Mereżkowskiego, trzeba zwrócić uwagę na dwie rzeczy: na sposób interpretacji roli tytułowej i uczynienia jej ośrodkiem zainteresowań widza, tudzież na reżyserję, która w ten sposób powinna potraktować całość, by wszystko co się dzieje na scenie służyło uwypukleniu tragedji cara i tragedji narodu. Przedewszystkiem tragedji narodu.

Bo sztuka Mereżkowskiego nie jest tylko obrazem panowania czy obłądzenia Pawła I-go. Filozofja tej sztuki tkwi w słowach w. księcia Konstantego, raz po raz powtarzającego, że zakorzenione w Rosji i w jej samodzielnym zło, nigdy się nie zmieni i zawsze powtarzać będzie. Gdy oficerowie postanawiają zamordować cara, dwóch służących, przysłuchujących się obradom, również stwierdza: „zamordowali jednego, przyjdzie drugi i znowu się nic nie zmieni”. Nie potrafi się bowiem społeczeństwo rosyjskie zdobyć na czyn prawdziwie wielki. Jeżeli nawet zmieni ustrój, to stworzy nową tyranię.

Sztuka Mereżkowskiego wyraża to w nader jaskrawych barwach. Poznajemy w niej cara Pawła, człowieka obłąkanego, który do stanu tego doszedł zapewne wskutek przesładowania go przez matkę. Ten obłąkaniec, pół-zwierzę, maltretuje żołnierzy i rodzinę, naród cały. Lecz nikt nie potrafi w sposób ludzki przeciwstawić się tyranji tego pomazańca Bożego. Jedynym środkiem, mającym uratować Rosję, jest — zamordowanie cara. A potem — nic się nie zmienia.

Mimo fragmentaryczności w budowie sztuki, postać cara Pawła scharakteryzowana jest dosadnie. W odsłonie pierwszej widzimy go, musztrującego swą gwardję w sposób urągający wszelkim ludzkim instynktom. Popuścił tutaj Mereżkowski wodze swym antymilitarystycznym tendencjom. Paweł pastwi się nad generałami i oddanymi mu wiarusami. I jedynie liścik od kochanki, księżnej Gagarinowej, czyni z tego krwiożerczego zwierza istnego baranka. Człowiek, który bez litości postępował dopiero co z żołnierzami, zaczyna mówić o miłości, którą uznaje ponad wszystko. Już więc ta pierwsza odsłona charakteryzuje świetnie tragizm tej chorej, zwyrodniałej postaci.

Każda scena następna, to dodanie do tej charakterystyki rozmaitych szczegółów.

Gdyby więc akcja sztuki Mereżkowskiego była bardziej zwarta i skondensowana, siłą rzeczy tragedja narodu i tragedja osobista cara Pawła, musiałyby w realizacji scenicznej wydobyć się na plan pierwszy i skoncentrować na sobie uwagę widza.

Ponieważ jednak w sztuce Mereżkowskiego mamy dziewięć fragmentów i nie we wszystkich Paweł występuje, koncentracja ta zależy przede wszystkim od wykonawcy roli tytułowej.

2. Otóż Teatr Polski zwrócił uwagę przede wszystkim na pompę dworską przedstawienia. Dał świetne widowisko.

Junosza-Stępowski dał charakterystykę cara, odpowiadającą intencjom autora. Stworzył rzeczywiście postać obłąkańca i tyrana. Ale wykonanie roli było — powiedziałbym — zbyt kamealne. Czuło się co się dzieje w duszy cara, ale za mało wyraziście Junosza-Stępowski to wydobywał na zewnątrz. Kreacja Pawła I powinna się narzucać widowni swą ekspresją dramatyczną. Taką kreację Pawła, opracowaną wprost świetnie pod względem aktorskim, stworzył przed kilkunastu laty Ludwik Solski. Gdy musztrował jego Paweł żołnierzy, widziało się przed sobą zwierzę w ludzkim ciele. Gdy żonie i otoczeniu pokazywał język, czuło się, że to nie jest wybryk, lecz chorobliwy objaw szaleńca.

W skupionej, pełnej zresztą świetnych momentów, grze Junoszy-Stępowskiego brakło tej ekspresji. Postać cara w przedstawieniu Teatru Polskiego nie była naczelną.

3. A mogła nią być. Mogła być nawet przy tego rodzaju interpretacji, jaką dał Junosza-Stępowski. Ale reżyser za dużo uwagi poświęcił

czynnikom czysto zewnętrznym, dekoracyjnym, które swą jaskrawością przytłaczały dramat Me-reżkowskiego. Niezawodnie „pompa” ostatniej odsłony była efektowna, ale z punktu widzenia dramatycznego osłabiła wrażenie. W takim ujęciu reżyserskim zadanie Junoszy-Stępowskiego było, oczywiście, trudniejsze. Dramat jego był wewnątrz, a reżyser sceny zespołowe (zwłaszcza u spiskowców) potraktował z dużą ekspresją, przygniatając nią postać tytułową, odmiennie przez Junoszę potraktowaną. Zwłaszcza, że ekspresja tych scen szła w parze z efektami czysto zewnętrznymi, dramatycznie zbędnymi.

Między reżyserją a rolą tytułową nie było zgody, a więc o jednolitości wrażenia nie mogło być mowy. Gdyby reżyser zastosował się do interpretacji roli tytułowej, mógłby dać dramat. Ale z zupełnie odmiennego potraktowania roli Pawła i reżyserji wynikał rozdzźwięk. Mam wrażenie, że mimo tej „choroby reżyserskiej”, na którą skarżą się niektórzy recenzenci, reżyser

często wprost nie może ustalić obrazu przedstawienia. Montuje je w znoju, ale nie wie jak grać będzie bohater, wybitny aktor, któremu dlatego właśnie, że jest wybitny, pozwala się na próbach „markować” rolę. Nie wiem, jak wyglądały próby z „Pawła”, ale mam wrażenie, że reżyser nie widział pełnej kreacji Pawła — Junoszy-Stępowskiego

I to pomściło się na dramacie.

Zapewne. „Paweł I” nie jest dziełem o tak wybitnym znaczeniu, by wielką wagę przywiązywać do rozdzźwięku, który na tem przedstawieniu zapanował. Ale obawiam się, by to nie był symptom niemożności porozumienia się reżysera z wybitnym aktorem. Jest to sprawa zasadniczego znaczenia i dlatego z okazji przedstawienia „Cara Pawła I” ją poruszyłem. Tylko przez harmonijną współpracę reżysera i aktora może teatr dojść do rezultatów dodatnich. Inaczej zawsze pójdzie jeden do Sasa, a drugi do lasa.

Wiktor Brumer.

W SPRAWIE PRAC Z DZIEDZINY HISTORJI TEATRU POLSKIEGO.

Celem ożywienia ruchu historyczno-teatralnego w Polsce dyrekcja Polskiego Instytutu Teatrolologicznego przedstawiła Radzie Instytutu projekt utworzenia sekcji historii teatru polskiego. Sekcja ta organizować będzie zarówno w Warszawie jak i w innych miastach odczyty i pogadanki z dziedziny historii teatru polskiego tudzież publikować będzie osobno lub też w „Scenie Polskiej” i „Życiu Teatru” te prace historyczno-teatralne, które zostaną do wydania zakwalifikowane przez zarząd sekcji. Do sekcji będą — według projektu dyrekcji Instytutu — przyjęci ci pracownicy na tem polu, którzy zobowiążą się do przedstawienia zarządowi sekcji w przeciągu pół roku bodaj przyczynku do historii teatru polskiego. W przyszłości nowi członkowie, chcący brać udział w pracach sekcji, będą musieli przedstawiać pracę z dziedziny historii teatru, o ile już przedtem żadnej pracy z tej dziedziny nie ogłosili.

Polski Instytut Teatrolologiczny pragnie pracę w tym kierunku rozszerzyć również na prowincji i dlatego utworzy prowincjonalne koła sekcji historii teatru w Polsce tudzież wejdzie w porozumienie z poszczególnymi uniwersytetami. Insty-

tut dążyć będzie do tego, by do pracy w sekcji wciągnąć również młodszych polonistów, wśród których niektórzy zapowiadają się jako tędzy teatrologowie.

Jest nadzieja, że prace sekcji przyczynią się do ugruntowania wiedzy o teatrze w Polsce, wiedzy jeszcze często dość lekceważonej dlatego właśnie, że niektórzy t. zw. „teatrologowie” teoretyzują bez oparcia swych teorii na podstawach naukowych.

Polski Instytut Teatrolologiczny, który dotychczasową swą działalność ścieśnił niemal wyłącznie do kompletowania biblioteki, zbiorów fotograficznych i przygotowania kilku wydawnictw, z których dwa wkrótce już się ukażą, dzięki pracom sekcji będzie mógł w szerszym zakresie wpłynąć na rozwój polskiej teatrologii.

Niezależnie od prac historyczno-teatralnych w sekcji dyrekcja Instytutu planuje kilka przedstawień retrospektywnych, pozostających w związku z wydawnictwem „Biblioteki zapomnianych utworów dramatycznych”, pozostającej pod redakcją prof. Józefa Ujejskiego, której trzy tomy są już opracowane a pierwszy z nich niebawem już się ukaże w druku.

OPERA WARSZAWSKA I JEJ WIDOWNIA.

W ostatnim numerze z ubiegłego roku zwróciło „Życie Teatru” uwagę na kilka zasadniczych niedomagań opery warszawskiej. Pominęło jednak jedno niemałego znaczenia.

Do opery należy wciągnąć szersze masy publiczności. Przy obecnych cenach miejsc jest to wręcz nie do pomyślenia. Wiadomo, na podstawie dokładnych obliczeń, że opera warszawska, z powodu szczupłej widowni, nawet przy kom-

pletach, musi dawać bardzo znaczne deficyty. Wiadomo również, że komplet w operze jest (poza występami egzotycznych gości np. Teiko Kiwy) poprostu marzeniem świętej głowy. Należałoby więc:

1. Ceny miejsc obniżyć i to znacznie. Wówczas widownia Teatru Wielkiego nie świeciłaby pustkami a wpływ kasowy nie byłby mniejszy niż jest obecnie. Pozatem byłby ten sukces moralny

że, poza snobami, bogaczami i kartkowiczami, znaleźliby się w operze i prawdziwi melomaniowie, którzy na wydatek, złączony z pójściem do opery, nie mogą sobie pozwolić.

2. Należałoby pomyśleć o przedstawieniach abonamentowych, ale nie takich, jakie są obecnie w Teatrze Wielkim (abonowanie łóż na przedstawienia wtorkowe przez świat dyplomatyczny), gdyż abonamenty te nie mają żadnego znaczenia i mają charakter czysto towarzyski. Trzeba by dawać abonamenty na kilkanaście przedstawień po cenach niższych niż normalne, przy czym wybór przedstawień należałby nie do dyrekcji, lecz do abonenta. Wykup abonamentu dla oficerów, urzędników i t. d. należałoby ułatwić przez rozkładanie należnej sumy na raty.

3. Ważną rzeczą jest również znaczne ograniczenie passe-partout, zwłaszcza dla radnych; z tych

passe-partout — jest to tajemnicą Poliszynela — korzystają przecież i znajomi radnych, powiększając w ten sposób deficyty teatrów miejskich.

Wogóle sprawa passe-partout powinna uleść rewizji: powinny one być do dyspozycji redakcji pism, bilety bezpłatne powinny zaś być ograniczone do minimum.

Obecnie tak przyzwyczajono się w Warszawie do bezpłatnych miejsc, że każdy, kto ma znajomych w magistracie, teatrze lub redakcji, uważa, że nie powinien kupować biletu. Należałoby więc w wszystkich teatrach ograniczyć liczbę bezpłatnych miejsc a dać do dyspozycji tych, którzy z prawa bezpłatności korzystają, bilety za minimalną bodaj opłatą 2 zł. Trzeba publiczność przyzwyczaić do chodzenia do teatru i do płacenia za to, że może być na przedstawieniu.

Juljan Sawicki.

O BYT TEATRÓW PRYWATNYCH.

Niedawno na tem miejscu p. Jan Janusz oświetlił trudności, z jakimi walczyć muszą teatry prywatne w Polsce i zaapelował do ministra spraw wewnętrznych, by zainteresował się tą sprawą a przede wszystkim wysokim podatkiem, jaki płacą teatry magistratowi.

W ubiegłym tygodniu odbyło się, staraniem Związku Autorów Dramatycznych Polskich, zebranie autorów i krytyków, na którym kwestję tą poddano szczegółowej dyskusji.

Rzeczywiście podatek magistracki stanowi jedno z nieuzasadnionych obciążeń budżetu teatrów prywatnych, które znajdują się często w wprost

krytycznem położeniu. Władze powinny zrozumieć, że teatrom artystycznym (a do tych zaliczamy i artystyczne teatryki jak np. Qui pro quo) powinny pomagać a nie utrudniać im egzystencję przez nakładanie znacznych ciężarów.

Przecież uczestniczenie w przedstawieniach teatralnych nie może być tak samo traktowane jak kupno brylantów, za które płaci się specjalny podatek luksusowy. Na szczęście nie płaci się jeszcze podatku od czytania powieści czy dramatów. Ale czy podatek widowiskowy nie jest takim samym nonsensem, jakim był podatek „czytelniany”?

„HAMLET” W INSCENIZACJI JESSNERA W TEATRZE PAŃSTWOWYM W BERLINIE.

Wystawienie Hamleta w inscenizacji Leopolda Jessnera w Berlinie było nie tylko ważnym wydarzeniem w życiu teatralnym Berlina, ale stało się wypadkiem politycznym, który spowodował nawet interpelacje w parlamencie.

Burza wisiła w powietrzu. Groziła zawieszeniem przedstawień, ustąpieniem Jessnera. Sztuka jednak zwyciężyła. Hamlet „idzie” z wypełnioną po brzegi widownią.

Co było powodem tego wszystkiego? Jessner zmodernizował Hamleta. Zmodernizował go nie tylko pod względem zewnętrznym t. j. strojów i dekoracji, ale dał nam Hamleta zmodernizowanego wewnątrznie t. j. dostosowanego do nastrojów psychicznych dzisiejszej powojennej demokratycznej publiczności. Hamlet jego to nie tragedia jednego człowieka, nie dramat jednej duszy, to sztuka mająca w pierwszym rzędzie na celu stworzenie satyry na stosunki dworskie (panujący i otaczający ich dwóch pochlebców i dworaków) oraz wystąpienie przeciwko zaborczym zapędom absolutnych monarchów.

I dlatego też Fortymbras, występujący u Szekspira, jako bohater wojownik i kończący dramat mową patetyczną, pełną emfazy, odczytuje tutaj w suchym monotonnym tonie oficerskim dekret przyznający mu prawa do Danii.

„Hamleta” grano z pominięciem historycznego pojęcia czasu i miejsca. Już pierwsza odsłona zaznaczała tę „bezczasowość” w całej pełni. Żadnych wież, żadnych baszt, ani też murów. Platforma wartownicza z pomostem obserwacyjnym, pokryta śniegiem. Marcellus, Horacy, Franciscus we futrach z katurami, karabiny, wieża obserwacyjna, rzucająca w krąg światło elektryczne.

Kostjumi tworzyły romantyczno-fantastyczne warjacje przedwojennych strojów dworskich i uniformów, tu i ówdzie przechodzących w wojenny hełm stalowy i niebieskie bluzy i marynarki.

Długie, przylegające spodnie, zielone fraki, czerwone rewolucyjne mundury (w scenie gdy i aertes wraca do kraju, by spowodować przewrót), parodystycznie przesadzone epolety, kryzy, Hamlet w tradycyjnym czarnym stroju — jednak

bez miecza. I dlatego to rozkaz: „przysiężcie na miecz” musiał być zmieniony. Polonjusz nie zabił Hamleta mieczem po przez kotarę, lecz krótkim sztyletem przez otwarte drzwi, przy których Polonjusz podsłuchuje.

Scena pojedynku nie ma miejsca w sali tronnej lecz w drugiej komnacie, nie widoczna dla publiczności, gdyż dwór otacza walczących ze wszech stron. Dopiero w ostatnim spotkaniu prze Hamleta Laertes przed siebie na wysokie schody i tam go przebija.

A król? Dlaczego król nie ucieka, dlaczego

tekst pozbawiony wszelkiego stylu patetycznego. Żywe, dzisiejszym wymaganiom i dzisiejszej psychice odpowiadające tempo. 14 obrazów — 2¹/₂ godziny. Nie poszczególna osoba wybija się tutaj na plan pierwszy. Doskonale zgrany zespół, szarmonizowana całość, cudownie zakreślona najmniejsza rólka, świetnie wyreżyserowane sceny zbiorowe wywoływały entuzjastyczne oklaski.

Pozostawało się pod wrażeniem całości, zapominając o poszczególnych postaciach. Kortner odtworzył Hamleta zupełnie wbrew dotychczasowym tradycjom, niemniej jednak znakomicie.



„AKROPOLIS” Wyspiańskiego w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie
SCENA ZBIOROWA I-go AKTU
(od str. lewej: Drabikówna, Miodońska, Bednarska, Rozmarynowski, Woźnik, Kwieciński, Milski, Klońska-Sauerowa, Suchecki).

się nie broni, ale pozwala się zamordować, — to pytanie nad którym reżyserzy łamią sobie głowę. Jessner znalazł jednak wyjście: podczas przedstawienia zabójstwa Gonzagi dostaje król Klau-djusz ataku sercowego, prawa jego ręka zostaje sparaliżowana i zwisa bezsilna.

Zarzucono Jessnerowi, że w ten sposób uczynił aluzję do Wilhelma, który prawą ręką nie włada i ten moment prawdopodobnie był powodem scysji z monarchistami w parlamencie.

„Hamlet” w tej inscenizacji to klasyczny przykład wszechwładności reżysera. Śmiało skróty,

Pod względem dekoracyjnym p. Casper Neher stworzył arcydzieło. Scena teatru w teatrze gdzie na scenie wybudowano cudowny teatrzyk barokowy z lożami, widomą sceną, z lożą królewską, z całym bogactwem i przepychem, z dworem w barwnych strojach galowych tworzyło clou wieczoru.

Wkrótce postaram się podać dokładniej inscenizację 14 odsłon „Hamleta” w interpretacji Państwowego Teatru w Berlinie.

Berlin,

J. Halewicz.

BIBLIOGRAFJA.

Bogumił Vydra: *Teatr czeski od czasów czeskiego odrodzenia*, Warszawa 1926.

Jako tomik Biblioteki Reduty wyszła książeczka pod powyższym tytułem, napisana przez Dr. Bogumiła Vydrę. Autor jej zyskał sobie już od kilku lat w naszym społeczeństwie duże uznanie dzięki temu, iż w sposób poważny i sumienny podjął po znanym polonofilu, Edwardzie Jelinku chwalebna pracę zaznajamiania Polaków z kulturą czeską. Bez przesady należy też powiedzieć,

że pracę swoją traktuje p. Vydra poważniej i głębiej od swego poprzednika, który właściwie był tylko fejtjonistą.

Omawiana książeczka p. Vydry jest napisana staranną polszczyzną.

Autorowi, wybitnemu zresztą uczonemu, nie chodziło o napisanie jakiegos wyczerpującego studjum o teatrze czeskim, lecz raczej o popularne przedstawienie dziejów ruchu teatralnego w Czechach, a podana na końcu bibliografja może być wartościową wskazówką w dalszych studjach w tej dziedzinie.

W pierwszej części książeczki mamy dość szczegółowy obraz walki, jaką społeczeństwo czeskie toczy

musiało od XVIII w. do połowy XIX stulecia o prawa swego teatru; druga poświęcona jest dziejom „Teatru Narodowego” i najnowszemu ruchowi teatralnemu w Czechosłowacji. Tym sposobem zyskujemy mniej więcej całkowity obraz omawianych rzeczy.

Szkoda tylko, że autor, mając głównie na celu skondensowanie obfitego materiału, nie rozróżnił go należycie. A więc dzieje teatru czeskiego do chwili powstania „Teatru Narodowego”, niewątpliwie cenne i ważne, zajęły tyle miejsca, że na omówienie tak ciekawych przejawów życia dramatycznego, jakie są widoczne w ostatnich latach w Pradze, jak również na scharakteryzowanie wybitnych pisarzy dramatycznych, a zwłaszcza ich znamiennych utworów niewiele miejsca pozostało. Czytelnik, dowiadujący się o teatrze czeskim dopiero z książeczki prof. Vydry, nie nabierze w ten sposób należytego przeświadczenia o tem, że „Teatr Narodowy” i produkcja dramatyczna, z jego rozwojem związana, a zwłaszcza tak ceniona w świecie muzyka dramatyczna (opera) zaważyła niezmiernie na przyspieszeniu pulsu narodowego.

Byłoby też wskazane, gdyby autor mocniej uwydatnił pewne osobistości, zasłużone w dziejach rozwoju teatru czeskiego, a więc np. gdyby silniej podkreślił działalność wielkiego Kajetana Tyla, którego należałoby porównać nie z naszym Bałuckim, lecz raczej z Wojciechem Bogusławskim.

Tych kilka uwag nie należy traktować jako zarzuty ale jako pewne wskazówki przy drugim wydaniu książeczki.

J. G.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: „Monna Liza”, opera w 2 aktach z prologiem i epilogiem Schillingsa.

Ponurą tę operę, nieodznaczającą się zgola ciekawą inwencją muzyczną, wystawił Teatr Wielki, podkreślając w reżyserji Popławskiego charakter dramatyczny utworu. Stąd też nawet sceny karnawałowe były jakby zmatowane. Było to dramatycznie zupełnie uzasadnione i dobrze się stało, że Popławski nie wprowadził tutaj elementu barwności. W zupełnej zgodzie z charakterem dramatycznym utworu utrzymał postać męża Monny Lizy Freszel, Mokrzycka śpiewała pięknie, nie miała jednak tajemniczości Giocondy. Wyróżnili się: Dobosz, Janowski i Wraga.

Teatr Polski: „Zaklęta Królowna”, bajka Or-Ota.

Bajka Or-Ota jest bodaj, że najpiękniejszym polskim utworem scenicznym dla dzieci: Napisana jest nietylko pięknym wierszem, ale i z znajomością duszy dziecka, do której poeta umie trafić. Bajkę o zaklętej królownie połączył Or-Ot nader szczęśliwie z folklorem polskim.

Z pośród artystów wyróżniła się Kunina jako świetna Hula-babula. Dała ona postać świetnie ujętą i interpretowała wiersz nader wyraziście w przeciwieństwie do całego szeregu innych artystów.

Teatr Mały: „Najdroższa moja Peg”. komedia w 3 aktach H. Mannersa.

W komedycie tej przeciwstawia autor w sposób bardzo prymitywny szczerść Irlandczyków obłudzie angielskiej. Sukces tej komedyci zależy przedewszystkiem od wykonawczyni roli tyt. Otóż p. Jarkowska, bardzo utalentowana aktorka, nie potrafi utrzymać na wodzy swego temperamentu. Rolę Peg charakteryzuje wprawdzie temperament, ale i młodość, szczerść, bezpośredniość. Tych trzech czynników w grze p. Jarkowskiej nie było. Poza tem raz gardłany głos artystki, która może być wybitną aktorką charakterystyczną, lecz musi wyzbyć się trywialności, cechującej jej grę.

Z TEATRÓW POZNAŃSKICH.

Z końcem ubiegłego sezonu wydawało się, że plan prezydenta Ratajskiego umiastowienia „Teatru Nowego” dojdzie do skutku i że dzięki temu w „Teatrze Polskim” ujrzymy wyłącznie wielki repertuar, a w drugim miejskim teatrze dramatycznym pokażą nam przeważnie

komedje i farsy. Tymczasem rokowania się rozbiły i nadal mamy w Poznaniu dwie sceny rywalizujące ze sobą, obie o tym samym zakresie pracy i o ludzaco podobnym repertuarze.

W porównaniu z minionym rokiem sytuacja o tyle uległa zmianie, że „Teatr Nowy”, który chylił się z końcem sezonu ku upadkowi, teraz nabrał sporo sił moralnych i góruje nad swym przeciwnikiem myślą przewodnią w układaniu ambitnych wysiłków, celem wyzyskiwaniem uzdolnień zespołu, wzmocnionego pozy-skaniem Uszyńskiej, Bay-Rydzewskiego i Warneckiego, oraz umiejętnym zdobywaniem sobie zaufania i sympatyj widowni. Zapobiegliwy dyr. Rudkowski uprosił na kierownika literackiego „Teatru Nowego” Artura Górskiego i to zadecydowało o literackiej wartości repertuaru. Dzięki inicjatywie jednostki zdobył się nakoniec Poznań na kierownika literackiego w teatrze prywatnym i natychmiast odczuliśmy wartość tej nieznannej dotychczas siły kierowniczej w teatrze. Teatr miejski, nadal nie uznający potrzeby powierzenia troski o repertuar i opracowanie literackie sztuki komus, kto by się na tem rozumiał, cierpi z tego powodu niemało. Pozornie daje on również repertuar wyborowy, zdobywa się nawet na takie premjery jak „Uczta Herodjady” i „Nieboska Komedia”, niestety w dniach wielkich swych świąt wykazuje braki zarówno zrozumienia, jak i przygotowania literackiego wybranego tekstu, co razem z błędami, słabą w „Teatrze Polskim” reżyserji, daje w rezultacie widowska, obciążone nadmiernie grzechami śmiertelnymi. Zaczął „Teatr Polski” bardzo niepomyślnie swą pracę tegoroczną „Głuszcem” Krzywoszewskiego i „Bajka o wilku” Monara. Nie popisali się tu, jako reżyserowie, Nowacki i Noskowski. Całą odpowiedzialność za reżyserję złożono więc otąd w ręce Młodziejowskiej. Po wyjeździe Ryszkowskiego i Szpakiewiczza wydawało się, że ona właśnie, ona jedna podotła zadaniu. Młodziejowska posiada kulturę i pracowitość. Łudzone się, że te dwie zalety wystarczą i jej oddano pieczę nad Kaspro-wiczem i Krasińskim. Obie jednak wielkie premjery jako całość zawiodły. Obok pięknych scen było w nich wiele zupełnie niewykończonych, a nawet fałszywie ujętych. Brak samodzielności, siły i śmiałości reżysera nie pozwolił zajaśnieć w całej pełni talentowi Grabowskiej jako Salome ani nie wy dobył wszystkich zalet z gry Godlewskiego w roli Henryka i Brackiego w roli Pankracego. Złe również wyszedł na reżyserze artysta Jarocki, którego wspaniałe dekoracje do „Nieboskiej” pozostały martwe, bo nie umiano zespolić z niemi gry. W rezultacie najlepiej dotychczas udały się w „Teatrze Polskim” „Śluby paniieńskie” (z kapitalną Biesiadeczką w roli Anieli) i „Cały dzień bez kłamstwa” (z bardzo zabawnym Chmielewskim). Powodzeniem cieszyła się „Napoleonetka”, długi i nużący melodramat, przerobiony z powieści pani Gyp, z popisową grą Biesiadeckiej i Noskowskiego. Zupełnie bez wrażenia przeszła natomiast parabola Pirandella „Tak jest, jak się wam wydaje” z powodu chybionej obsady ról głównych (Młodziejowska, Szczurkiewicz i Bracki).

Najbliższe tygodnie zapowiadają kilka zaciekawających debiutów autorskich, może uda się wtedy więcej pochlebnych słów powiedzieć o „Teatrze Polskim”, bogatym w dobry zespół i świetnego dekoratora, a pokutującym często wskutek nieobecności reżysera i kierownika literackiego w teatrze.

Szczęśliwszy „Teatr Nowy” posiada obok Artura Górskiego, trzech utalentowanych reżyserów: Koreckiego, Warneckiego i Melinę i ich zgodna, wyteżona współpraca, poparta przez artystę-dekoratora Władysława Lama, a zasilana entuzjazmem zespołu, pracującego w przykrych ekonomicznych warunkach, zjednywa sobie uznanie. Na otwarcie sezonu wprowadzono dwie nowe polskie sztuki, które nie miały wprawdzie niezwykłych zalet literackich, ale osiągnęły przyzwolony poziom dramatyczny i ogólnie podobały się widowni. Melodramat Katerwy „Między nocą a brzaskiem” i komedia Olechowskiego „Równowaga” zasłużywały na pokazanie w teatrze. Bardzo starannie wystawiono „Intrygę i miłość” Schillera i „W sieci” J. A. Kisielewskiego. Jako całość były to najlepsze wieczory teatralne w bież. sezonie

w poznańskich teatrach dramatycznych. Dobra insceniżacja zapewniła też wzięcie oryginalnemu scenariuszowi kinematograficznemu Ridleya p. t. „Pociąg widmo”, zagranemu z rozmachem przedewszystkiem przez Korecką i Warneckiego. Znaczne wartości wychowawcze dla teatru miało przedstawienie milej anegdoty Kraszewskiego „Radziwiłł, panie Kochanku” z Bay-Rydzewskim w roli tytułowej. Ostatnia premiera przed „Śnem nocy letniej”, „Gutlibi” Forzana, spotkała się również z dużym zainteresowaniem widowni, dzięki nteresującej fabule, wzorowemu przygotowaniu i popisowej grze Rydzewskiego. Na okres zimowy zapowiada „Teatr Nowy” szereg dobrych sztuk. Zaczekajmy z ich oceną aż do urzeczywistnienia śmiałych i chwalebnych porywów, które powoli przełamują obojętność zubożałej i znieczulonej dziwnie publiczności. Prawdopodobnie „Teatrowi Nowemu” uda się odnieść zwycięstwo artystyczne, co wpłynie również ożywczo na powodzenie i plany „Teatru Polskiego”. Zimowe miesiące dostarczą, zdaje się, wrażeń niecodziennych.
Stefan Papée.

POLONICA.

W paryskim teatrze Mauthurins wystawiono „Niewinna grzesznicę” Grubińskiego. Komedję poprzedził prolog pióra Noziere, w którym artyści dysputują na temat sztuki i przyjęcia jej przez krytykę. Sztukę przyjęto przychylnie, przyczem podkreślono jej „paryskość”. Jeden z recenzentów zwrócił uwagę na to, że „francuskie” komedje autorów niemieckich są ciężkie, komedja zaś Grubińskiego ma zalety, nie ustępujące komedjom francuskim. Rolę tytułową grała p. Francis, artystka raczej dramatyczna niż komedjowa.

ZWIĄZEK ARTYSTÓW SCEN POLSKICH.

W ostatnich czasach święciło lwowskie gniazdo Z. A. S. P. trzy jubileusze, Jubileusz 30-letniej pracy scenicznej obchodził reżyser Mikołaj Lewicki. Po ukoń-

czeniu z odznaczeniem konserwatorjum lwowskiego wstąpił na scenę w 1894 r. do teatru Skarbkowskiego we Lwowie. Następnie pracował na scenach polskich, włoskich, rosyjskich, ostatnio znów we Lwowie. Od roku 1906 do 1914 był reżyserem opery warszawskiej.

3 grudnia odbył się jubileusz 30-letniej pracy dekoratora i inspektora sceny Teatru Wielkiego we Lwowie, Ignacego Stahla. Do pracy scenicznej przystąpił w roku 1894 i od tego czasu bez przerwy pracuje w teatrze lwowskim.

22 grudnia odbył się jubileusz 25-letniej pracy artysty i reżysera operetki lwowskiej, Filipa Kuligowskiego. Na scenę wstąpił w 1899 r. Pracował w Warszawie, Lublinie i Wilnie a od kilkunastu lat jest filarem operetki lwowskiej.

Z KARTY ŻAŁOBNEJ.

Ś. p. FRANCISZEK DOMNIK DOROWSKI.

W Krakowie zmarł długoletni artysta teatru miejskiego, przez pewien czas jego sekretarz, ś. p. Franciszek Domnik Dorowski. Urodzony w 1859 r. po ukończeniu szkoły dramatycznej J. Rychtera wstąpił na scenę w 1880 r. Scenie polskiej służył z prawdziwym zamiłowaniem i jako aktor i jako autor dramatyczny, cieszący się do dnia dzisiejszego wielką popularnością. Sztuki jego, przeznaczone dla szerokich mas, odznaczają się wielką barwnością i dobrą obserwacją typów ludowych. To też na scenach popularnych raz poraz wystawiają „Stare miasto” Domnika a sztuka patriotyczna p. t. „W górę serca” zyskała zarówno w teatrze im. Słowackiego w Krakowie jak i na innych scenach duże powodzenie. Teatry amatorskie często wystawiają „Ojcowiznę”, „Wigilję św. Andrzeja”, „Biały mazur” a przedewszystkiem „Dzieci muzy”, malujące niefrasobliwy światek cyganerii artystycznej.

Ś. p. Domnik Dorowski był powszechnie lubianym i cenionym weteranem sceny polskiej.

SZKOŁA GRY SCENICZNEJ ART. DRAM. HANNY OSSORJI

Profesorowie:

HELENA ZAHORSKA
MARJA KAMIŃSKA-LATOSZYŃSKA
HELENA SOKOŁOWSKA
JÓZEF KOTARBIŃSKI
ADAM ZAGÓRSKI
ANTONI RÓŻYCKI

Zapisy w kancelarii Szkoły Smolna 14 m. 7.

Tel. 206-69.

Codziennie od godziny 4 — 6 po południu.

Ambrożewiczówna Marja

SZKOŁA PLASTYKI

ZAPISY TRWAJĄ BEZ PRZERWY

CHMIELNA 20, m. 12

Tel. 519-33.

Doliwa-Dobrowolska St.

Prof. ŚPIEWU SOLOWEGO
OPERA, OPERETKA, ESTRADA

WILCZA 68, m. 3

Tel. 207-35.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, 1/2 str. 90 złotych, 1/4 str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TELEFON 112-11

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU”.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

P. II
217



*Czyste
i łagodne,*

nawskroś perfumowane, odpowiednie nawet
dla najdelikatniejszej cery, jest tylko mydło

ELIDA
SAVON IDEAL

Drukarnia Ministerstwa Spraw Wojskowych. Warszawa, ul. Przejazd 10.

Z archiwum red. „Młot”
Jalu Kurka

<http://ro.org.pl> aka 517/65K

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

„ALBATROS”.

W ubiegłym sezonie wystawił Teatr letni „Cherubina w piekle” Germana. Obecnie mamy nowego cherubinka p. t. „Albatros”. Autorem jego jest Mieczysław Fijałkowski, autor, z powodzeniem granego dawniej „Pana posła” i „Wiernej kochanki”. Nowa komedia Fijałkowskiego jest zbiorem kwieciste wypowiedzianych frazesów a „myśl” jej jest, że ziemiaństwo (do którego

dał jej formę banalną a gdy udał mu się (przynajmniej jego zdaniem) jakiś dowcip, to powtarzał go aż do znudzenia wbrew wszelkiej logice efektu teatralnego. Zamiast postaci wprowadził autor na scenę kukielki, wypowiadające frazesy autora. Dyrekcja teatru starała się te kukielki ożywić przez oddanie ról naczelnych takim artystom jak Frenkiel, Zelwerowicz i Leszczyński.



Fot. Ag. Światowid.

„AKROPOLIS” Wyspiańskiego w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie
GOBELIN TROJAŃSKI

Od str. lewej: Paź (Treszczyńska) — Priamus (Szymborski) — Hekuba (Kosmowska) —
Poliksena (Śniadecka) — Helena (Barwińska) — Parys (Sawan).

zalicza się i autor komedji) jest nic nie warte a chłop, który u Wyspiańskiego był „potęgą” — zdaniem Fijałkowskiego jest tylko — chamem i że trzeba na dalekich morzach oczyścić się z wielkich przesądów, by stać się dzielnym i pożytecznym obywatel. „Myśl” nie lepsza i nie gorsza od wielu innych. Bieda tylko w tem, że autor na-

Zdawało się, że świetna ta obsada i pierwszy wspólny występ Frenkla i Zelwerowicza wystarczają, by uratować sztukę.

Nadzieja ta zawiodła. Okazało się nie poraż pierwszy, że sam autor nie stworzy przedstawienia. Że aktor siłą swego talentu może ożywić niejedną postać, ale musi to być postać. Z próż-

nego nie należy. Ani reżyser ani aktor nie wystarczą. Tak było w „Cherubinie z piekła”, którego reżyserował — Solski, tak w „Albatrosie”, w którym grali Frenkiel, Zelwerowicz i Leszczyński.

Zachodzi więc pytanie: dlaczego wystawia się podobne utwory? Czy wystawianie ich świadczy o popieraniu polskiej twórczości?

Jeżeli wystawia się mało wartościowy utwór początkującego autora polskiego (np. „Agne” Erbena) — nie należy przeciwko temu protestować. Trzeba tylko wiedzieć *gdzie* go wystawić. N. p. wspomniana „Agne” nie powinna się być nigdy znaleźć na deskach Teatru Narodowego. Dobrze jednak, że młody autor mógł zobaczyć na scenie pierwszy swój utwór.

Jakiż jednak cel może być w wystawieniu nieudanych i to nieudanych w zupełności utworów zgoła nie „początkujących” autorów polskich? Autorom nie przyniesie ono już żadnego pożytku a publiczność dezorientuje i jak najnieprzychylniej usposabia względem sztuki polskiej.

Niedawno, odpowiadając na artykuł S. Kiedrzyńskiego w sprawie repertuaru polskiego, wykazałem, że teatry warszawskie w ubiegłym sezonie wystawiły znaczną liczbę polskich utworów i że pod tym względem narzekania autorów są nieusprawiedliwione. Ileż jednak z pośród tych utworów zaliczyć było można do prawdziwej *twórczości*?

Czyż doprawdy nie ma współczesnej twórczości polskiej? Jest; może nie taka bujna, ale jest.

Od roku mamy nowy dramat i to dramat o pierwszorzędnym walorach literackich: „Komendanta Paryża” Nowaczyńskiego. W tej formie, w jakiej jest on napisany, nie można go wystawić. Domaga się on nader licznych skrótów. Inscenizator musi nad nim popracować. Tak jak popracował Solski w swoim czasie nad „Carem Samozwańcem”. Jest to obowiązkiem teatru. Czyżby tego miłego obowiązku teatr nie spełnił? I to w jubileuszowym roku Nowaczyńskiego?

O wystawieniu „Wieży Babel” Słonimskiego również jakoś głucho. Dlaczego? Czyżby dlatego, że „sprawozdania” teatralne Słonimskiego są często paszkwilami? Cóż jednak wspólne mają sprawozdania Słonimskiego z jego sztuką?

Morstin napisał nową sztukę. Kiedy i gdzie będzie wystawiona?

Ambitny Teatr Nowy im. Modrzejewskiej w Poznaniu wystawił w ubiegłym sezonie sztukę Nawrockiego p. t. „Korona z papieru”, sztukę napisaną z talentem i odbiegającą od szablonu codzienności. Dlaczego teatry warszawskie nie zainteresują się tą sztuką?

Zegadłowicz napisał nowy utwór sceniczny. Wystawia go teatr krakowski. Dlaczego Zegadłowicz musi ciągle czekać aż Warszawa „raczy” wystawić jego dramaty? Przedewszystkiem „Nawiedzonych”. Idealnym reżyserem tego przedstawienia byłby Schiller. Dlaczego nie zainteresuje się on tym utworem?

Warszawa wystawia przeważnie te dramaty polskie, których autorzy związani są różnymi węzłami z teatrami warszawskimi. Wystawia się więc ich utwory bez wyboru, wznawia sztuki, które już nikogo nie interesują i w ten sposób tworzy się legendę, że nic nowego autorzy polscy nie tworzą. Tworzą. Pisze Przybyszewski, dziwnie zapomniany przez teatry stołeczne, któremu jednak zeszłoroczne, kierownictwo Teatru Narodowego odrzuciło sztukę. Przybyszewskiemu! Nowa dyrekcja ma obecnie wystawić nowy utwór autora „Gości”. Perzyński wrócił do teatru. Teatr Narodowy, wystawiając, nienajlepszą zresztą, jego nową komedię zrobił dobrze. Jestem pewny, że wybitny ten komedjopisarz może dać scenie polskiej jeszcze niejedno dzieło wartościowe. A zresztą dla samego pierwszego aktu i dla Kreacji Jaracha należało tę komedię wystawić.

Teatr powinien interesować się autorem i umożliwiać mu tworzenie. Po takim sukcesie, jaki odniósł Teatr Wielki wystawieniem „Pana Twardowskiego” Różyckiego należało umożliwić i ułatwić kompozytorowi napisanie nowego baletu. Byłaby to współpraca teatru z autorem. Czy nie należałoby tak samo zachęcić do pracy w teatrze np. Sieroszewskiego, którego drugą sztukę wystawił jedynie teatr w Lublinie? Czy długie milczenie Rostworowskiego nie jest spowodowane zniechęceniem, spowodowanym wystawieniem ostatniej jego sztuki — w teatrze dzielnicowym?

Jest twórczość. Jest. A może być jeszcze bujniejsza. Ale teatry warszawskie jej nie widzą. Nie współpracują z autorem. Nie zachęcają teatrów. Lękają się twórczości. I wystawieniem „Cherubinów w piekle” i „Albatrosów” niedźwiedzią przysługę oddają piśmiennictwu polskiemu.

Wiktor Brumer.

PAUPERYZACJA TEATRÓW PROWINCJONALNYCH.

W „Świecie” ukazał się artykuł Stefana Krzywoszewskiego p. t. „Parę uwag ogólnych w sprawach teatrów”. W artykule tym p. Krzywoszewski zwraca słusznie uwagę na to, że teatry prowincjonalne są przeważnie złe, i że popieranie takich teatrów nie ma żadnej racji, gdyż „wartość i znaczenie kulturalne posiada tylko teatr dobry. Zły teatr bywa wprost szkodliwy, zraża bowiem pu-

bliczność do sceny i do literatury dramatycznej, obniża smak, zniekształca pojęcie”.

Uwagi powyższe są w całej pełni słuszne, trudno się jednak zgodzić z autorem artykułu, gdy o pauperyzację teatrów obwinia przedewszystkiem Związek Artystów Scen Polskich i zarządy miast.

„Z. A. S. P.—pisze red. Krzywoszewski—stając na gruncie zawodowym, podtrzymuje przedsię-

biorstwa teatralne, pozbawione nieraz istotnie usprawiedliwionej racji bytu, aby tylko zapewnić zajęcie bezrobotnym członkom*). W istocie Z. A. S. P. ułatwia nieraz sytuację finansową teatrów prowincjonalnych, o ile te teatry stoją na odpowiedniej wyżynie. Ale jest bezsporną prawdą, że teatry prowincjonalne są przeważnie mało wartościowe. Czy jednak tylko kiepscy aktorzy stanowią kiepski teatr?

Przecież duża odpowiedzialność za zły repertuar spada i na naszych autorów dramatycznych, którzy w równej mierze „spauperyzowali” polską twórczość dramatyczną. Czy rzeczywiście wszystkie sztuki członków Związku Autorów Dramatycznych Polskich zasługują na wystawienie? Czy wiele z pośród nich nie przyczynia się również do „zrażenia publiczności do sceny i do literatury dramatycznej”?

I tu mamy odpowiedź, na pytanie dlaczego nasze teatry prowincjonalne upadły: *brak nowych talentów autorskich i brak nowych, wybitnych talentów aktorskich*. I na to nic ani Związek Autorów Dramatycznych ani Związek Artystów Scen Polskich nie poradzą. Są to sprawy, od związków niezależne

Trudno więc winić tę lub ową instytucję o pauperyzację teatrów prowincjonalnych. Pęd do stolicy, który ujawnił się w wszystkich niemal dziedzinach pracy (najmniej odczuły to stosunkowo uniwersytety), ogarnął najwybitniejszych aktorów, związanych nieraz nawet długoletnią pracą z teatrem we Lwowie czy Krakowie i ogołocił sceny prowincjonalne z istotnych talentów. Dlatego teatry warszawskie stoją o tyle wyżej od teatrów we Lwowie, Krakowie czy Wilnie, nie mówiąc już o Płocku czy — Lesznie.

*) Już po napisaniu tego artykułu ukazał się w „Kurierze Warszawskim” feljeton A. Grzymały Siedleckiego, który dosadnie przedstawia obniżenie poziomu teatrów prowincjonalnych i niedopuszczalne praktyki niektórych dyrektorów, zniechęcające autorów dramatycznych. G. Siedlecki również zadaje pytanie czy Z. A. S. P. nie mógłby wpłynąć na uzdrowienie stosunków w teatrach na prowincji.

Inna jest jednak kwestja czy wobec takiego stanu rzeczy nie należałoby zorganizować kilku *dobrych* zespołów objazdowych. Sprawę tę poruszało kilkakrotnie „Życie Teatru”, porusza ją również — i słusznie — red. Krzywoszewski. W ten sposób zamiast całego szeregu „szmir” prowincjonalnych, otrzymalibyśmy teatr, który mógłby i w Lublinie i nawet w Kaczym Dole dawać przedstawienia, stojące na odpowiedniej wyżynie. Dla „bezrobotnych” aktorów nie byłoby to pogromem. Bo talent prawdziwy znalazłby się z pewnością w zespole każdego dobrego teatru objazdowego.

Zorganizowanie takich trup objazdowych przez Z. A. S. P. przy wydatnej pomocy rządu i samorządów miejskich w znacznej mierze poprawiłoby sytuację naszych teatrów prowincjonalnych.

Oczywiście — nie łudźmy się. Utworzenie tych trup nie stworzyłoby samo przez się i autorów i reżyserów i aktorów. Zwłaszcza autorów i reżyserów. Bo od nich w znacznej mierze zależy poziom przedstawień.

A dzisiaj — bądźmy szczerzy — na palcach można policzyć wybitnych reżyserów i wybitnych autorów. Dlatego też byłoby bardzo wskazane, by teatry prowincjonalne, pozbawione wybitniejszych sił reżyserskich, nie były zbyt ambitne i posiłkowały się opracowaniami wzorami reżyserskimi teatrów pierwszorzędnych. Bo teatr polski stoi na bardzo wysokim stopniu. Prawda. Ale stoi na nim prawie wyłącznie tylko w Warszawie.

Dużo ambicji wykazuje teatr w Krakowie (repertuar), Wilnie (gra zespołowa Reduty), Poznaniu (zwłaszcza prywatny Teatr Nowy), Łodzi (wykonywanie aktorskie), nie p. zbawione są ambicji wyśiłki Wysockiej w Lublinie i młodego zespołu w Kaliszu... no, ale już same warunki pracy uniemożliwiają zdobycie pełnego sukcesu artystycznego.

I dlatego zorganizowanie dobrych trup objazdowych staje się aktualne i potrzebne.

Juljan Sawicki.

„WESELE” WYSPIAŃSKIEGO NA SCENIE.

Dzień 16 marca 1901 r., dzień premjery „Wesela” — to historyczna data w dziejach teatru polskiego. Przedstawienie odbyło się przy wypełnionej szczelnie sali. Zrazu, jak pisze w swych wspomnieniach Chołoniewski, wytworzył się nieszczególny dla dzieła nastrój. Akt I szedł dość opornie, w teatrze panowała niepewność. Zwyciężyła jednak głęboka poezja aktu II, uwaga skupiła się na narodowej nucie utworu i widownia zaczynała się coraz bardziej entuzjastycznie. Wreszcie w akcie III potęga dramatu porwała nawet aktorów, według ich własnych wyznań; zapomnieli, że grają, że są w teatrze, byli jakby urzeczonymi suggestywnym czarem poezji.

Po zapadnięciu kurtyny stało się coś nadzwyczajnego, wprost nienotowanego dotąd w kroni-

kach teatralnych. Oszołomiona publiczność siedziała chwilę w milczeniu, jakby do miejsc przybita... Dopiero po chwili zerwała się burza oklasków. Zgromadzeni na scenie artyści przyłączyli się do tej owacji. Mimo oklasków i wywoływań Wyspiański nie ukazał się na proscenium. Zniknął z teatru niespostrzeżony. Przez długi czas publiczność nie spieszyła się, jak zwykle, do odejścia. „Potworzyły się grupy dysputujące żywo, widziano twarze, na które wystąpiły gorączkowe wypieki, kłócono się, wymachiwano rękami. Trwało to kwadrans cały, póki światła nie zaczęły gasnąć, kładąc koniec tej niebywałej scenie”.

„Wesele” — zwyciężyło! Zatrzymał go genjusz poety! Ten genjusz, który potrafił porwać i tchnąć żywiołowy rytm w grę aktorów, który potrafił

zahypnotyzować zbiorową duszę widowni. Z dawien dawna żadne widowisko nie zdołało wywrzeć takiej potężnej reakcji.

Zakotłowało wśród krytyków teatralnych. Poniedziałkowe numery wszystkich pism krakowskich przyniosły długie, przeważnie entuzjastyczne sprawozdania. W „Głosie Narodu” w zamieszczonej na czele nr 64 z 18.III.1901 w miejsce artykułu wstępnego, entuzjastycznej impresji d-ra Wł. Lewickiego, czytamy m. in.: „Wesele” — to może największe dzieło, w szeregu tego rodzaju utworów z lat ostatnich. Idea jego przemówiła do serc wszystkich, bowiem dzieło to jest krzykiem pokolenia, jest wytargane z wnętrza polskich trzew”. W „Nowej Reformie” W. Pr. (okesch) nazwał „Wesele” „klejnotem literackim, jakiemu równego nie wydała najnowsza doba piśmiennictwa”. Najobszerniej i najbardziej w istotę rzeczy wnikające omówienie poświęcił „Weselu” w „Czasie” R. Starzewski. Jego to

lata obowiązuje prototypem, właściwy styl „Wesela” przechowującym. Wśród wykonawców na czoło wybili się: Kamiński w roli Stańczyka, Sosnowski w roli Dziennikarza, Sobiesław w roli Gospodarza; z kobiet: Sulima w roli Racheli i Walewska w roli Marysi. Z pewnemi zastrzeżeniami spotykamy się tylko co do interpretacji ról: Panny Młodej przez Siemiaszkową, Poety przez Pawłowskiego i Chochoła przez Popławskiego. Poza tem wszyscy artyści wywiązali się znakomicie ze swego zadania.

„Wesele” osiągnęło pełny sukces. W sezonie 1900 — 1 było grane 21 razy. Frekwencja, szczególnie z początku, była nadzwyczajna. Na cały szereg przedstawień bilety zostały rozkupione zawczasu i to do ostatniego miejsca. Publiczność przyjmowała sztukę gorąco. Raz po raz wybuchły żywiołowe na cześć twórcy owacje. Szczególnie serdeczną owację urządzono Wyspiańskiemu na czwartym z rzędu przedstawieniu (22.III). Ok-



Fot. Ag. Światowit.

„AKROPOLIS” Wyspiańskiego w teatrze im. Słowackiego w Krakowie

GOBELIN BIBLIJNY

Scena zbiorowa; pośrodku od strony lewej: Jakób (Socha) — Ezaw (Kułakowski).

rzeczowa a pięknie napisana recenzja, traktująca zarówno o ideowej, jak również i formalnej stronie utworu, ogłoszona następnie w książkowej odbitce, przyczyniła się waleń do popularyzacji „Wesela”.

Co do samego wykonania „Wesela” na scenie, to oczywiście wobec zaledwie jeden tydzień trwającego przygotowania premjery, nie mogło być ono bez zarzutu. Obok jednak drobniejszych zastrzeżeń, dotyczących powolności suflowanego dialogu, braku zestrojenia scen ensemblewych wszyscy krytycy wyrażają się z prawdziwym uznaniem o grze aktorów, podkreślając ich przejęcie się sztuką i szczerą kreacją, z których niejedna stała się na długie

laskom i wywoływaniom nie było końca, a kiedy się wreszcie poeta ukazał, został formalnie zasypywany kwiatami, tak, że cała scena była niemi usłana. Przytem wręczono Wyspiańskiemu dwa olbrzymie wieńce, z których jeden uwity był z biletów wizytowych wielbicieli talentu autora „Wesela”. Również na następnych przedstawieniach składano dla nieobecnego poety kwiaty, o czym wzmianki raz po raz czytamy w ówczesnych dziennikach krakowskich.

Nie obeszło się jednak i bez dyssonansów. Byli tacy, którym się „Wesele” nie podobało. Między innymi — jak to notuje w swych wspomnieniach z premjery Wojciech Dąbrowski — leader stańczyków krakowskich, hr. Stanisław Tarnow-

ski miał się uczuć osobiście dotknięty ujęciem postaci Branickiego (sam z Branickimi spokrewniony) i agitować za usunięciem sztuki z afisza. Sprawa przedostała się na zewnątrz, dając assumpct do polemiki „Naprzodu” z „Czasem” o rzekomy „Spisek Stańczyków przeciwko sztuce”, jak to w pierwszym ferworze socjalistyczny organ rozgłosił.

Z przykrzejszemi jednak dyssonansami miał się spotkać Wyspiański ze strony, z której się w swej naiwności twórczej tego najmniej spodziewał — ze strony tych, którymi się jako modelami w swej sztuce posłużył. Opierając swój utwór na materiale realistycznym, rzeczywistość uważał Wyspiański tylko za punkt wyjścia, za podłoże do rozsnucia projekcji wizji dramatycznej. Inaczej atoli na tę sprawę zapatrywali się ci, którzy mimowoli zostali w „Weselu” sportretowani. Szczególnie postać Pana Młodego, mimo wierności w jej odtworzeniu, a może właśnie wskutek niej wydała się samemu Rydłowi, jak również jemu podobnym krótkowidzom — krzywdzącą karykaturą. Stąd wymówki i gniewy, które swemi zgrzytami zatręły Wyspiańskiemu radość z odniesionego zwycięstwa.

Wszelkie motywy anegdotyczno - aktualne w „Weselu” nie mają tu żadnego znaczenia, względnie tylko b. podrzędne. Wcześniej czy później muszą one zatrzeć się i zmarnieć, wyupoklając właśnie to, co w „Weselu” jest wiecznego i nieprzemijającego. To ten tragiczny krzyk pokolenia, to ten straszliwy akt oskarżenia współczesności polskiej i publiczna spowiedź grzechów narodowych. Pójdzie w niepamięć „Wesele” — plotka, zostanie „Wesele” — misterjum. Takie były intencje samego twórcy. Może nie wszyscy od razu je pojęli, może wielu po swojemu komentowało „Wesele” — fakt faktem, że utwór ten zmusił do zajęcia się sobą, do za-

jęcia wobec niego takiego lub owakiego, afirmatywnego lub negatywnego stanowiska, obojętnym jednak nie pozwolił pozostać nikomu, ktokolwiek się z niem zetknął. Charakterystyczną ilustracją tego zajęcia się „Weselem”, obok licznych głosów prasy, była również konferencja literacka w Hotelu Saskim, w 2 tygodnie po premierze urządzona (31.III), na której szereg młodych literatów, jak Siedlecki, Rakowski, Leszczyński i Lack wystąpił ze swemi referatami o „Weselu”.

„Wesele” ufundowało sławę Wyspiańskiego. Wstępnym bojem zdobyło publiczność krakowską, a potem zwycięskim pochodem przeszło przez wszystkie prawie sceny polskie. W parę miesięcy po Krakowie wystawił „Wesele” Lwów, niemniej entuzjastycznie witając goszczącego u siebie poetę. Trzykrotnie wznawiany był arcytwór Wyspiańskiego w Warszawie (1906—1915—1922), niestety za każdym razem nieszczęśliwie. Wilno ujrzało „Wesele” w r. 1907, za niem kolejno wszystkie inne teatralne miasta w Polsce. Wzbudziło ono nawet żywe zainteresowanie zagranicą: w r. 1923 wystawia je we francuskim przekładzie Łady Cybulskiego eksperymentalny teatrzyk paryski „Art et Action”. We Włoszech tłumaczył „Wesele” prof. Pavilini, B. Brumelli poświęca mu w „Comodia” ciekawy artykuł. Entuzjazmuje się „Weselem” współczesny dramaturg i poeta niemiecki Klabund, tłumacząc, jak powiada, „dla siebie” ustepy z tego niezwykłego dzieła. W Polsce stało się trwałym nabytkiem repertuaru, szczególnie pieczołowicie pielęgnowane na scenie krakowskiej, gdzie już doszło liczby stukilkudziesięciu przedstawień.

Oto historia jednego z najpiękniejszych i najciekawszych tryumfów w historii teatru polskiego.

Rajmund Bergel.

FOTOGRAFJE TEATRALNE.

Fotografie teatralne, poza celami reklamowymi, powinny mieć wielkie znaczenie jako jeden z materiałów dla przyszłych historyków teatru, inscenizacji i gry aktorskiej. Dlatego też fotografie te powinny być ściśle wierne i dokładnie odtwarzać mise en scene.

Tymczasem bardzo często fotografowanie poszczególnych scen odbywa się bez kontroli reżysera albo też reżyser lekceważy własną swą pracę i fotografuje sceny w zupełnie innym układzie niż były one przedstawione na scenie. Fotografia odbywa się przeważnie na próbie generalnej, po której często następują zmiany (np. Solski jako „Hetman Żółkiewski” występował w innej charakterystyce niż przedstawia fotografia). Należałoby więc fotografować po drugim przedstawieniu.

Na fotografii zbiorowej z „Króla Edypa”, (którą i „Życie Teatru” umieściło) mamy scenę, której — wogóle nie było: widzimy na niej Edypa z pierwszych scen z dziećmi, podczas gdy Edyp występuje z dziećmi dopiero jako ślepiec. Również rozplanowanie chóru, dla celów, widocznie, fotograficznych, zmieniono. Jest to nieświadome fałszowanie historii, które nie powinno mieć miejsca.

Również niedopuszczalną rzeczą jest wprowadzanie w błąd czytelników, które uprawia jedno z pism tygodniowych, dając np. fotografię Stanisławskiego z „Gry” lub Modzelewskiej z „W sieci” jako fotografie z „Dziejów grzechu”. Wyrządza się w ten sposób krzywdę czytelnikowi, artyście i teatrowi.

POLONICA.

Polski Instytut Teatrológiczny w porozumieniu z Tow. Szerzenia sztuki polskiej wśród obcych opracowuje numer, poświęcony teatrowi polskiemu dla zagrzebskiej „Hrvatki i Pozornicy”. W numerze tym ukaza się artykuły Brumera, Jachimeckiego, Kotarbińskiego, Zagórskiego i in

KRONIKA ZAGRANICZNA.

Stagione w medjolańskiej „La Scala”. W połowie listopada nastąpiło otwarcie sezonu operowego w medjolańskiej słynnej „La Scala”.

Na inaugurację wybrano „Don Carlosa” Verdiego. Operę tę, nie graną nigdy za życia Verdiego, wystawiono wedle wskazówek pozostawionych przez autora; dyrygował z pietyzmem sam Arturo Toscanini.

Następnego zaś dnia wystąpił teatr z premierą opery kompozytora Arrigo Pedrollo: „Delitto e Castigo” (Zbrodnia i kara) osnutej, na tle powieści Dostojewskiego przez G. Forzano, autora granej u nas niedawno komedji „Dar Poranka”.

Pedrollo, nieznanu u nas zupełnie kompozytor włoski wystąpił po raz pierwszy w „Scali”, co jest przecież utajonem marzeniem i najgorętszym pragnieniem każdego kompozytora i każdego śpiewaka!

Pedrollo jest autorem kilku wystawianych we Włoszech oper:

„Ziemia Obiecana”, „Marja Magdalena” i „Człowiek, który się śmieje”.

Nowa opera „Zbrodnia i kara” to najbardziej ukochane i dojrzałe dzieło Pedrollo. Muzyka, mimo tematu rosyjskiego, nie jest osnuta na motywach rosyjskich. Obok motywów czysto włoskiej liryki, wyczuwa się tu i owdzie wpływy Wagnera.

Przedstawienie to stało się niemal sensacją dnia, ale zainteresowanie publiczności dotyczyło nie tyle strony muzycznej, ile zajmującego libretta, wyluskanego sprytnie z powieści Dostojewskiego.

Forzano, który posiada doskonałe poczucie teatru umiał z ogromnej powieści wydobyć najciekawsze momenty akcji, ze szkodą oczywiście dla głębi psychologicznej powieści, kładąc główny nacisk na drugą część akcji, na karę.

„Teatro Stabile” w Rzymie. We Włoszech, gdzie — jak wiadomo — istnieją tylko niestałe zespoły teatralne, wędrujące z miasta do miasta, co odbija się oczywiście bardzo ujemnie na charakterze tamtejszych teatrów, spotykamy się coraz to z nowymi zakusami założenia stałego teatru artystycznego.

Jedyny jest właściwie „Teatr Niezależnych” (Teatro degli Indipendenti), stworzony przed paru laty i prowadzony w sposób bardzo oryginalny przez znanego literata i teoretyka teatru Anton Giulio Bragaglia. Natomiast wszelkie inne imprezy do tej pory szczęścia nie miały.

Obecnie pomyślał znów o stałym teatrze w Rzymie Dr. Francesco Prandi, redaktor literackiego czasopisma: „Le scimmie e lo specchio” (Małpy i zwierciadło) i jako siedzibę obrał przemysł teatrzyk Odescalchi, w którym przed kilku laty założył też stały teatr Luigi Pirandello — niedługo jednak utrzymał się ten teatr i autor „Sześciu Postaci” musiał utartym zwyczajem rozpocząć ze swoją trupą objazdy po całym półwyspie.

Czy impreza nowego entuzjasty, człowieka o dużej kulturze literackiej i artystycznej utrzyma się długo — trudno przewidzieć! Krytycy włoscy, nie wierząc przeważnie w możliwość teatrów stałych w Italji, nie wróżą temu „Teatro Stabile” długiego żywota.

Na otwarcie teatru wybrano sztukę Gabriela D’Annunzio „Parisina” właściwie libretto do opery Mascagniego,

który protestował nawet przeciw granu tej sztuki, jednak wola autora, wszechpotężnego jeszcze zawsze D’Annunzia przeważała i inauguracja nowego teatru odbyła się pod znakiem „Wielkiego Poety”.

Wśród wykonawców na plan pierwszy wybija się znany aktor Uberto Palmerini; ciekawa inscenizacja „Parisiny” i dekoracje syntetyczne zdolnego malarza Mario Pompei dopełniły dobrej, wielce artystycznej całości.

Ze sztuk dotychczas wystawionych największym powodzeniem cieszy się najnowsza groteska Molnara „Zabawy na zamku”, sztuka, która po premierze włoskiej doczekała się sukcesów w Ameryce i w Wiedniu. Fr. S.

Katedra historii teatru w Italji. Znany włoski teoretyk teatru, Bruno Brunelli, który już kilkakrotnie pisał o teatrach w Polsce, dopomina się w „Fiera Letteraria” o utworzenie katedry historii teatru w Italji.

Historja teatru jest, zdaniem autora, też zamało uwzględniana w szkołach dramatycznych i muzycznych. W swych światłych i słusznych wywodach opiera się Brunelli przeważnie na przykładzie Niemiec, gdzie, jak powiada, przecież do Lessinga właściwie teatru nie było — a jednak! Narzeka też Brunelli na prasę włoską, która poza Florencją i Wenecją, bezwarunkowo zamało poświęca miejsca tak ważnemu zagadnieniu, jakim jest historia teatru w Italji.

Nowa sztuka Sem Benelli’ego. Sem Benelli, autor granej u nas przed paru laty sztuki „Uczta szyderców”, napisał ostatnio ciekawy dramat, który będzie jeszcze w tym sezonie grany w Medjolanie.

Nowa ta sztuka cenionego we Włoszech autora ma być utworem nawskróś nowoczesnym, w którym Benelli starał się, — jak to sam określił, „wyrzucić i wskazać na ogólną harmonję, jaka panuje tak wśród ludzi, jak wśród gwiazd, tak w dobrem, jak w złem wraz z wszystkimi tęsknotami i rozczarowaniami w harmonji i dysharmonji wszechbytu”.

Najnowszy dramat Hauptmanna. Po szeregu sumiennych przygotowań i prób w teatrze i u Reinhardta w domu odbyła się w teatrze Josefstadt w Wiedniu premiera ostatniej sztuki Gerharta Hauptmanna, nestora niemieckich autorów dramatycznych p. t. „Dorothea Angermann”.

Sztuka wystawiona w inscenizacji i pod osobistym kierunkiem Reinharda odniosła wielki sukces.

Osnowa sztuki jest bardzo realistyczna: młoda dziewczyna, córka śląskiego pastora, zaręczona z uczonym docentem uniwersytetu wrocławskiego ulega brutalnej sile młodego kucharza. Ojciec, pastor surowych obyczajów zmusza Dorotę do małżeństwa z uwodzicielem, z którym Dorothea wyjeżdża po ślubie do Ameryki. Tu przeżywa najstraszliwsze upokorzenia i upodlenia, zepchnięta przez brutalnego męża aż na ulicę. Kiedy po pewnym czasie spotyka się przypadkiem z dawnym narzeczonym, który ją zawsze jeszcze kocha głęboko i szczerze, po ostrej scenie między obu mężczyznami, Dorothea nie znajduje w sobie dość siły i woli odejścia od męża, ulega przemocy jego charakteru i tu po raz wtóry załamuje się jej życie. Odsunięta od wiru życia — umiera w zaciszu wiejskim pod Hamburgiem, w domu przyjaciół.

Reinhardt wystawił sztukę doskonale w kostjumach z lat 80-tych.

Główną rolę kreowała znakomicie Dagny Servaes, inne role wypadły również artystycznie w wykonaniu Kayslera, Homolki i innych.

Po wygranu tej sztuki w Wiedniu przenosi ją Reinhardt do Berlina z tymi samymi wykonawcami w rolach głównych.

Równocześnie z premierą w Wiedniu odbyły się premiery w Düsseldorfie, w Lipsku i w Monachium, gdzie jednak niektóre zbyt naturalistyczne sceny wywołały ostre protesty u pewnej części publiczności.

Sztuka królewicza szwedzkiego. W Helsingforsie wystawiono sztukę p. t. „Na pokładzie”, napisaną przez królewicza Wilhelma szwedzkiego. Treścią dramatu są

przeciwieństwa socjalne między bogatymi a biednymi. Akcja rozgrywa się na pokładzie okrętu, który jedzie ze starego do nowego świata. Podczas burzy w halach maszynowych zbierają się bogaci pasażerowie i biedni robotnicy i w obliczu śmierci następują wzruszające sceny pojednania i zbratania. Skoro jednak burza przeszła, różnice socjalne z powrotem wychodzą na jaw.

Asta Nielsen na scenie. Asta Nielsen, która jak wiadomo „stworzyła” nowoczesny film, wróciła napowrót na scenę. W sztuce Sheldona p. t. „Romans” odniosła kolosalny sukces artystyczny w Berlinie. Obecnie wraz z całym emsemblem berlińskim znajduje się Asta Nielsen na tournée. Asta Nielsen ma zamiar w najkrótszym czasie grać Hamleta po duńsku (jej język ojczysty).

OD ADMINISTRACJI.

Przypominamy, że ostatni termin odnowienia prenumeraty upływa 15-go stycznia.

Administracja

„Życia Teatru”.

SZKOŁA PLASTYKI

MARJI AMBROŻEWICZÓWNY

ROZPOCZEŁA ROK SZKOLNY

== 15-go WRZEŚNIA ==

ZAPISY NA KURS I i II

TRWAJĄ BEZ PRZERWY

WARSZAWA, UL. CHMIELNA 20, m. 12

Telefon 519-33

OD GODZ. 5—6 WIECZOREM.

ODDZIELNY KOMPLET DLA DZIECI.



LABOR. (HEIM. I KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
WARSZAWA, MIDDOWA ZI. TEL. 14-05
POLECA

KREM BELONE

NIEZASTĄPIONY DO TWARZY, RAK I
PO OGOLENIU, SPORZĄDZONY Z
NAJCIENIEJSZYCH, TŁUSZCZÓW —
NIETŁUSZCZĄCY. — SPRZEDAŻ W SZÉDZIE

SZKOŁA GRY SCENICZNEJ

ART. DRAM.

HANNY OSSORJI

Profesorowie:

HELENA ZAHORSKA

MARJA KAMIŃSKA-LATOSZYŃSKA

HELENA SOKOŁOWSKA

JÓZEF KOTARBIŃSKI

ADAM ZAGÓRSKI

ANTONI RÓŻYCKI

Zapisy w kancelarji Szkoły Smolna 14 m. 7.

Tel. 206-69.

Codziennie od godziny 4 — 6 po południu.



EMIL ZEGADŁOWICZ

DOM JAŁOWCOWY

I. K. IŁŁAKOWICZ

PŁACZĄCY PTAK

NAKLAD KSIĘGARNI F. HOESICKA.

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH.

WYDAWNICTWA GEBETHNERA I WOLFFA

MONOGRAFJE ARTYSTYCZNE

(32 ilustracje w każdym tomie)

POD REDAKCJA

MIECZYŚŁAWA TRETERA

Dotychczas ukazały się:

- T. I. St. Wasylewski, Portret Kobiety w Polsce XVIII wieku
- T. II. St. Zahorska, Matejko
- T. III. S. Rutkowski, Edward Wittig
- T. IV. St. Woźnicki, Władysław Skoczylas
- T. V. T. Szydłowski, Jacek Malczewski
- T. VI. M. Treter, Konrad Krzyżanowski
- T. VII. W. Tatarkiewicz, Aleksander Orłowski
- T. VIII. W. Husarski, Karykatura w Polsce
- T. IX. M. Sterling, Jan Stanisławski
- T. X. W. Tatarkiewicz, Michał Płoński

CENA KAŻDEGO TOMIKU ŻŁ 3.50

Do nabycia we wszystkich księgarniach.



Draffe' go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
i kolońskie
rozpowszechnione na całej
kuli ziemskiej

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, 1/2 str. 90 złotych, 1/4 str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TELEFON 112-11

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU”.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Drukarnia Ministerstwa Spraw Wojskowych. Warszawa, ul. Przejazd 10.

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

TEATRY LUDOWE NA WŁAŚCIWEJ DRODZE.

Sprawa repertuaru teatrów ludowych (wiejskich) weszła — zdaje się — na odpowiednie tory. Repertuar „wiejski“ opierał się przedtem głównie na komedyjkach z życia włościan, pisanych jednak przeważnie przez ludzi, nie obznajmionych należycie z życiem wsi, to też postaci występujące w tych utworach były papierowe, nieprawdziwe. Poza to wartość literacka tych utworów była minimalna.

Postanowiono więc zwrócić się bezpośrednio do ludu i uczynić go współtwórcą widowisk dla tego ludu przeznaczonych. Po linii tej idzie Związek Teatrów Ludowych, który członkom swym zwraca uwagę na skarby, tkwiące w zwyczajach ludu polskiego. W „Teatrze Ludowym“, organie Związku raz poraz znajdujemy artykuły (w r. 1922 artykuły Budzyńskiego i Wandurskiego), omawiające sprawę inscenizacji podań ludowych.

Myśl tę poparł bardzo energicznie Stefan Żeromski w „Snobiźmie i postępie“. „Nieziemna dziedzina twórczości — pisał on — leży wśród ludu. Kto to wie, może tam również leży „sposób“ nieznanym nam jeszcze na teatr narodowy, nasz własny. Inteligencja tylko schylić się ma, żeby ów sposób zobaczyć, podnieść, wyświetlić i podać ludowi, jako świetny i najzupełniej od-

powiadający celowi teatr, przede wszystkim, ludowy. Mowa tu o ogromie legend, podań, klechd, historyj, bajek, gadek, opowieści, przywiązanych do ruin, wzgórz, uroczysk, miejsc szczególnych, mających w każdej okolicy swe dzieje własne, żyjące zawsze w ustach ludu“.

Żeromski nawołuje do twórczości, opartej na zwyczajach i podaniach ludu.

Oczywiście zachodzi pytanie: czy należy te zwyczaje brać „dosłownie“ czy też należy je przetwarzać. Otóż artysta musi, opierając się na zwyczajach i legendach, dać indywidualny wyraz widowisku. Zanim jednak ruch w tym kierunku się rozwinie, jest rzeczą chwalebna notowanie utrwalo-nych już tradycy-nych już tradycy-form i próba ich



Kortner w roli Hamleta (scena z grabarzem) w Teatrze Państwowym w Berlinie.

inscenizacji. Pracuje nad tem od dłuższego czasu znakomity znawca ludu i sztuki ludowej, redaktor „Teatru Ludowego“, Jędrzej Cierniak. Owocem jego pracy są wydane przez Związek Teatrów Lud.: „Wesele Krakowskie“ i „Szopka Krakowska“*).

*) „Wesele Krakowskie“, inscenizacja obrzędów ludowych opracowana z zespołem młodzieży szkolnej przez Jędrzeja Cierniaka. Warszawa 1926. W. Zw. T. Ludowych.

„Szopka Krakowska“, prymitywne widowisko kolendowe z tekstami, nutami i rycinami na podstawie polskich źródeł etnograficznych opracował Jędrzej Cierniak. Warszawa, 1926. Wyd. Zw. Teatrów Ludowych.

Prof. Cierniak słusznie uważa, że „w tradycji naszej wsi jest dużo i to bardzo różnorodnego materiału, trzeba tylko życzliwie po ten materiał sięgnąć i umiejętnie go wyzyskać. Tu jest początek polskiego teatru ludowego... Najwyższy czas, by spróbować nowego, na twórczości ludowej opartego, repertuaru... Niechże się skończy teatr dla ludu, a zacznie teatr ludu, teatr jego własny, ludowy”.

W myśl tego opracował prof. Cierniak wesele krakowskie, gdyż „właśnie wiejskie obrzędy weselne są tak bogate, tak regionalnie zróżniczkowane, iż przy niewielkiej nawet zabiegliwości reżyserskiej dają niesłychanie różnorodne możliwości widowiskowych form szczerze ludowego teatru”. Cierniak zwraca przytem uwagę, by reżyser nie przekształcał obrzędu, uświęconego wiekową tradycją. Toteż do opracowania „Wesela Krakowskiego” przystąpił Cierniak z całą prostotą. Oparł się on na otrzymanym z Zaborowa dokładnym opisie wesela wraz z pieśniami — i zabrał się do zainscenizowania widowiska, które w wykonaniu uczniów gimnazjum Górskiego, dało nader piękne rezultaty. Wydanie książkowe tej inscenizacji umożliwi wystawienie „wesela” w różnych zespołach. Np. w Łowiczu chłopcy z zainteresowaniem będą patrzeć na „Wesele Krakowskie”, jak w ziemi krakowskiej zainteresują się niewątpliwie widzowie (opracowaniem już) weselem łowickim.

„Wesele” opracował Cierniak bardzo sumiennie, nie przeładował go jednak zbędnymi szczegółami, a z zwyczajów i obrzędów wybrał tylko najważniejsze, dzieląc całość widowiska na 11

„spraw”: 1) Zaprosiny, 2) Dobra nocka u Panny Młodej, 3) Kupowanie różdżki, 4) Błogosławiny, 5) Ślub, 6) Poczęstunek w karczmie, 7) Zabawa weselna, 8) Czepiny, 9) Kupowanie Panny Młodej, 10) „Przepióreczka”, 11) Podziękowanie.

Jest rzeczą charakterystyczną, że podczas prób okazało się, że brak dramatycznego wątku „wesela” czyni całość zbyt monotonna, wobec czego obmyślono prymitywną intrygę i ten konflikt dramatyczny wprowadzono do inscenizacji weselnej. W ten sposób urozmaicono w dowisko.

Drugą książeczką Cierniaka jest „Szopka Krakowska”, opracowana na podstawie źródeł. Nie rości sobie ona pretensyj do tych walorów artystycznych, jakie ma „Pastorałka” Schillera. Zadaniem jej jest dostarczyć zespołom wiejskim odpowiednich tekstów i uratować piękne to widowisko ludowe przed zagładą i zapomnieniem.

Zadanie to szopka Cierniaka spełnia w zupełności, zwłaszcza, że uzupełniona jest bardzo cennymi, praktycznymi radami, dotyczącymi odegrania szopki.

Oba wydawnictwa J. Cierniaka zasługują nie tylko na poczytność wśród polskiego włościanstwa, ale i wśród szerokich kół, interesujących się rozwojem teatru polskiego. Z tekstów tych przebija się zdrowie, humor i tężyzna ludu naszego.

Droga, na jaką wszedł Związek Teatrów Ludowych, propagując ten repertuar i wydając książeczki Cierniaka, jest najwłaściwsza i dać może poważne rezultaty nie tylko dla naszego teatru ludowego, ale teatru polskiego wogóle.

Juljan Sawicki.

SFAŁSZOWANY „HAMLET”.

W nrze 1-y „Życia Teatru” z b. r. ogłosił p. Halewicz sprawozdanie z berlińskiego przedstawienia „Hamleta”. Sprawozdanie to wzbudziło zupełnie zrozumiałe zainteresowanie wśród czytelników pisma, chociaż zainteresowanie to nie świadczy o entuzjazmie, wywołanym przez inscenizację Jessnera. Chwała Bogu!

Przedstawienie bowiem „Hamleta” w Teatrze Pańswowym w Berlinie mogło być ciekawe, interesujące, reżysersko świetne i t. d. i t. d., było jednak zupełnym spaczeniem myśli Szekspira. Nie było ono przeróbką tragedji angielskiej, lecz *nowym* utworem, z „Hamletem” Szekspira nie mającym nic wspólnego.

Wiadomo, że najwybitniejsze dzieła Szekspira są przeróbkami utworów innych, które dopiero dzięki geniuszowi Szekspira stały się pełnowartościowe.

Jessner zapragnął obecnie jedno z tych dzieł zmienić i uwspółcześnić a w rezultacie dał satyrę na możnowładców, podczas gdy utwór Szekspira jest tragedją królewicza duńskiego.

„Hamleta” można rozmaicie komentować i w różny sposób interpretować na scenie. Wy-

siański np. rzucił projekt *polskiego* przedstawienia „Hamleta”. Ale ten polski „Hamlet” nie przestałby być w interpretacji scenicznej „Hamletem” szekspirowskim.

Próba Jessnera jest świadectwem znużenia reżyserów, którzy dążą za wielką cenę do stworzenia nowych wartości poprzez burzenie wartości starych. Nie jest to droga właściwa. Gdyby Jessner napisał nowy dramat, (w którym mogą zresztą występować te same osoby co w tragedji Szekspira) mogłaby być mowa o tem czy dramat ten jest wartościowy czy też nie. Korzystanie jednak w całej rozciągłości z tekstu, napisanego przez Szekspira i świadome fałszowanie tego tekstu, świadczy o ubóstwie inwencji reżysera, chociażby on nosił takie głośne nazwisko jak Jessner i chociażby tytułową rolę grał taki znakomity aktor jak Kortner.

Przedstawienie bowiem takie świadczy o tem, że inscenizator nie potrafi sam stworzyć nowego dramatu, żeruje więc na ciele i duszy dramatu napisanego przez innego autora. W rezultacie przedstawienie staje się wątpliwej wartości eksperymentem, który żadnych pozytywnych walo-

rów do teatru nie wnosi. Jest bowiem ono tylko burzeniem. Cóż bowiem dała nowego, świeżego inscenizacja Jessnera? Stworzyła satyrę, którą przedstawić możnaby w innym utworze — satyrycznym. Stała się więc tylko sensacją. Gdyby Jessner w ten sam sposób wystawił satyrę, sensacji by nie było. Zwycięstwa artystycznego nie było, chociaż „cały Berlin“ mówi o tem przedstawieniu a jeden z krytyków pisze, że obecnie już inaczej niż Jessner, tragedji Szekspira grać nie można.

Być może (i to jest prawdopodobne), że reżyserja Jessnera świeciła w tem przedstawieniu

duży tryumf. Ale był to tryumf reżyserji, nie inscenizacji. Reżyserja, idąc po linii fałszywej inscenizacji, mogła być rzeczywiście konsekwentna i wnieść niejedną nową wartość do teatru. Ponieważ jednak oparła się na błędnej i fałszywej inscenizacji, nie mogła mieć takiego znaczenia, jakieby zdobyła wtedy, gdyby Jessner za-inscenizował „Hamleta“ idąc po linii przewodniej tragedji nie swojej, lecz Szekspira.

ią drogą nie „uzdrowi“ się teatru. Współczesnienie teatru nie może mieć nic wspólnego z fałszowaniem tekstów poetyckich.

Wiktor Brumer.

WYSPIAŃSKIEGO PLAN PRZERÓBK I REINSCENIZACJI „HAMLETA”.

W swem studjum o Hamlecie, wydanem z początkiem roku 1905, zaznaczył Wyspiański zaraz na wstępie, że „komentarzy do Hamleta nie czytał, bo jeśli miał już co czytać, co miało wspólność z tym dramatem, to wolał czytać Hamleta i — myśleć”. Z tego paradoksalnie nieco brzmiącego twierdzenia, nie należy jednak przedwczesnie wysnuwać wniosku, jakoby twórca „Wesela“ występował bez literacko-krytycznego przygotowania do trudnej i tylekroć ponawianej pracy wgłębiania się w treść arcydzieła „łabędzia Avonu”. Jako autor dramatyczny, z wymogami sceny świetnie obznajmiony, dojsć mógł i musiał mimowoli do oryginalnych wyobrażeń o pewnych perypetjach i przemianach psychicznych bohatera dramatu, cały wszakże zrąb swoich rozważań oparł na zdobyczach jednego z najwcześniejszych i najbystrzejszych zarazem komentatorów Szekspira, Goethego.

Wyznaje to zresztą sam w toku rozważań, a mianowicie podczas polemiki nad zagadnieniem charakteru Hamleta, którego istotę rozumie poeta nasz zupełnie oryginalnie.

Dla Goethego („Wilhelm Meister”) jest królewicz duński „eine gros e Seele, der eine grosse Tat angeboten und die dieser Tat nicht gewachsen ist” — człowiekiem słabym, wahającym się, niezdecydowanym. Z tej zasadniczej cechy wysnuwa wniosek, że Hamlet musiał w walce ze swem otoczeniem ulec, utracić wolę i zdolność czynu na rzecz wybujałego intelektualizmu, musiał stać się marzycielem, zdolnym jedynie do tworzenia abstrakcyjnych myślowych skojarzeń. Dlatego marzy, rozważa, przeprowadza sam z sobą zadłże dyskusje — wszystko bez jakiegokolwiek praktycznego wyniku. Dlatego nie wierzy w zapewnienie ducha, prowokuje próby coraz naczęjsze, stwierdzone równocześnie oczyma przyjaciela, — a przecie nawet i wtedy nie odważa się ruszyć wprost do zamierzanego celu, ale wciąga w zgubę osoby postronne, mniej lub więcej szlachetne, ale niewinne i wreszcie sam ginie, aby w chwili ostatniej, w momencie roz-

paczy instynktownie raczej niż planowo dokonać zemsty na przeciwniku.

Wyspiański wychodzi z założeń diametralnie przeciwnych. To, co Goethe nazwał słabością duszy, brakiem hartu i niezdolnością czynu, nosi u niego miano wysokiego poczucia moralności, które staje się dla nieszczęsnego księcia bezwzględny imperatywem w przeciwieństwie do otaczających go, nieskończenie niższych moralnie istot. Hamlet jest „prawdą, co czyta kłamstwo z lic i sądzi”, jego moc, to „inteligencja władająca nad światem i ludźmi”, inteligencja pragnąca się przeciwstawić z rodniczej mocy Klaudjuszów i pozostać czystą — i czystością swoją karać. Hamletyzm cały zostaje sprowadzony do wspólnego mianownika etycznej wartości, która z czarnymi mocami walcząc, musi zwyciężyć, lecz przytem ginie.

Wyspiański wiedział dobrze, że jego punkt widzenia nie ogarnia całego Hamleta bez reszty, że istnieją pewne szczegóły i momenty, w niezbyt jasnym świetle stawiające bohatera. Uważał wszakże, że zarzut ten stanie się nieistotnym, skoro przyjmie w założeniu, że „w dziele tem... znajdujemy... zestawione obok siebie i zwarte reszty dwu scenarjuszów Szekspira, z których za żadnym bezwzględnie nie poszedł. Ta zasada stała się podstawą analizy dramatu i doprowadziła Wyspiańskiego aż do hipotetycznej rekonstrukcji tragedji, opartej na „wyłącznie szekspirowskich” motywach.

* * *

Aby zrozumieć możliwość powstania takiej myśli, przyjrzeć się musimy bliżej sposobowi twórczości Szekspira. Jest tedy rzeczą udowodnioną, że wiele dramatów szekspirowskich powstało przez proste dodawanie scen, monologów, lub tylko paru fraz i porównań do dawniej już istniejącej sztuki. Prawo nie biedziło się podówczas nad kwestjami własności autorskiej, a etyka większości pisarzy nie sprzeciwiała się bynajmniej bezwzględnemu zabieraniu pomysłów kolegów po piórze. Szczególnie mało dbali o dokładność

oddania tekstu, wiecznie do gustu publiczności się dostosowujący dyrektorowie teatru. Cóż dopiero, kiedy dyrektor był sam pisarzem? A ten wypadek przecie zachodzi właśnie u Szekspira.

Sądząc z kolejności pierwszych wydań „Hamleta”, które zawierają treść coraz to obfitszą i z czasem wypełniają się najpiękniejszymi (w naszym rozumieniu) ustępami, przypuszczaćby można, że i ten dramat przeszedł podobne koleje. Wiemy pozatem, że jakiś dramat, którego akcją stanowiła „zemsta Hamleta”, granym był w Londynie już 15 lat przed ustaloną datą ukończenia ostatecznej redakcji dramatu Szekspira (1602). Temat wzięty z kroniki Saxo Germanika, czy z noweli Be leforesta był tedy opracowany już przed Szekspirem przez jednego z jego poprzedników (Wyspiański przypuszcza, że był nim *Kyd*).

* * *

Dotychczas nie wychodziliśmy poza obręb historycznie udowodnionych faktów, do których nawiązuje poeta w swoich przypuszczeniach. Wyspiański rozumuje: Szekspir wziął ów nieznany, obcy dramat i począł go z biegiem czasu i wydań na własną modę modyfikować, zmieniać i przekształcać; taka połowiczna, pobieżna praca musiała zaznaczyć swe piętno na strukturze całości; stąd skargi krytyków, że dramat jest niejednostajny, że rozsada swe ramy, że wygląda, jak wspaniały gmach, którego imponujące części złączono w sposób bezładny i oparto na zhyt wątplych podstawach. Na „Hamleta” złożyły się więc dwa, niezawsze zgodne z sobą pierwiastki. Czy nie możnaby tedy obydwu od siebie oddzielić, aby otrzymać to, co tylko Szekspirowi zawdzięczamy? Co przyjąć należy za podstawę tego tak istotnego dla naszego dramatu podziału?

Abym odpowiedzieć na te zasadnicze pytania, sięga Wyspiański znów do Goethego. W swym entuzjastycznym artykule p. t. „Shakespeare und kein Ende” zaznaczył Goethe, że dzieła wielkiego dramaturga angielskiego stanowią przejście klasycznego dramatu w dramat romantyczny.

Twierdzenie to ilustruje szeregiem antytez, w których podnosi właściwie każdemu z tych rodzajów literackich cechy.

Pierwsza i najogólniejsza antyteza, to światopogląd pogański i chrześcijański. Z pogańskim (grecko-rzymskim) łączy się pojęcie Przeznaczenia, oraz naiwny pierwotny realizm, uosabiający wszystkie siły moralne, czy siły przyrody i nadający im postać dotykającą. Światopogląd chrześcijański nie zna pojęcia ślepego Losu i w miejsce przymusu podstawia Wolę, wolę pojętą naturalnie immanentnie, niejako w formie daru Bożego, użyczonego ludzkości. Świadczy to o *idealizmie* modnego światopoglądu a ten i na twórczości dramatycznej musiał wybić swe piętno. Szekspir rozpoczął od dramatu starego, przekazanego przez Kyda, Marlowe’a i tylu

innych znanych, lub nieznanymi z nazwiska pisarzy; on wszakże pierwszy przekroczył zakres ich klasycznych pojęć i założył podstawy dramatu romantycznego.

Znalazłszy w tych zapatrywaniach Goethego podstawę do zamierzonego przez się dzieła, stara się Wyspiański zrekonstruować hipotetyczny bieg myśli przedszekspirowskiego, naiwnie realistycznego dramatu:

Bohaterem tej sztuki nie był bynajmniej Hamlet-Syn. Hamlet-Duch, duch pojęty jako istota realnie istniejąca, trzyma w swoich dłoniach nici akcji, popycha i zmusza wszystkich do takiego a nie innego działania i wiadomem jest wszystkim z góry, że zwyciężyć musi, jak zwyciężało Fatum w walce z klasycznymi półbogami. Rola Hamleta-Syna jest bardzo ograniczona. Duch objawia mu prawdę, nakłania do zemsty, może nawet pomaga. Hamlet staje się narzędziem woli wyższej; jeśli jej się oprze, padnie ofiarą własnej pychy.

* * *

Tragizm wypływający z walki człowieka z fatalnym, narzuconym mu z zewnątrz obowiązkiem, nie odpowiadał wszakże zupełnie intencjom Szekspira. To też miejsce przymusu ze strony siły wyższej zajmuje u niego wola człowieka, której motywy znajdują się wewnątrz jego psychiki, przyczem tragizm wynika z rozdwojenia tejże woli wskutek pewnych, z natury bohatera wypływających czynników. W ten sposób środek ciężkości akcji przesunął się z postaci Ducha na człowieka żywego, działającego mocą własnej — jak się Wyspiański wyraża — *Inteligencji*.

* * *

Uznając tę „inteligencję” w odróżnieniu od intuitywnego, niewyrozumowanego przymusu, za zasadniczy pierwiastek szekspirowski dramatu, skupia go Wyspiański dokoła trzech motywów: *Aktorów, portretu i cmentarza*.

W pierwszym (przybycie aktorów do Elsinore’u, odegranie sztuki i jego skutki) chciał Szekspir rozmyślnie przeciwstawić dramat stary nowemu i pozwolił Hamletowi rozwinąć całą pomysłowość w celu przekonania się naocznego o zbrodni stryja. Motyw portretu, stosownie wyzyskany, uczynił zjawisko ducha mniej realnem i bardziej zbliżonem do tworu wyobraźni podnieconego królewicza. Scena na cmentarzu ma przedewszystkiem podkreślić głęboką różnicę, jaka zachodzi między charakterem Hamleta i Laertes, których losy są tak do siebie podobne a czyny tak diametralnie od siebie się różnią. Wszystkie trzy motywy zawierają dokładny zarys postaci bohatera zaopatrzonego w te cechy charakteru, któremi obdarzyć chciał go autor.

* * *

Proces zlewania się dwu odrębnych jednostek w nierozdzieloną całość, polegający na mniej lub bardziej mechanicznem dodawaniu scen i wierszy,

musiał jednakowoż zostawić pewne, niedość ostrożnie zatarte szwy i załamania. Stąd pochodzi szereg niekonsekwencji w strukturze dramatu, na które skarżą się krytycy i którym starają się, o ile możliwości, zaradzić reżyserzy. Najtwardszym orzechem do zgryzienia był zawsze (szczególnie dla tych ostatnich) motyw Fortynbrasa, w przeróbkach „Hamleta” z XVIII i XIX w. z reguły odrzucany.

Pierwszy pomysł takiej modyfikacji dramatu, któraby postać norweskiego księcia łączyła ściślej z akcją spotykamy znów u Goethego (W. Meisters Schuljahre, V. Buch, 4. Kap.), ale mistrzem weimarskim kieruje w tym wypadku względem na reżyserję i oddanie sceniczne dramatu, podczas gdy Wyspiański starał się, w myśl swej zasady dwutematowości utworu, plan swój oprzeć na głębszych, psychologicznych podstawach. Przyjął więc jako założenie, że Szekspir dramatu w zupełności przetworzyć nie mógł, czy nie chciał, poczem zapytał, jak byłby „Hamlet” wyglądał, gdyby autor zdołał pracę swą przeprowadzić do końca.

Punktem zaczepienia dla całego dalszego rozumowania stał się moment (akt IV, sc. 5.), w którym Laertes wpada na czele zbuntowanego ludu, wołającego: „Laertes niech będzie królem!” Pyta się wtedy Wyspiański, skąd biorą się nagle ci powstańcy i z jakiej racji okrzykują królem Polonjuszowego syna, ogółowi obojętnego i nie pochodzącego z królewskiego rodu, a więc według skąd inąd nam wiadomych zapatrywań Szekspira na tę kwestję, nie mającego żadnych kwalifikacji na władzę.

Niekonsekwencja ta da się usunąć jedynie w następujący, z intencjami dramaturga (według Wyspiańskiego) najbardziej zgodny sposób:

Ojciec Hamleta zwyciężył niegdyś w pojedynku ojca Fortynbrasa; przedmiotem sporu była stawiona za cenę zwycięstwa przez obu przeciwników połać ziemi własnych. Młody Fortynbras zbroi się teraz w celu odbicia tych ziem i pomśzczenia śmierci ojca. Klaudjusz, chcąc się pozbyć Hamleta, powinien go tedy posłać do Norwegji a nie do Angliji. Może przecie przypuszczać,

że stosunek stryja Fortynbrasa do bratanka jest podobny do tego, jaki wytworzył się między nim a Hamletem. Przez wyrządzenie swemu sąsiadowi przysługi sprzątnięcia niewygodnego, bo zbyt domyślnego księcia, zobowiąże zatem król norweski króla Danji do ewentualnego odwzięczenia się w sposób podobny. Równocześnie pertraktuje chytry Klaudjusz z Fortynbrasem a nawet pozwala mu przejść przez kraj swój w celu domniemanej wojny z Polakami.

Okręt wiozący Hamleta zostaje przytrzymany przez strażę Fortynbrasa; korzystając ze sposobności, prosi go książę duński o pomoc w zemście, w zamian za zwrot utraconych niegdyś ziem. Fortynbras zgadza się tem chętniej, że zamierzona przezeń pozornie wojna z Polakami była fikcją a właściwym jego celem było zdobycie Elsinore'u. Postanawia więc uczynić z Hamleta

narzędzie swych ambitnych planów a potem w stosownej chwili zamordować go i ogłosić się królem Danji.

Horacy, dowódca zamku w Elsinorze i przyjaciel Hamleta, domyśla się, na wiadomość o powrocie księcia, że kryje się w tem jakiś szatański podstęp. Poczucie obowiązku walczy w nim z głosem przyjaźni. Wreszcie obowiązek zwycięża; Horacy przestrega króla Klaudjusza i gotuje się do obrony. Niestety jest już za późno. Lud przeszedł na stronę Hamleta i zdobywa zamek. Klaudjusz ginie, ale Hamlet spostrzega pod wpływem Horacego, że mszcząc się na zabójcy ojca własnego, zdradził kraj swój, Danję. Nieszczęsny królewicz zabija się z rozpacz, słysząc odgłosy nadciągających wojsk norweskich.

* * *

Zająć jakiegokolwiek stanowisko krytyczne wobec całej tej interpretacji dzieła angielskiego mistrza, potępić je, lub pochwalić, jest rzeczą wręcz niemożliwą. Pomysł sam i całe jego przeprowadzenie nosi tyle cech twórczości autora „Wesela”, tak dalece z psychiki jego wypływa, że uchoździć może za twór jego własnej poetyckiej wyobraźni.

(d. n.).

Dr. Juljusz Feldhorn.



Scena przedstawienia w „Hamlecie” (łóża królewska) w Teatrze Państwowym w Berlinie.

JUBILEUSZ KAROLA BOROWSKIEGO.

W ubiegłym miesiącu obchodził Teatr Polski miłą, domową uroczystość: dziesięciolecie pracy reżyserskiej *Karola Borowskiego*. Młody jubilat, po ukończeniu gimnazjum i szkoły dramatycznej przy warszawskim Towarzystwie Muzycznym, wstąpił na scenę w 1907 roku i pracował kolejno w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (dyr. Solskiego), łódzkim (dyr. Zelwerowicza), wileńskim (dyr. Pawłowskiego), lubelskim (dyr. Lelewicza), Polskim w Warszawie (zrzeszenie), Małym (dyr. Zalewskiego) i Polskim i Małym, gdzie pracuje od lat dziesięciu, od sezonu zaś 1921/22 wyłącznie jako reżyser. Zajmuje się również pracą pedagogiczną.

Do pracy reżyserskiej przystąpił Borowski, doskonale pod każdym względem przygotowany. Mało jest dzisiaj w teatrach polskich reżyserów, którzyby potrafili tak jak Borowski dawać sobie radę z wielkimi widowiskami. Jestto reżyser realistyczny i w dziedzinie dramatu realistycznego i komedji osiąga bardzo często znaczne i zasłużone sukcesy. Pierwszą, reżyserowaną przez Borowskiego w teatrze Polskim sztuką był „Mane-

kin“, komedja Gavaulta, wystawiona w listopadzie 1916 roku z Kozłowską, Rotterową, Dulembianką, Janiczówną, Zelwerowiczem, Jarnińskim, Węgierką i in. Duży sukces osiągnął Borowski reżyserją ostatniej premiery *Zrzeszenia* w sezonie 1916/17 — „*Dzieci Waniuszyna*“ Najdienowa. W sztuce tej uwydatniły się wybitne zalety Borowskiego jako reżysera realistycznego; zalety te występowały potem coraz wyraźniej, świecąc tryumf m. in. w „*Rosmersholmie*“ Ibsena, „*Związku atletów*“ Duhamela, „*Mężu idealnym*“ Wildea, „*Paryżance*“ Becque'a, „*Nadzieji*“ Heiermansa. Z wielkich widowisk, reżyserowanych przez Borowskiego wyróżnić należy m. in. „*Kupca Weneckiego*“, „*Zmartwychwstanie*“ Rostworowskiego, „*Wiele hałasu o nic*“ (wystawione na reprezentacji L. S. Schillera), „*Dantona*“ R. Rollanda. Jako reżyser nader sumienny i pracowity, doskonale znający „*rzemiosło*“ sceniczne i technikę sceny, zwracający uwagę na każdy szczegół przedstawienia zasłużył się Borowski wielce dla Teatru Polskiego, który zawdzięcza mu wiele swych sukcesów.

Z LWOWSKICH TEATRÓW MIEJSKICH.

Zdajemy sobie sprawę z tego, że teatr, który musi opędzać różnorodne potrzeby dnia powszedniego, nie może zbyt górnie szybować. Zwłaszcza, gdy grubemi sznurami wiązań mu skrzydła troski materialne, redukcja sił, nieprzewidziane choroby artystów, dekompletujące zespół i uniemożliwiające normalną pracę. Zupełnie lojalnie bierzemy te i inne jeszcze względy pod uwagę, to też, szczerze bolejąc nad tym stanem rzeczy, nie możemy tego, co jest, osądzać wedle miary — najwyższej. Co więcej, nawet tam, gdzie ze stanowiska sztuki wypadałoby niejedno zganić i wytknąć, musimy — ze względu na owe nieszczęsne warunki — uznać chwalebne nieraz usiłowania kierownictwa, choćby ich wyniki nie zawsze odpowiadały — chęciom i zamiarom.

Zapewne powyższym względem przypisać należy w znacznym stopniu repertuar wciąż jeszcze dość kapryśny, chwiejny i — nieambitny. Na okres ubiegły (listopad — grudzień) przypadają w dziale dramatu 3 utwory polskie: *Fredry* „*Przyjaciół*“, *Winawera*: „*Frydłąd junior*“ i *Nikorowicza* „*Moralność przedewszystkiem*“, 2 amerykańskie: *Montgomery'ego* „*Cały dzień bez kłamstwa*“, *O'Neill'a*: „*Pierwszy człowiek*“, 2 francuskie: *Tristana Bernarda* i *A. Athisa*: „*Dwie kaczki na jeden strzał*“ i *Lowe-Marsele'a*: „*Napoleonetka*“, a wreszcie 1 niemiecki: *G. Hauptmanna* „*Wniebowzięcie Hanusi*“. — Podkreśliśmy widoczną z powyższego zestawienia tendencję do uwzględniania w szerszej mierze twórczości polskiej oraz do wyzwolenia się od wyłączności repertuaru francuskiego a poszukiwania nowych wartości — w Nowym Świecie. Czy jednak tu i ten wybór utworów reprezentatywnych był trafny — nie mamy pewności, a raczej — przynajmniej co do niektórych — mamy pewność, że był — chybiony.

„*Przyjaciół*“ *Fredry* wystawiono w 50-tą rocznicę śmierci wielkiego komedjo-pisarza. Utwór pod względem literackim bardzo ciekawy a w twórczości *Fredry* i ze względu na zagadnienie i ze względu na konstrukcję ko-

medji wyjątkowy, który przeto w zamierzonym cyklu *Fredrowskim* powinien niewątpliwie znaleźć miejsce, nie był jednak — sądzą — najwłaściwiej upatrzony na inaugurację tego cyklu a do tego jeszcze na reprezentację świąteczną. Jego skądś nadzresztą tak interesujący psychologizm nazbyt rozwleka akcję, całości zaś, mimo groteskowych figur komicznych, brak prawdziwego humoru a zwłaszcza tego specyficznego „*fredryzmu*“, który arcykomedjom naszego *Moliera* a nawet niektórym pomniejszonym jego krotochwilom przydaje tyle jedyne w swoim rodzaju uroku swojskości i życia. Mimo to jesteśmy wdzięczni za wystawienie „*Przyjaciół*“, tembardziej, że wystawiono ich conajmniej — z pietyzmem. Nie łatwiejszego, jak, ilekroć o *Fredrę* idzie, urągać wystawiającym od bezstyłowości. Nie uczynimy tego, wiedząc, że to, co się ma na myśli, gdy się mówi o „*stylu Fredrowskim*“, przechodzi — niestety — coraz bardziej w sferę bezprowotnej, zdaje się, przeszłości albo — nieziszczalnych marzeń. Stwierdzimy więc raczej, że inscenizacja „*Przyjaciół*“ była na ogół bardzo staranna i czysta w linii. Niektóre kreacje, jak np. p. *Trapszo* w roli *Zofji* i p. *Kwiatkiewiczowej* w roli *Bobinę*, były nawet doskonale, inne (p. p. *Dobrzański*, *Szyndler*, *Bielecki* i *Ratschka*) dostrajały się w zespół harmonijny.

„*Przyjaciół*“ poprzedzono pięknym, wierszowanym „*Prologiem*“ *St. Wasylewskiego*, wprowadzającym bardzo zgrabnie i intymnie w strój i sentyment *Fredrowski*. Wygłosił go ładnie p. *Dobrowolski*.

Nie wiemy, czy z intencją wnet po *Fredrę* wystawiono dwa utwory współczesnych naszych komedjo-pisarzy: *Winawera* i *Nikorowicza*. Intencji takiej nie moglibyśmy żadną miarą uznać za szczęśliwą, zwłaszcza, że z twórczości obu polskich autorów wybrano utwory bynajmniej nie najlepsze. Zarówno bowiem „*Frydłąd*“, jak i „*Moralność*“ nie odznaczają się zbyt wielkimi zaletami formy scenicznej, aczkolwiek niewątpliwie obie sztuki nie są pozbawione wartości, właściwych ich autorom.

Wystawienie farsy *Tristana Bernarda* i *Athisa* „*Dwie kaczki na jeden strzał*“ uważamy za pomyłkę i dlatego niech nam wolno będzie pominąć ją milczeniem.

O całe niebo ciekawszą okazała się farsa amerykańska „*Caty dzień bez kłamstwa*” *Montgomery'ego*. Zarówno egzotyczne tło i środowisko, nakreślone z doskonałym wyczuciem swoistości, jakoteż kapitalny i ważki w swej treści motyw, przeprowadzony przez autora nadzwyczaj lekko i zgrabnie, nadają tej sztuce wartość nieprzeciętną. Wystawiono i grano ją *con amore*. Z grających wysunęli się na czoło p. Trapszo i p. Winkler oraz p. p. Dobrzański i Okornicki.

Druga amerykańska nowość: *O'Neill'a „Pierwszy człowiek”* — okazała się wprawdzie nieco ciekawszą od wystawionej zeszłego roku „*Żadzy*”, mimo to i ona nie uzasadnia zgola rozgłosu tego pisarza. *O'Neill* ma niewątpliwie duży „zmysł sceniczny” w sensie chwytania „na gorąco” żywych figur. Rzeźbi je mocno, ale nieco zamasyście i — groteskowo. Tak się przynajmniej nam, Europejczykom, wydaje. Co bowiem u *O'Neill'a* jest naprawdę interesujące, jest — nieeuropejskie, a co w nim jest europejskie, nie jest zgola ciekawe. Stąd jego „głębia” wydaje nam się nieraz naiwną i płytką, jego pierwotność — prostacką lub brutalną, jego oryginalność — mocno zdystansowaną, jego nowość — obcą lub dziwaczną. W „*Pierwszym człowieku*” najbardziej nas „bierze” malowidło środowiska przypominające wprawdzie naszą swojską dulszczyznę, ale nie pozbawione akcentów i światłocieni odrębnych. Sam „problem” natomiast wydaje nam się bardzo — problematycznym: oto mąż, uczony antropolog, po stracie dwojga dzieci przysięga sobie wraz z żoną, że nigdy już dzieci mieć nie będą i że tamtym, umarłym, dochowa a wierności (!); w szczęśliwe życie uczonego z żoną, przyjaciółką i towarzyską jego pracy naukowej, uderza grom w postaci faktu, że — żona zaszła w ciążę, a co więcej, w postaci mocnego i stanowczego jej wyznania, że ona, która była dotychczas tylko ofiarną pomocnicą swego męża, pragnie odtąd być — sobą, kobietą, matką i t. d. Na tym to trochę naiwnym, trochę ipsisensownym a trochę wymyślowanym i nieprawdziwym motywie, spletanym z pełnym złośliwości stosunkiem rodziny męża do żony, opiera się ta 5 aktowa sztuka, w dodatku koślawo zbudowana a ciekawa jedynie ze względu na kilka figur podrzędnych. Sztukę dzielnie wyreżyserował i naczelną w niej rolę grał p. Zytecki; z współgrających zasługują na szczerą pochwałę pp.: Michnowska, Kwiatkiewiczowa, Klimontowiczówna oraz pp. Strachocki i Fertner.

„*Wniebowzięcie Hanusi*” *Hauptmanna* zblakło i spłowiło w sposób niewiarogodny. Wystawione w związku z Dniem Żadusznym dało tylko dwóm młodym aktorom, pp. Lewicki i Grzębskiej, dublującym rolę Hanusi, sposobność do okazania swych ładnie zapowiadających się talentów.

Widowiskiem i to w najpospolitszym tego słowa znaniu — jest „*Napoleonetka*”, przeróbka z powieści Gypa, dokonana ciężką ręką panów Lorde i Morsele, w 5 aktach z prologiem (!) Rzecz tę wystawiono chyba po to, ażeby zasłużonemu inspektowowi sceny p. Ignacemu Stahlowi, którego jubileusz obchodzono na premierze tej „sztuki”, dać możliwość urządzenia retrospektywnej wystawy całej swej dotychczasowej działalności. W widowisku, w którym brał udział niemal cały personel aktorski, ciężar głównej roli wzięła na swoje zbyt młode jeszcze barki zdolna aktorka p. Regina Lewicka, składając ponownie dowody swego talentu i szczęśliwych warunków, ale zarazem pewnej naturalnej zresztą niedojrzałości, wymagającej jeszcze powściągu przedwczesnych ambicji oraz dalszej pracy nad sobą. Bardzo pięknie zagrał rolę Ludwika XVIII p. Gutner, aktor prawdziwie zdolny i odpowiedzialny.

W operze notujemy dwie nowości: „*Wesołe kumoszki z Windsoru*” *O. Nicolai'a* i „*Fedora*” *Umberta Giordano*. Opera *Nicolai'a* z kapitalnym librettem, opracowanym przez H. S. Mosenthala wedle komedii Szekspira, okazała się mimo swoich 80 prawie lat niezwykle krzepką i żywotną. Muzyka, pełna inwencji i charakteru, płynie wartkim, nigdy nie słabnącym potokiem — zdrowa i rozkoszna. Chętnie przyznajemy, że reprezentacja tej opery należy pod każdym względem do najlepszych, jakie w ostatnich latach pojawiły się na naszej scenie. Jest to w dużej

mierze zasługa reżysera p. Tarnawskiego i kapelmistrza p. Leszczyńskiego, którzy z prawdziwą pieczołowitością przygotowali wystawę tego arcydzieła — w rodzaju „opera buffo”. Nie mniej dobrze zasłużyli się i artyści z których palma pierwszeństwa należy się bezprzeczenie i. Plattównej, artystce niepospolitej zgola, łączącej głos o przedziwnej piękności i wytrzymałości z nadzwyczajną umiejętnością śpiewania a, co więcej, z niezwykłym kunsztem aktorskim. Dzielnie dotrzymywała jej kroku p. Green-Skazowa, a z pośród śpiewaków wybili się na czoło pp. Tarnawski i Zoppot, dublujący z równym powodzeniem rolę Falstaffa, oraz p. Cyganik. Chór śpiewał i grał sprawnie. Dublującą z p. Plattówną rolę Pani Fluth p. Kończacka okazała piękny głos i dobrą postawę.

„*Fedora*” *Giordano*, reprezentująca w przeciwieństwie do „romantycznej” opery *Nicolai'a* typ werystyczny, już z tego względu przedstawia o wiele niższy rodzaj muzyki operowej, aczkolwiek sztuka instrumentacji góruje nad muzyką *Nicolai'a* o tyle, o ile *Giordano* starszy jest od *Nicolai'a*, Wagnera i Pucciniego. Zabójczym dla tej opery jest jej libretto. Słynna w swoim czasie „*Fedora*” *Sardou'a* okazuje się — zwłaszcza w przeróbce operowej, dokonanej przez A. Colautie'go, śmiertelnie nudną i papierową. A wreszcie ten okropny naturalizm, który *Giordano* w muzyce swej jeszcze podkreśla, sprawia, że opera ta pomimo wielu pięknych miejsc w całości nuży. Wystawiono ją starannie; zwłaszcza akt I i II odznaczał się w inscenizacji p. Cyganika dużą pomysłowością; akt III natomiast raził martwością i „kiczowatością” tła krajobrazowego (Szwajcaria). Z grających wysunęła się znowu niezrównana Plattówna, a abok niej ujmująca wdziękiem p. Okońska, oraz pp. Perkowicz (pięknie śpiewająca, choć trochę nieskładny w ruchach) i p. Cyganik. — Dyrygował, jak zwykle, umiejętnie i z zapalem p. Lehrer.

Pozatem opera nasza, jak każda zresztą, żyje z kapitału oper starszych, odświeżając je od czasu do czasu, występami gości — ostatnio p. Ewy Bandrowskiej, Teiko Kiwy i p. Wolinskiego.

Operetka wzbogaciła swój repertuar również o dwie nowe a szczęśliwe pozycje, mianowicie „*Życie paryskie*” *Offenbacha* i „*Stodkiego kawalera*” *L. Falla*. Zanotujemy znaczny postęp w bogactwie i pomysłowości inscenizacyjnej i ogólno-artystycznej, która poza stroną dekoracyjną znalazła wyraz choćby w tem, że w „*Życiu paryskim*” współdziałali z dużą korzyścią dla tej opery komicznej artyści operowi i dramatyczni, a „*Stodkim kawalerem*” dyrygował kapelmistrz tak poważny, jak p. Leszczyński. Z artystów operetkowych wymienimy pp. Korabiankę, Rapaćką, Grabowską i Brzeską oraz pp. Tatrzańkiego, niewyczerpanego w swej *vis comica*, Sowińskiego i obdarzonego bardzo ładną aparycją i głosem p. Wawrzkowicza.

Józef Mirski.

Ambrożewiczówna Marja

SKOŁA PLASTYKI

ZAPISY TRWAJĄ BEZ PRZERWY

CHMIELNA 20, m. 12

Tel. 519-33.

LABOR. CHEM. i KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
 WARSZAWA, MIDDOWA 21, TEL. 14-05.
 POLECA

Tipinoloze
 BALSAMIZOWANO-SIARCZANE
WODĘ, MYDŁO I SZAMPJON
 Jedyne środki na wzmożnienie
 włosów wisiwają tuż przy
 myjących wypadanie. SPRZEDAŻ WSZĘDZIE.




Dralle'go

Perfумы, mydła, wody kwiatowe
 i kolońskie
 rozpowszechnione na całej
 kuli ziemskiej

SZKOŁA GRY SCENICZNEJ ART. DRAM. HANNY OSSORJI

Profesorowie:

HELENA ZAHORSKA
 MARJA KAMIŃSKA-LATOSZYŃSKA
 HELENA SOKOŁOWSKA
 JÓZEF KOTARBIŃSKI
 ADAM ZAGÓRSKI
 ANTONI RÓŻYCKI

Zapisy w kancelarji Szkoły Smolna 14 m. 7.

Tel. 206-69.

Codziennie od godziny 4 — 6 po południu.

FABRYKA KOSMETYKÓW I PERFUM J. SZACH WARSZAWA.



Japoński biały bez. Perfumy, pu-
 der, Woda
 kwiatowa, Mydło.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, 1/2 str. 90 złotych, 1/4 str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
 Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TELEFON 112-11

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU”.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Drukarnia Ministerstwa Spraw Wojskowych. Warszawa, ul. Przejazd 10,

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

CARLO GOLDONI.

(Z powodu premjery „*Sługi dwóch panów*” w Teatrze Polskim).

Na włoskim firmamencie teatralnym widnieje Carlo Goldoni, jako jasna gwiazda, która wyłoniła się z chaosu wrzaskliwej *commedia dell'arte* i blaskiem swym jasnym świeci po dzień dzisiejszy.

Carlo Goldoni, właściwy odnowiciel komedji włoskiej, urodził się w noc karnawałową w Wenecji w r. 1707.

W jednym z licznych wstępów do swoich sztuk, czy też w swoich nader ciekawych pamiętnikach, pisanych w Paryżu powiada Goldoni: „Gdybym posiadał umysł Moliere'a tak, jak posiadam jego geniusz, zrobiłbym dla mojego kraju to, co on uczynił dla swojego”. Pisząc te słowa nie doceniał Goldoni doniosłego znaczenia swojej twórczości teatralnej, która stała się dla Włoch nową erą w życiu teatru.

Carlo Goldoni, z zawodu adwokat, który nie posiadał żadnego zgoła umiłowania pandektów prawnych, od wczesnych lat swojej młodości lgnął do teatru, a jego gorącym marzeniem było zreformować i odrodzić teatr włoski. W czasie swego niespokojnego, koczowniczego i awanturniczego życia przyłączał się Goldoni kilkakrotnie do wędrujących trup teatralnych. Sam nawet dwukrotnie, zebrawszy kilku dyletantów, próbował sił swoich jako aktor w sztuce Sienejczyka, Gigli: „*Sorellina de Don Pilone*” (sztukę tę wydobyl z lamusa i wystawił przed tygodniem Bragaglia w Teatrze Niezależnych w Rzymie).

Losy Goldoniego sprzęgły się poważniej z teatrem, kiedy po napisaniu już licznych intermezzów

muzycznych i scenarjuszy, udało mu się w r. 1735 wystawić w znanej kompanji teatralnej Imera, sztuki: „*Belisario*” i „*Rosamunda*”, obydwie przyjęte z aplauzem w Wenecji i w sąsiedniej Padwie.

Właściwa jednak karjera teatralna Goldoniego zaczyna się w roku 1738 napisaniem pierwszej komedji charakterów „*L'uomo di mondo*” (Człowiek światowy) dla trupy S. Samuele w Wenecji.

Z powodu złego stanu finansów następuje u Goldoniego znów okres wędrowek po różnych miastach, w końcu osiada na lat parę w Pizie jako adwokat i tu następuje poważny zwrot w jego życiu. Znany wówczas aktor Darbes, słynny odtwórca Pantalona w popularnej trupie Girolamo Medelac, zamawia u adwokata Goldoniego, który znany już był ze swej twórczości komedjowej, sztukę, płacąc z góry poważną zaliczkę. Uszczęśliwiony Goldoni zarzuca definitywnie adwokaturę, przenosi się z trupą Medelaca do ukochanej swej Wenecji i staje się dostawcą komedji.

I tak zaznacza się od r. 1748 do 1762 szalona wprost produktywność Goldoniego; napisał w tym okresie mnóstwo komedji, w których wprowadza w praktykę planowaną reformę teatralną, podobnie jak w tymże samym czasie dążył Efraim Lessing w Berlinie, potem w Hamburgu do stworzenia niemieckiego teatru narodowego i do zrzucenia obcych krępujących pęt. Goldoni, wypowiadając niejako wojnę komedji *dell'arte*, która swoją banalnością, trywialnością, złym smakiem zachwaścila teatr włoski, — zacho-



Carlo Goldoni.

wał jednak z niej niektóre dobre i komiczne czynniki, zatrzymał nawet nazwy osób commedia dell'arte, jak: Pantalone, Arlekin, Doktor i Colombina, nadając jednak tym postaciom zupełnie inne, indywidualne cechy charakteru.

Goldoni malował ludzi z natury z szczerością, jasnością i ujmującą naturalnością. Nie naśladował właściwie nikogo, bo ani starożytnych, ani Hiszpanów, ani Francuzów. Goldoni był silną i dywidualnością, był tylko sobą, szedł — jak sam powiada — za naturą, ona była mu wskaźnikiem, który nie zawodził go nigdy. Z prawdziwą maestrią umiał Goldoni wydobywać z niej prostotę, barwność i rozmaitość.

Goldoni nie pogłębia może charakterów filozoficznie, jak to czynił Moliere, ale jego naiwny naturalizm, humor, wesołość, trafność obserwacji i doskonałe odzwierciedlenie ówczesnego życia weneckiego i duszy tego rozbawionego beztraskiego ludu zyskują mu serca widzów jeszcze dziś.

Pierwsza komedia Goldoniego, w której przebłyskuje wielki jego talent, to: „Vedova scaltra” (Sprytna wdowa), wystawiona w r. 1748 w teatrze „Sant Angelo” w Wenecji. W sztuce tej stwarza Goldoni typy na wzór Moliere’a. Przemiła ta komedia nie straciła nic ze swej świeżości i dowcipu. Wystawiona przed paru miesiącami przez doskonałą trupę wenecką w teatrze Odeon w Rzymie, zostawia niezapomniane wrażenie. Ilekć wdzięku i kokieterji posiada ta urocza wdówka Rosaura, która z djabelskim wprost sprytem wystawia na próbę wierność flegmatycznego Anglika, kłamliwego lekkoducha Francuza, pełnego uroczystej powagi Hiszpana i namiętnego, zazdrosnego Włocha. Rosaura wybiera Włocha, przenosząc go nad cudzoziemców. Jego zaś służka, Arlekin zyskuje względy Colombiny, pokojówki Rosaury. Najbardziej znane komedje Goldoniego: to *Mirandolina*, *Rusteghi*, *La bottega di caffè* i *Servitore di due padroni* (Sługa dwóch panów).

Goldoni, ten świetny humorysta i kolorysta w soczystych, ciepłych barwach oddaje charakter i sytuację i pełen niefrasobliwości głosi zasadę, że życie jest miłe, dobre, przyjemne i rozkoszne, wszystko widzi jasno i wesoło — niema nienawiści do ludzi.

Tem boleśniej zatem musiała go dotknąć wszczęta przeciw niemu walka literacka, początkowo przez księdza jezuitę Pietro Chiari, potem przez hr. Carlo Gozzi, znanego i cenionego bardziej zagranicą aniżeli we Włoszech autora dramatów o egzotycznych i legendarnych tematach w chodnich.

Wykształcony i uczony jezuita Chiari zaczął pisywać komedje, które wystawiał też w teatrze „Sant Angelo”; wiele z nich to parafraza Goldoniego, którego Chiari zwalczał ostro, stając w obronie dawnej komedji dell'arte.

Oto jak ksiądz Chiari parafrazował nawet tytuły komedji Goldoniego. Jeśli Goldoni napisał komedję p. t.: „Pamela nubile” (Pamela niezamężna), Chiari napisał natychmiast komedję „Pamela maritata” (zamężna); Goldoni napisał „Filosofo inglese”, Chiari natychmiast wystawiał „Filosofo veneziano” i tak ciągle.

Goldoni odpowiedział ostrą satyrą „Malcontenti”, wystawioną w Weronie w r. 1756, w której Goldoni wykpił księdza Chiari i jego popleczników. Bo nie należy zapominać, że wytworzyły się w Wenecji dwie partje zagorzałych zwolenników jednego i drugiego kierunku Goldonistów i Chiaristów.

Nieliczne ówczesne dzienniki pełne były wzajemnych inwektyw. Carlo Gozzi opowiada w swoich pamiętnikach, że wszędzie było pełno tej polemiki, w sklepach, salonach, w pracowniach, w szkołach publicznych i prywatnych, a nawet w klasztorach i kościołach.

Zaledwie po wyjździe Goldoniego walka nieco przycichła, wszczęła się potem o wiele ostrzejsza i dla Goldoniego wielce dotkliwa polemika ze strony Gozziego. Nieprzebiegająca w środkach walka przemożnego hr. Gozzi skłoniła Goldoniego do opuszczenia ojczyzny i przeniesienia się do Paryża.

Goldoni wyjechał w r. 1762 po wystawieniu w Wenecji pierwszej sztuki Gozziego. Początkowo pisywał w Paryżu sztuki dla tamtejszego teatru włoskiego, dostąpił nawet zaszczytu, że kilka jego komedji wystawiono w Komedji Francuskiej, później jednak po upadku monarchji i po utraceniu wypłacanej mu małej pensyjki z kasy królewskiej popadł Goldoni prawie w nędzę. Umarł w Paryżu w roku 1793.

Fr. Szyfmanówna.

MEININGEŃCZYCY.

W stuletnią rocznicę urodzin księcia Jerzego meiningeńskiego, który tak wielkie położył zasługi w dziedzinie reżyserji, wydano w Niemczech dzieło byłego aktora teatru w Meiningen i przyjaciela księcia, Maksa Grubego*). Dzieło to daje obraz działalności Meiningeńczyków, i omawia znaczenie jej dla ówczesnego i współczesnego

*) Max Grube: Geschichte der Meininger 1926. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.

go teatru. O ile fakty przedstawia Grube barwnie, nie rezygnując nawet z charakterystycznych anekdot teatralnych o tym jednak za mało stosunkowo uwagi poświęca on analitycznemu przedstawieniu poszczególnych widowisk Meiningeńczyków, któreby najlepiej scharakteryzowało znaczenie ich działalności. Opisuje wprawdzie Grube cały szeroki przedział, ale w dziele, które powinno być pomnikiem, wzniesionym

twórcy nowoczesnej reżyserji, nie powinno braknąć szczegółów, gdyż one właśnie najlepiej oświetliłyby rolę, jaką odegrał teatr meiningeński.

A rola ta była epokowa i zdumiewająca. Rezydencja Księcia liczyła zaledwie 8000 mieszkańców i w tem właśnie malutkiem, choć stołecznym, miasteczku rozpoczął Książę Meiningeński działalność, która zmieniła zupełnie oblicze teatru niemieckiego.

Teatr niemiecki tkwił dotychczas w deklamatorskiej manierze weimarskiej, która była zaprzeczeniem prawdy. Już Dawison, aktor polski, grający w Niemczech, przeciwstawiał się tej manierze, wprowadzając na scenę realizm, ale był to wysiłek pojedynczego aktora, który nie mógł zaważyć na całości teatru niemieckiego. Znaczenie Dawisona, „obcego przybysza” pod tym względem podkreśla autor historii Meiningeńczyków.

Na scenach niemieckich panowały wszechwładnie gwiazdy (które Laube w Wiedniu starał się podporządkować poezji) a dekoracje stanowił t. zw. „f. ndus instructus”, składający się z lasu, wolnej okolicy, parku, miasta staroniemieckiego i nowoczesnego, sali rycerskiej i t. p. O dekoracjach, malowanych specjalnie dla danej sztuki nie było oczywiście mowy.

Zmieniło się to z chwilą, gdy w małym niemieckim miasteczku objął kierownictwo teatru książę panujący Jerzy II. Był to człowiek o wszechstronnym wykształceniu, obdarzony przytem zmysłem i talentem malarzkim i nienawidzący rozpanoszonego na scenach niemieckich wirtuozostwa. Złowiek tego rodzaju musiał zmienić sposób gry scenicznej.

Już w 1864 roku napisał książę nader charakterystyczny list do intendenta teatru Bodstedta (przytoczony przez Grubego w całości), który bardzo ciekawe rzuca światło na malarstwo - teatralne upodobania przyszłego dyrektora teatru tudzież na jego dążenie do prawdy. W liście tym m. i. czytamy takie uwagi o zjawisku Małgorzaty w 1 akcie „Fausta” (opery): „Lewa ręka spoczywa na stolku o cienkich nóżkach. Z daleka ramię robi takie wrażenie, jakby unosiło się w powietrzu. Należałoby okryć stół ciemno-niebieskim suknem. Obraz na tem zyska”. Albo w apoteozie w akcie ostatnim: „grupa na tylnym planie jest zbyt symetrycznie ułożona. Skrzydeł aniołów nie widać, gdyż są białe; gdyby je ciemno podkreślono w kolorach tęczy, odcinałyby się od tła”.

Są to typowe uwagi malarza teatralnego i to malarza, domagającego się prawdy.

Obejmując teatr, książę Jerzy opracowuje szczegółowo pod względem malarskim każdy szczegół przedstawienia. Autorem niemal wszystkich szkiców kostjumowych i dekoracyj, które wykonywał Brückner, jest sam książę. W szkicach kostjumowych zwraca on uwagę na wszystkie charakterystyczne szczegóły, które omawia też za pomocą notatek. Szkice te znajdowały się w garderobach artystów, żeby nie było żadnych nieporozumień jak należy ubrać i nosić poszczególne części garderoby.

W kostjumach, broni, meblach, rekwizytach przestrzegał książę wierności historycznej. Już dawniej dbali o to poszczególni aktorzy, ale występowali oni na tle zespołu, grającego w tradycyjnym ubiorze teatralnym. Już Koch dążył w XVIII wieku do tej wierności historycznej. Ale nie zwracano uwagi na te szczegóły i szczególiki, które uwzględniał książę Meiningeński. Zasadniczo były na scenach niemieckich w użyciu następujące rodzaje kostjumów: starożytny, średnio-wieczny, hiszpański, Wallensztejnowski i rokoko. Książę meiningeński wprowadza znacznie większe bogactwo kostjumów. Mimo, że akcja „Marji Stuart”, „Don Carlosa”, „Egmonta” rozgrywa się w bliskich sobie okresach, różnice kostjumowe są w teatrze książęcym ścisłe zaznaczone. W „Marji Stuart” wywierało na ówczesnych widzach wielkie wrażenie to, że z początku II aktu, obok ciężkich kostjumów angielskiego dworu, ujrano jasne barwy ubiorów posła francuskiego i jego orszaku.



Goldoni w roli kobiecej.

Książę na każdym kroku dążył do prawdy historycznej.

To samo było w dekoracjach. Dawne dekoracje były banalne i inaczej być nie mogło, gdyż nie malowano ich specjalnie dla tego lub innego utworu. Z pośród malarzy wyróżniali się Grospius w Berlinie i Quaglio w Monachium. Ulubionymi ich barwami były: niebieski i lilla. Dekoracja była tylko tłem.

Malarz meiningeński Brückner używał jako głównej barwy — czerwonego brązu. Dawniej występowały ciemne postaci na jasnym tle, teraz odcinały się jasne od ciemnego.

Już angielska scena dbała o dekorację i jej historyczną wierność (Kean). Naśladował ją w Niemczech Fryderyk Haase, dyrektor teatru w Lipsku. Różnicę jednak między niemi a dekoracjami meiningeńskimi polegała na tem, że tamte służyły jako wspianiałe tło dla wirtuozów scenicznych, książę zaś oddawał dekorację w służbę poezji. Doskonale to uwydatnia wla-

dysław Bogusławski w zapomnianem a — sądzą — jednym z najlepszych studjów, poświęconych Meiningeńczykom^{*)}). Bogusławski podkreśla, że Meiningeńczycy dają takie dekoracje, jakich wymaga autor, że więc zarzut ich precyzyjności nie jest uzasadniony.

I jeżeli weźmiemy pod uwagę ówczesną scenę, Bogusławski ma zupełną słuszność. Książę Jerzy przeciwstawiał się panującej na scenie niemieckiej teatralności zewnętrznej i wirtuozostwu jednostek a pragnął zastąpić je zgranym zespołem, w którym brakło gwiazd, ale w którym każdy aktor był kapłanem prawdy scenicznej. Tylekroć wykpiana dokładność i wierność historyczna sceny meiningeńskiej była reakcją, wywołaną przez patos i deklamatorstwo dotychczasowego teatru niemieckiego. Książę Jerzy zdawał sobie sprawę, że realną prawdę wydobędzie on z zespołu na tle prawdziwie wiernych historycznie dekoracji. To, co później nazwano „meiningeńszczyzną“, pogardliwie traktowaną przez „reformatorów” teatru, było wtedy niezbędnym etapem rozwojowym sztuki scenicznej.

Ta wierność historyczna dekoracji i rekwizytów nie przytłaczała gry aktorskiej. Zespołone z sobą służyły one poezji.

Książę meiningeński nie był właściwie reżyserem, lecz inscenizatorem, który współpracował w pracy reżyserskiej. Trud ten dzielił z nim reżyser Chronegg (którego przez długi czas uważano za twórcę inscenizacji; hipotezę tę obalili właśnie Max Grube) i małżonka księcia, była aktorka Franc, która uczyła artystów wymowy scenicznej. Ten tryumwirat był jednością, który decydował o charakterze przedstawień, przyczem, mimo żelaznej, wojskowej dyscypliny, panującej w teatrze, radzono się również aktorów i nieraz głos ich miał decydujące znaczenie.

W teatrze meiningeńskim poraz pierwszy kultywowano w Niemczech grę zespołową. Gdy przyjeżdżali na występy wybitni artyści jak Barnay, Mitterwurzer, musieli zastosować grę swą do inscenizacji księcia. Starano się, by gra miała wszelkie cechy prawdy i była daleka od patosu. Każda, najdrobniejsza nawet rólka była nader sumiennie pomyślana i opracowana. Dzisiaj wydaje się to rzeczą samą przez się zrozumiałą, inaczej jednak wyglądało to w okresie panowania wszechwładnych gwiazd scenicznych. Autor nie tylko współdziałał z aktorem, ale musiał być żyty z każdym rekwizytem. Dlatego to od pierwszej próby grano na tle gotowych już dekoracji a wszystkie meble i rekwizyty musiały być na swoim miejscu. Markowania na próbach nie uznawano.

Podobnie jak szczegółowo opracowywano poszczególne role, duży nacisk kładziono na sceny masowe. Poraz pierwszy z martwego tłumu

*) Władysław Bogusławski. Teatr meiningeński i reforma sceny. Echo muzyczne i teatralne. 1883.

statystów wydobyto życie a tłum indywidualizowano. Statystami byli najwybitniejsi nawet artyści teatru. Z scen zbiorowych umiano wywoływać odpowiedni nastrój, który działał na widzów.

Wszystko zaś było na usługach prawdziwej poezji. Książę Jerzy „odkrył“ dla sceny Kleista i Grilparzera, pierwszy wystawił w Niemczech „Upiory“ Ibsena a jak cenil wielki repertuar, świadczy o tem wykaz sztuk, granych w sezonie 1866/7 r.: „Hamlet“, „Intyga i miłość“, „Don Carlos“, „Faust“, „Zbójcy“, „Edyp“, „Edyp w Kolonos“, „Antygona“, „Król Lear“, „Medea“, „Ifigenja“, „Milja Galotti“, „Otello“, „Ryszard IP“, „Marja Stuart“^{*)}). A trzeba dodać, że sezon trwał 6 miesięcy i grano tylko dwa razy tygodniowo.

Oczywiście wystawianie tych utworów w małej rezydencji książęstwa mogło mieć pewne znaczenie dla kultury publiczności, nie mogło jednak wpłynąć decydująco na rozwój sztuki teatralnej w Niemczech. Rozumiał to doskonale Chronegg i pod jego wpływem zgodził się książę na pierwszy wyjazd teatru do Berlina w r. 1874. Osiągnięto zaraz pierwszym przedstawieniem „Juliusza Cezara“ niebywały sukces.

Od tej chwili zaczynają się podróże Meiningeńczyków po całym świecie i trwają do roku 1900. Trupa książęca występuje we wszystkich niemal miastach Niemiec, w Wiedniu i Budapeszcie, Amsterdamie, Londynie, Bazylei, Petersburgu, Moskwie, Warszawie (24 występy w roku 1885^{**}), Tryjeście, Antwerpii, Rotterdamie, Brukseli, Kopenhadze, Sztokholmie, Kijowie, Odessie.

Występy te miały olbrzymie znaczenie nie tylko dla teatru niemieckiego, ale teatru europejskiego wogóle. Niestety na wielu scenach brakło inteligentnych reżyserów i dlatego zaczęto Meiningeńczyków naśladować tylko zewnętrznie. I to była dopiero t. zw. „meiningeńszczyzna“, daleka od sztuki Meiningeńczyków^{***}).

Prawdziwość mebli i rekwizytów Meiningeńczyków służyła prawdzie gry aktorskiej. Oczywiście dochodzono czasem do przesady. Dekoracja zaczęła przytłaczać grę. Ale było to już u schyłku działalności teatru. Czytamy o tem w „Tygodniku ilustrowanym“ z roku 1901: „Budziła się już przeciwko formule meiningeńskiej poważna reakcja w świecie artystyczno-literackim. Krytyka ówczesna, unosząc się nad dekoracjami i kostjumami, nad pedantyczną dokładnością

*) Wilhelm Russo w artykule p. t. „Die Meininger“ (Die Scene. April 1926) podkreśla, że bodaj główną zasługą Meiningeńczyków było wystawianie utworów w tej postaci, w jakiej pisali je autorzy

***) W Warszawie wystawili Meiningeńczycy „Juliusza Cezara“, „Co kto lubi“, „Chorego z urodzenia“, „Wilhelma Tella“, „Zbójców“, „Opowieść zimową“, „Matkę rodu“, „Wallensteina“, „Piccolomini“, „Śmierć Wallensteina“, „Lydę“, „Marię Stuart“.

****) Winds w swej „Geschichte der ‚Regie‘“ pisze, że pod wpływem Meiningeńczyków, teatr drezdeński, wysłaniając „Dziewięć orleańską“ wysłał malarza do Brabancji by dekoracje jego były ściśle wierne.

zewnątrznego tła obrazu, dodawała bez ceremonji, że pod ciężarem tej zbytowej wystawy, fizjognomja dzieła zmieniała się i schudła do niepoznania“.

Każda akcja wywołuje reakcję. Ale bez historycznych dekoracyj i realizmu Meiningerów nie powstałaby późniejsza scena stylowa. Aktorstwo tkwiłoby w sztuczności*).

Książę meiningeński nie każdej sztuce dawał

*) Naturalizm przedstawień naszej Reduty miał rację bytu, dopóki nie popadł w przesadę. Z analitycznej roboty Reduty zrodził się później syntetyczny teatr S. Hillera.

przepych wystawy; gdy uważał to za zbędne, wystawiał w jak najprostszy sposób. Było tak np. w „Co kto lubi” i w „Chorym z urojenia”; dano w nim pokój z alkową, w której znajduje się łóżko Argana. Na scenie był stolik z flaszeczkami i kilka krzeseł*). Również z prostotą wystawiono „Upiory” Ibsena. Tam tylko dawano bogatą wystawę, gdzie wymagał tego — zdaniem księcia — tekst.

(c. d. n.)

Wiktor Brumer.

*) Zwraca na to uwagę również Karol Grube i wielu innych.

WYSPIAŃSKIEGO PIAN PRZERÓBKI I REINSCENIZACJI „HAMLETA“.

(Dokończenie).

Postać Horacego - Hektora Elzynoru, Duch — symbol odwiecznej sprawiedliwości, który zjawia się w chwili ostatniej i jako „stróż, obrońca zamku i pan Danji jedyny” zagradza drogę wkraczającym norweskim zastępom, to sposób ujęcia tematu nieskończenie odległy do psychiki i czasów Szekspira.

Z innego punktu widzenia przystąpićbyśmy mogli jedynie do rozważenia ostatniego, przez poetę poruszanego, problemu: Na jakim tle tragedję „Hamleta” u nas odegrać należy?

Właściwym miejscem akcji jest Elsinore, którego bliżej nie znamy, więc z którym nie łączą nas żadne nici wyobrażeń ani reminiscencji. Czas akcji nie został (może rozmyślnie?) przez autora dokładnie wyświetlony, a gdybyśmy nawet chcieli ustalić go na podstawie pewnych szczegółów dramatu, wpadniemy wkrótce w sieć sprzecznych ze sobą wskazówek. Np. na inny zupełnie wiek wskazuje fakt potęgi Danji, dyktującej rozkazy Norwegii i Anglii, na inny znów wspomnienie uniwersytetu w Wittenberdze, dokąd chce odjechać nieszczęśliwy książę.

Stąd olbrzymia trudność dla reżysera! W jakim stylu sporządzić dekoracje pałacu w Elsinorze? Czy nadać im strzeliste, łamane linje gotyckich budowli, czy spokojniejsze romańskie łuki? W jaki sposób ubrać aktorów? Czy tak, jak nosił się dwór elżbietański, czy tak jak ubierało się wczesne średniowiecze, o którym mówi prototyp „Hamleta”, kronika Saxo Germanika?

Nam, którzyśmy się niedawno dowiedzieli, że istnieje jeden sposób wybrnięcia z trudnej sytuacji, mianowicie odzianie Hamleta w f ak mo-

dnego kroju i białe rękawiczki i umieszczenie go w luksusowym pałacu współczesnych magnatów piętynnych, mniej dziwnem wyda się fakt, że Wyspiański przecina węzeł gordyjski jednym uderzeniem miecza: Akcja „Hamleta” granego w Polsce, a szczególnie w Krakowie, dzieje się i dzać się musi na Wawelu.

Podczas gdy ujęcie postaci Hamleta i plan modyfikacji dramatu, zawarty w studjum Wyspiańskiego, nadaje się do dyskusji, która wszakże wobec założeń poety nie wyszłaby nigdy poza teren dysputy akademickiej, to w tym ostatnim zakresie, przy zupełnej dezorientacji w dziedzinie reżyserji dramatu, zgodzić się musimy z Wyspiańskim na jedno: Ponure sceny przedstawiające walkę duchową nieszczęsnego księcia stają się nam o wiele bliższe i droższe, jeśli wyobrazimy je sobie (odegrane, czy przeżyte) w tych miejscach, których tylekroć dotykały nasze stopy, gdzie w każdym z kątku, nieledwie w każdym załamaniu murów czai się tysiąc wspomnień, skąd wieje ciemna, potężna moc dawno minionych, krwawych nieraz i okrutnych, jak szekspirowskie tragedje, zdarzeń.

Gdyby więc zrealizować się dały marzenia poety o wawelskiej, olbrzymiej scenie, któraby Du-cha polskiego o wiele godniej pomieścić mogła, niż przestrzeń „czterdziestu kroków wszere i wzdłuż” krakowskiego teatru, byłby to „Hamlet” doprawdy jedyny w swoim rodzaju i ni znalazłby pewnie nigdzie bardziej niż my współczujących i głębiej go rozumiejących widzów.

Dr. Juljusz Feldhorn.

SZKIC O TEATRZE ROSYJSKIM.

W celach orjentacyjnych, przeprowadzając linję graniczną pomiędzy formami scenicznymi a literaturą dramatyczną w Rosji, należy stwierdzić, iż twórczość poetycka nie stworzyła wielkiego okresu w teatrze rosyjskim, który mógłby być porównany z epoką Elżbietańską w Anglii, lub

okresem Lope de Vegi i Calderona w Hiszpanji. Cechy rodzime posiada teatr rosyjski przeważnie po przez czynniki teatralne — aktora i inscenizację, na których widzimy odrębny charakter realizmu, stanowiący właściwość sztuki rosyjskiej.

Teatr rosyjski w swoich początkach posiada wszystkie cechy, upodabiające go do teatrów zachodnio-europejskich, natomiast duch misterjów jest mu prawie nieznan, skierowując twórczość narodową na drogę bytu, genre'u i realizmu.

Pod tym kątem widzenia rozpatrywany, współczesny teatr rosyjski wygląda zupełnie inaczej, aniżeli popularnie o nim się mówi i zmusza do innego, już nie formalnego tylko stosunku do niego.

Wpływy religijne i obrzędowe są zbyt nikłe, żeby wywrzeć na późniejszym teatrze na odwyim jakieś wyraźniejsze wpływy; wyjątek stanowi A. Ostrowskij, czerpiący ze źródeł ludowych. Również mimus w postaci „skomorochów”¹⁾ wywodzących się aż z Bizancjum, nie zdołał stworzyć rodzimej komedji dell'arte, nie od ózniano ich późnej od przybyłych z Zachodu ludzi „zabawnych”²⁾.

Przemozny wpływ na obudzenie instynktu teatralnego w Rosji wywarli Polacy. Źródła rosyjskie³⁾ wskazują na teatr szkolny Polski, pod którego wpływem Kijowska akademia duchowna zainicjowała własne widowiska szkolne, będące wierną odbitką dziejów teatru szkolnego w Polsce.

Trzecim źródłem teatru rosyjskiego (jeśli będziemy uważali pierwiastki rodzime: *obrzędowe i wagabundzkie* za pierwszy, a *teatr szkolny* za drugi), będzie *dworski*. Tu również polskie widowiska teatralne pobudziły dwór rosyjski do naśladowania. Aleksy Michajłowicz, swego czasu kandydat na tron Polski (1656), wyraźnie życzył sobie urzędzenia dworu na wzór polski. Poczynając od tego czasu, do Moskwy a potem i do Petersburga, przybywają zespoły aktorów niemieckich, włoskich, angielskich; organizują też widowiska cudzoziemcy, stale przebywający w Rosji. Pierwsze przedstawienie dworskie odbywa się w roku 1672, zorganizowane przez obcych, zamieszkałych w t. zw. „niemieckiej slobodzie”⁴⁾; kształcą oni pierwsze zastępy aktorów Rosjan. Po śmierci Aleksiego Michajłowicza teatr dworski zanika, odradzając się kolejno i znikając ze śmiercią swoich inicjatorów: Piotra W., Anny Joanówny, aż do otwarcia stałych

teatrów cesarskich w Petersburgu za panowania Elżbiety Piotrówny (r. 1756). Aktorzy i dyrektorzy zarazem Wołkow i Dmitrewskij, mogą być uważani za ludzi, którzy utrwaliли byt stałego teatru rosyjskiego.

Koniec wieku XVIII i wieku XIX aż do pierwszej wizyty Meiningerów w Moskwie, przechodzi pod znakiem rozwoju talentów aktorskich, nie w oszacowanie ciekawszego do inscenizacji, natomiast twórczość dramatyczna posiada w tym samym okresie kilku wybitnych przedstawicieli. Oto kilka nazwisk związanych z twórczością dramatyczną od początków teatru rosyjskiego: Feofan Prokopowicz reprezentuje rodzimy dramat historyczny — forma zapożyczona z Zachodu; Iwan Połockij, autor moralitetów i t. zw. szkolnych dramatów; klasyczne wpływy odbijają się w twórczości Sumarokowa — tragedia „Chorew”, Łomonosowa — tragedia „Tamira i Selim”, Tredjakowskija — tragedia „Dejdamia”.



Scena z komedji Goldoniego.

Pierwszym wybitniejszym komedjopisarzem jest Denis Fonwizin, autor dwóch komedji obyczajowych o zacięciu satyrycznym — „Brygadjer” i „Niedorostek”¹⁾. Ten komedjowo-obyczajowy rodzaj twórczości dramatycznej wzbogaca się wkrótce o trzy wielkie nazwiska: Gribojedowa (1795—1829), autora „Bedy z rozumem”²⁾, Gogola (1802—1852), twórcę „Rewizora” i najbardziej płodną i z ducha rosyjską twórczość Ostrowskija (1823—1886) z szeregiem komedji i dramatów z życia Rosji ówczesnej i historycznej; sięga on również do

mitu rodzimego. Do wybitniejszych utworów zaliczyć należy „Burzę”, „Las”, „Bieda nie jest skazą”³⁾. Chronologicznie następcami Ostrowskija są Turgieniew, będący niejako popzednikiem Czechowa, (komedje Turgieniewa — „Miesiąc na wsi”, „Dama z prowincji”) i bardzo ciekawy, niestety nieznan w Polsce Suchow-Kobylin, autor „Sprawy”, „Śmierci Tarełka” (wystawionej przez Mejerholda) i „Wesela Krieczynskija”.

Owe, na początku wspomniane właściwości twórczości dramatycznej i teatralnej w Rosji wysunęły szereg wybitnych autorów komedji realistycznej różnorodnych zabarwień, natomiast dziedzina tragedji pozostała Rosji bca. Tragedji w znaczeniu klasycznym niena, rozwija się natomiast dramat historyczny, obficie reprezen-

¹⁾ Słowo nie znajdujące ściślejszego określenia.

²⁾ Potiesznych.

³⁾ Warneke, Istorja ruskawo tieatra. A. Archangielskij. Teatr do Pietrowskiej Rusi.

⁴⁾ Nazwa dzielnicy cudzoziemskiej.

¹⁾ Niedorośl.

²⁾ Gorze ot uma.

³⁾ Biedność nie porok.

⁴⁾ Prowincjonalka.

owany przez długi szereg autorów, bez większego znaczenia: M. I. Oz erow, Kukolnik, Pisiemskij, Aleksy Tolstoj (znana trylogia: „Śmierć Iwana Groźnego”, Borys Godunow i „Car Fiodor”).

Wyjątek stanowi twórczość Puszkina i Lermontowa. Autorowie „Borysa Godunowa” i „Ba'u maskowego”, stworzyli tragedję, opartą na wzorach zachodnich, dzieł ich więc nie znalazły oddźwięku i pozostały bez większych wpływów na późniejszą twórczość rodzimą.

Typowo rosyjskim wytworem jest t. zw. „pjesa” (pièce) o realistycznym charakterze, z pomieszaniem elementów dramatycznych i komediowych. Szereg autorów tego rodzaju sztuk, których poszczególne elementy można odnaleźć i w innych formach dramatycznych rosyjskich, zamyka A. Czechow, którego twórczość przypada na najświetniejsze czasy teatru rosyjskiego, mianowicie na okres rozkwitu Moskiewskiego teatru Artystycznego. Sztukami tego rodzaju będą utwory Leona Tolstoja, Gorkija, niektóre utwory Leonida Andrejewa, Czyrikowa i innych. Właściwie Czechow jest ostatnim dramaturgiem, łączącym węzłami nierozzerwalnymi treść literacką z formami teatralnymi. Po śmierci Czechowa żaden utwór nie potrafi scharakteryzować współczesności rosyjskiej i stworzyć teatr o treści jemu współczesnej. Z braku takowej coraz bardziej rozwijają się poszukiwania formalne, którym to celom służy ówczesna dramaturgia zachodnia (Maeterlinck, Verhaeren, Ibsen ostatniego okresu) i powstała pod wpływem tychże twórczość własna (Andrejew, Blok, Gippius).

Wpływa to bezpośrednio na zmianę techniki aktorskiej¹⁾ i inscenizacyjnej i na coraz bardziej rozwijający się kunszt reżyserji. Po teatrze „gwiazd aktorskich” i teatrze realizującym „pjesy” następuje okres bujnych i płodnych poszukiwań formalnych, o których powodzeniu decydują osoby tej miary, co Stanisławski (okres po-Czechowski), Mejerhold, Wachtangow, Tairow. Te wielkie indywidualności wzniosły formę teatralną na niebywałe dotąd wyżyny, i niesłychanie wzbogaciły technikę sceniczną, chroniąc tem samem sztukę teatralną od masowego dyletantyzmu, który ogarnął Rosję po przewrocie bolszewickim.

Teatr Rosji sowieckiej posiada ciekawy i nieotwarty w dziejach innych teatrów współczesnych okres walki dyletantów z teatrem zawodowym. Kunszt zawodowy był zaciekle zwalczany przez żywą i młodą treść napół amatorskich zespołów robotniczych. Pogodzenie rychło musiało nastąpić. Powodzenie „Jeziora Lul”, „Wirinei”, a ostatnio „Dni Turbinów”, wskazuje drogę, na którą wrócił teatr rosyjski. Powyższe utwory posiadają wszystkie cechy „pjes” teatru

¹⁾ t. zw. w Polsce zanik stylu Fredrowskiego i brak aktorów odczuwających Fredrę, ma w Rosji swoją analogję w stosunku do Ostrowskija.

przedrewolucyjnego, o tradycyjnym charakterze realistycznym.

Również ci kawym objawem jest nowa faza (jeśli nie renesans) teatru Stanisławskiego (M. Ch. A. T., w którym to teatrze mają wybitne powodzenie „Dni Turbinów”).

Teatry szybko wracają do repertuaru współczesnego rodzimego lub obcego²⁾, co w połączeniu z wysokimi walorami formalnymi ostatecznie zabija i traci sens istnienia zespołów amatorskich³⁾. Zwrót do treści — przypuszczalnie będzie najbardziej charakterystycznym objawem dzisiejszego teatru rosyjskiego.

Wacław Radulski.

²⁾ O. Neill w teatrze Tairowa.

³⁾ Inaczej przedstawia się sprawa zespołów o charakterze „Siniaja Bluza”.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Dzięki staraniom Związku Autorów Dramatycznych Polskich magistrat warszawski obniżył podatek z przedstawień sztuk polskich z 10% na 5%.

Société Un verselle du Théâtre podzieliło tegoroczną nagrodę Towarzystwa na dwie równe części i przyznało ją Janowi Wiktorowi Pellerin za sztukę p. t. „Têtes de rechange” tudzież Gabrijelowi Marcel za sztukę p. t. „Un homme de Dieu”.

Tow. przyjaciół Teatru Polskiego w Katowicach ogłosiło konkurs na sztukę ludową. Sąd konkursowy stwierdził, że żadna z 18 nadesłanych sztuk nie odpowiada wymaganiom konkursu i przyznał trzecią nagrodę (500 zł.) Zofji Adellównej za sztukę p. t. „Moc”. Ponadto wyróżniono sztuki Ludwika Kapelana p. t. „Rada załogowa” i Jana Szuścika p. t. „Pani wójtowa”.

W Krakowie utworzyło się Towarzystwo Teatralne, które ma wystawiać nowoczesne utwory w zdecydowanie nowej formie. Na pierwsze przedstawienie, które ma się odbyć z końcem b. m. wybrano sztukę Hasenclevera, którą reżyseruje A. Piekarski.

POLONICA.

W Rzymie ukazał się „Irydjon” w przekładzie włoskim M. Garosci.

Teatr żydowski w Krakowie wystawił z powodzeniem „Sędziów” i „Daniela” Wyspiańskiego w inscenizacji A. Piekarskiego.

Emil Młynarski odniósł wielki sukces jako kapelmistrz w operze bukaresztańskiej.

Ambrożewiczówna Marja

SZKOŁA PLASTYKI

ZAPISY TRWAJĄ BEZ PRZERWY


CHMIELNA 20, m. 12

Tel. 519-33.

LABOR. (HEIM. I KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
 WARSZAWA, MIDDOWA 21, TEL. 14-06
 POLECA

KREM BELONE

NIEZASTĄPIONY DO TWARZY, RAK I
 PO OGOLENIU, SPORZĄDZONY Z
 NAJCENNIJSZYCH TŁUSZCZÓW —
 NIETŁUSZCZĄCY. — SPRZEDAŻ WSZĘDZIE




Dralle'go

*Perfumy, mydła, wody kwiatowe
 i kolońskie
 rozpowszechnione na całej
 kuli ziemskiej*

SZKOŁA GRY SCENICZNEJ
 ART. DRAM.
HANNY OSSORJI

SZKOŁA FILMOWA POD KIER. DYREKTORA
 TEATRU LETNIEGO, REŻYSERA „IWONKI”
 EMILA CHABERSKIEGO.

Profesorowie:

HELENA ZAHORSKA
 MARJA KAMIŃSKA-LATOSZYŃSKA
 HELENA SOKOŁOWSKA
 JÓZEF KOTARBIŃSKI
 ADAM ZAGÓRSKI
 ANTONI RÓŻYCKI

Zapisy w kancelarji Szkoły Smolna 14 m. 7.

Codziennie od godziny 4 — 6 po południu.

Tel. 206-69.

PLUIE
 de FLEURS

Parfumerie
Szach
 WODY KWIAŃTOWE, PERFUMY I PUDER.

ZAPAC W PIERWSZORZĘDNYCH PERFUMERJACH

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, 1/2 str. 90 złotych, 1/4 str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TELEFON 112-11

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU”.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Redaktor: WIKTOR BRUMER

Drukarnia Ministerstwa Spraw Wojskowych. Warszawa, ul. Przejazd 10.

Życie Teatru

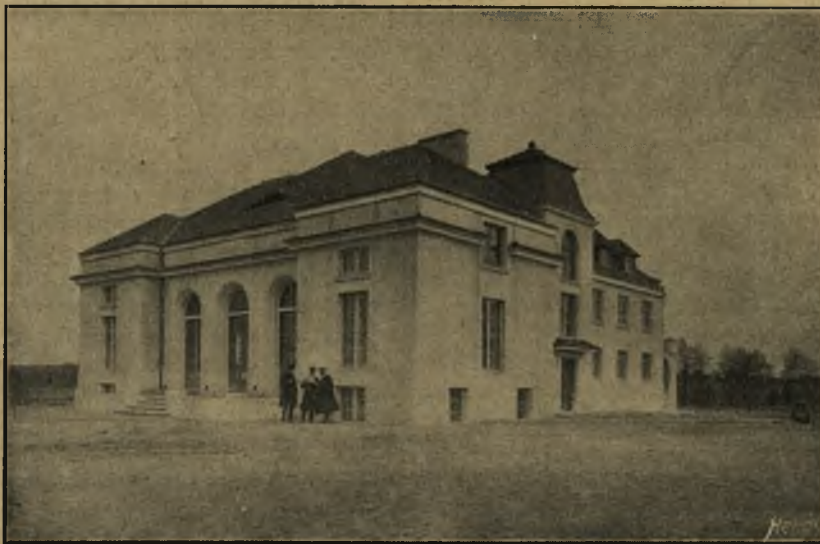
Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

W SPRAWIE UTWORZENIA ZWIĄZKU KRYTYKÓW TEATRALNYCH.

Kongres Międzynarodowej Krytyki Dramatycznej i Muzycznej w początkach maja 1926 r. uchwalił na wniosek delegata polskiego p. E. Woronieckiego utworzenie komitetu, złożonego z członków kongresu, zamieszkujących stale w Paryżu, któryby w porozumieniu z zarządem francuskiego towarzystwa krytyki przygotował utworzenie międzynarodowej Konfederacji Krytyki na drugi Kongres, który odbędzie się w Salz-

do krytyki, który przyjęto z drobnymi modyfikacjami w tekście, zaproponowanym przez delegata polskiego. Wolno mieć nadzieję, że Polska jedna z pierwszych utworzy ogólny związek krytyki dramatycznej i muzycznej, aby zająć należne jej miejsce w przyszłej Konfederacji Międzynarodowej.

Sprawa jest tem pilniejsza, że tylko już utworzone związki narodowe krytyki będą mogły



Schronisko artystów-weteranów scen polskich w Skolimowie.

burgu w sierpniu 1927 r. Komitet ten ukonstytuował się rychło po Kongresie, wybierając jednogłośnie na prezesa p. P. Zifferera (Austria), na wiceprezesa p. E. Woronieckiego (Polska), na sekretarzy p. Meyera (Holandia) i p. Fuchsa (Francja). Z ramienia Francuzów został drugim wiceprezesem p. Boschot. Komitet ten uchwalił na wniosek p. E. Woronieckiego wydanie apelu

wziąć czynny udział w II-gim Kongresie Międzynarodowym Krytyki w połowie sierpnia 1927 r. w Salzburgu.

W apelu do krytyków czytamy m. in.:

„Z pośród licznych wysiłków, które poczyniono w celu zjednoczenia wszystkich pracowników umysłowych na wspólnej platformie międzynarodowej tylko niektóre, jak to przedewszystkiem

założenie Międzynarodowego Związku Autorów Dramatycznych i Kompozytorów, Związku Autorów oraz Związku Powszechnego Teatrów, ten ostatni powstały z inicjatywy Firmina Gémier, zasługują na naszą uwagę. Nie możemy pozostać obojętni wobec żywej działalności, jaką rozwinięto w dziedzinach pokrewnych i szczególnie dla nas drogich, która wymaga uzupełnienia jej przez analogiczną akcję ze strony naszej, to jest krytyków dramatycznych i muzycznych.

Zresztą przecież jednogłośnie uchwalili Zjazd Przygotowawczy w Paryżu utworzenie Międzynarodowego Związku Krytyków Dramatycznych i Muzycznych. Miało to miejsce w maju r. 1926. Zjazd zgromadził przedstawicieli z górą 29 krajów, z tych 20 europejskich. Prace przedwstępne mające na celu założenie związku zostały powierzone Komitetowi wyłonionemu z członków zagranicznych Zjazdu, który obrał jako siedzibę swą Paryż i pozostającym w ścisłej współpracy z francuskim Związkiem Krytyków Dramatycznych i Muzycznych. Ten ostatni otrzymał od Zjazdu zlecenie przygotowania i zwołania na miesiąc sierpień 1927 r. drugiego z kolei zjazdu do Salzburga.

Tem niemniej dotychczas tylko kilka państw w Europie (Francja, Anglja, Austria, Rumunja) ma związki narodowe krytyków, w innych (Niemcy, Stany Zjednoczone) liczne związki i stowarzyszenia nie utrzymują żadnej łączności pomiędzy sobą. Większość zaś naszych współpracowników cudzoziemskich rozproszona jest po różnych stowarzyszeniach i związkach dziennikarzy i literatów. Ten stan rzeczy nie powinien jednak dłużej trwać. Warunki pracy, charakter działalności krytyków dramatycznych i muzycznych, kompetencja szczególna, jaka jest od nich wymagana, jest zbyt odrębna, aby mogła znaleźć swój wyraz poza ramami organizacji zawodowej. Z tego punktu widzenia przykład prawa zdobytego przez związki zawodowe naszych współpracowników francuskich, angielskich, austriackich i niemieckich jest szczególnie uderzający.

Żądamy więc od was, abyście uczynili wszystko co jest w waszej mocy dla ukonstytuowania

w jaknajprędszym czasie rozciągających swą władzę na całe państwo związków narodowych dla obrony interesów moralnych i materialnych, a które Kongres, który będzie zwołany do Salzburga zjednoczy w jeden Związek Międzynarodowy.

Mając oparcie w Związkach Narodowych Konfederacja Międzynarodowa będzie mogła wzmocnić obronę interesów zawodowych na terenie międzynarodowym. Pomoże ona zarówno w popieraniu jak i w organizacji wymiany utworów z dziedziny teatru i muzyki a to przy pomocy Międzynarodowego Związku autorów i kompozytorów, mając na celu wzajemne zapoznanie się z twórczością i indywidualnością krajów, wchodzących w skład Związku. Również będziemy mogli przyczynić się ze swej strony do zbliżenia intelektualnego i moralnego pomiędzy narodami, które dzielił w większej mierze brak wzajemnego zrozumienia aniżeli sprzeczność interesów. To też upoważnieni przez Zjazd Przygotowawczy w Paryżu zwracamy się do Was, kochani współpracownicy, z gorącym apelem, abyście przyspieszyli wysiłki, zmierzające do utworzenia w naszym kraju jednej organizacji powszechnej zawodowej, jednoczącej całą krytykę dramatyczną i muzyczną“.

Spodziewać się należy, że polscy krytycy teatralni zorganizują co rychlej związek, zwłaszcza, że jest cały szereg spraw, wymagających zrzeczenia się.

Związek powinien składać się z „specjalistów” i nosić nazwę Związku Krytyków *teatralnych*, gdyż nie każdy krytyk muzyczny może być krytykiem teatralnym. Można być doskonałym znawcą muzyki, ale nie odczuwać formy teatralnej.

Ważną sprawą jest również ustalenie listy krytyków teatralnych. Tego rodzaju „weryfikacja”, dokonana przez przyszły zarząd Związku uchroniłaby krytykę teatralną od częstych sprawozdań w pismach codziennych, pisanych przez dziennikarzy, nie mających o teatrze żadnego pojęcia. Gdyby przestrzeganie tej „weryfikacji” obowiązywało syndykat dziennikarzy, miałyby to nader doniosłe znaczenie dla krytyki teatralnej i jej poziomu.

BERLIŃSKA INSCENIZACJA „HAMLETA”.

Cechami charakterystycznymi jessnerowskiej inscenizacji Hamleta są—jak już wspomniałem—jego beczasowość, szybkie tempo akcji, satyra na stosunki dworskie i wystąpienie przeciw zapędom zaborczym panujących.

Otóż postaram się naszkicować te sceny, które najbardziej uwydatniają owe cechy charakterystyczne dla tej inscenizacji.

Pierwsza scena to typowy przykład owej beczasowości i tempa. Platforma wartownicza, naga, bez murów i baszt. Na lewo domek wartowniczy, dalej wieża, rzucająca w krąg snopy światła elek-

trycznego. Na prawo pomost prowadzący w morze. Kilka głazów kamiennych, zapadnia, wszystko pokryte śniegiem. Wietrzna, mroźna noc; z dali słychać wzburzone morze. Na pomoście stoi Franciskus w długim kożuchu z kapturem, karabin w ręce. Bije godzina 12-sta. Zmiana warty. Krótka wymiana hasel, zwęzłe sprawozdanie. Nadchodzą Horacy, Marcellus. Pierwsze ukazanie się ducha skreślone. Horacy opowiada o walce ojca młodego Fortynbrasa z ojcem Hamleta. Tamci słuchają, paląc fajki. Z zapadni wychodzi duch. W długim, szerokim, szarym płaszczu, na

głowie hełm z białym pióropuszem, białe rękawice, bez zbroi; idzie krokiem szybkim, energicznym. Tamci porwali się z miejsc na równe nogi i salutują. Horacy: „Stój! Przemów!” Duch nie zatrzymując się przechodzi przez scenę, po most i znika. „No i cóż Horacy, wierzysz?” „Wierzę”. Kurtyna. Scena ta trwa około 12 minut.

Podczas gdy w pierwszym obrazie zaprowadził Jessner zmiany tylko zewnętrzne, to już w drugim nie ograniczył się do nowej oprawy scenicznej, ale zmienił dosłownie charakter tego obrazu, wystawiając go nie tylko wbrew wszelkiej dotychczasowej tradycji, ale może nawet wbrew intencji Szekspira*). Widziałem Hamleta wystawionego w Krakowie, Warszawie, Wiedniu, Paryżu i dawniej w Berlinie. Zawsze i wszędzie obraz drugi przedstawiał salę tronową, króla i królową w purpurze i gronostajach, mniej lub więcej bogaty dwór, gwardję przyboczną, fanfary. A gdzieś na uboczu Hamlet w skromnym czarnym stroju, zamyślony, nie biorący udziału w uroczystości, nie zwracający uwagi na mowę tronową władcy-despoty. Inaczej u Jessnera. Rada koronna. W wielkiej sali obrad stoły ustawione w półkole. W pośrodku na nieznanym podwyższeniu król i królowa. Obok „odpowiedzialny minister i marszałek dworu”—Poloniusz. Wszyscy w czarnych strojach, przypominających krojem przedwojenne uniformy dworskie, jednak z parodystycznie przesadzonemi epoletami, kolorowemi szarfami, orderami. Daremno szukamy Hamleta. Tylko bardzo spostrzegawcze oko może z pośród grona radnych odróżnić postać jego, zwróconą plecami do publiczności, po skromnym czarnym stroju bez żadnych ozdób. Jessner nie chciał od samego początku wprowadzać widza w te dwa sobie wrogo usposobione światy — Hamleta i dworu.

Hamleta właściwie ja, jego tragedia pokazuje nam się przeważnie tylko w monologach, wobec świata jest on królewskim „doradcą, siostrzeńcem, synem” i na równi z innymi bierze udział w obradach i ceremonjach dworskich. Król otwiera posiedzenie. Poloniusz podaje mu papier, król odczytuje monotonnym głosem swą mowę; potem sprawa Fortynbrasa i posiedzenie skończone. Król i królowa powstaje, za nimi wszyscy radni. Przy stole zostaje tylko Hamlet. Radni idą w głąb sali, tworzą małe grupy między kolumnami i zabawiają się rozmową. Do Hamleta przystępuje para królewska i tutaj na uboczu, zdala od uszu ciekawych rozgrywa się cicha scena rodzinna. „Zostaję, łaskawa pani” mówi Hamlet, ale w głosie jego jest tyle niechęci, tyle

gorczy, że król Klaudjusz tylko z trudem może opanować swój gniew. Wszyscy opuszczają salę, Hamlet zostaje sam. Opuszczam ten monolog, jakoteż i następne, gdyż są one polem pracy i popisu dla aktora, zależne zupełnie od jego indywidualności, a temsamem wyłamują się niejako z pod władzy reżysera.

Przechodzę teraz do sceny kulminacyjnej inscenizacji tj. do sceny teatru w te trze, do zabójstwa Gonzagi. Dekoracja przedstawia scenę teatru królewskiego z zapuszczoną jeszcze kurtyną (od tyłu). Aktorzy przygotowują się do przedstawienia, ubierają, charakteryzują. Hamlet chodzi po scenie nerwowym krokiem i udziela im wskazówek. Z za kurtyny słychać śmiech i gwar dworu przybywającego na widowisko. Hamlet daje znak, aktorzy opuszczają scenę, kurtyna idzie w górę. Oczom widza przedstawia się wnętrze dwupiętrowego, cudownie urządzonego teatrzyku w stylu barokowym. Po obu stronach łoże wyścielane czerwonym aksamitem, bogato zdobione rzeźbami i złotem. W środku łoża królewska. Podczas gdy ze wszystkich stron wchodziły damy i panowie dworu w bogatych barwnych strojach galowych i zajmują miejsca w łożach i na parterze, stoi Hamlet na uboczu i rozmawia z Horacym. W łoży królewskiej ukazują się Poloniusz i łaską marszałkowską uderza trzy razy o podłogę. Wszyscy powstają ze swych miejsc i zwracają się w stronę łoży królewskiej. Król i królowa ukazują się w łoży, muzyka gra hymn państwowy, obecni pochylają się w głębokim ukłonie. Królewska para siada, za nią dwór cały; Hamlet w pierwszym rzędzie obok Ofelji; widownia ściemni: się nieco, na scenę występuje jeden z aktorów: — „Cni panowie i cne damy! Dla nas i dla naszej dramy kornie was o wzgląd błagamy”. Król i królowa podnoszą swe w białe rękawiczki odziane dłonie i przyklaskują z lekka, za nimi dwór. Przedstawienie się zaczyna. Hamlet niepostrzeżenie przechodzi do łoży królewskiej i siada koło królowej, bacznie wyraz jej twarzy obserwując: „Jak wam się podoba, łaskawa pani”. Królowa zasłania twarz wachlarzem. Podczas gdy na scenie Lucjan morduje Goncagę i bierze w ramiona wiarołomną królowę, król Klaudiusz zrywa się ze strasznym krzykiem ze swego miejsca i wpada na scenę, gdzie rażony atakiem apoplektycznym pada bez zmysłów na ziemię. Królowa mdleje, ogólne zamieszanie, potęgowane ciemnością i krzykiem Poloniusza, latającego bez głowy i nawołującego do spokoju. Dworzanie wynoszą króla i królową, pozostaje Hamlet i Horacy. Potem scena z Poloniuszem, Rozenkrancem i Gildensternem. Hamlet udaje się do królowej.

Następny obraz. Reflektor oświetla tylko małą część sceny. Łoże królewskie, nad niem krucyfiks, król w stroju nocnym leży na niem, walka wewnętrzna. W pewnym momencie, gdy król, podniósłszy się opiera czoło o krzyż, wchodzi

*) Zaznaczam z góry, że nie mam zamiaru polemizować tutaj na temat, czy i w jakim stopniu upoważniony jest reżyser do tak daleko idących zmian oryginału. Staram się tylko podać możliwie wierny obraz jessnerowskiej inscenizacji, a biorąc sam czynny udział w próbach i znając dokładnie przewodnią myśl Jessnera przy tej pracy, mogę to i owo po jego myśli objaśnić.

ców w ogrodzie Brutusa, zwraca uwagę na to, że spiskowcy — wbrew dotychczasowej praktyce scenicznej — mówili przyciszonym głosem. Książę wyszedł bowiem z założenia, że spiskowcy musieli zachować ostrożność, gdyż ogród przylegał do innych, a w ciszy nocnej głos specjalnie głośno się rozlega. Była to nowość, która przeszła później w tradycję. Bogusławski zwrócił na więcej szczegółów uwagę:

„Jest noc piękna — czytamy — miesięczna, po burzy, którą ukończył się akt pierwszy. Wszystkie jej czary spostrzegamy na scenie. Pod działaniem takiego kontrastu wzmagają się dramatyczne siły sceny spiskowej u Brutusa. Około domowego ogniska rzymskiego obywatela panuje spokój i milczenie godziny na spoczynek przeznaczonej. Przez zieloną gąszcz zacisznego ogrodu przedziera się blado-niebieskawy promień księżyca i pada wprost na półkolistą marmurową ławę, wciśniętą w głąb altany, rozświetlając jej lśniącą białą, która jasny około siebie rozpościera refleks. Z atrjum... wymyka się słabe, różowe światło nocnej lampy a z tych barw, harmonijnie skombinowanych, dyskretnie użytych, tworzy się ów koloryt na pół tajemniczy, który dla oka jest tem, czem za chwilę będzie dla ucha ton zasadniczy dialogu między sprzysiężonymi. Zaczyna się to prosto, głośno, prawie swobodnie. Brutus zdaje się być pod wpływem kojącego w naturze spokoju i bez trwogi przysłuchując się myśli, która ma zmienić postać świata; ale w miarę jak Cassius, Caska, Metellus, Deciusz, Treboniusz rozsnuwają węzeł spisku, dialog przechodzi różne stopnie *decrecendo*, zyskując natomiast na przyspieszonym tempie dykcji, która siłę głosu zastępuje gorączkowo pulsującymi rytmami. Narada przycicha chwilami do szeptu; słuchacz jednak przeczuwa gromy w tym szepcie przyczajone a jednocześnie widzieć może zmiany w malowniczym kolorycie sceny, jakgdyby odpowiadające jej psychologicznym momentom. Dosadny kontrast pogodnej natury z burzą czynów ludzkich, przetrwawszy tyle, ile było potrzeba do podniesienia nastroju całej sytuacji, błędnie stopniowo; im wyraźniej sprzysiężeni w zamysłach swoich zbli-

żają się do rzeczywistości, tem więcej słabnie romantyczny koloryt otaczającej ich nocy, księżyc powoli przygasa a bez niego szarzeje w mroku marmur ogrodowej ławy; niknie światło w atrium, bo za chwilę przybiegnie do pana domu strwożona o niego małżonka: scenę ogarnia ten bezbarwny, nieokreślony światłocień, który w na urze oddziela noc od świtu, w życiu postanowienie od czynu, dopóki tam, gdzieś, między drzewami, nie zaogni się purpurowa smuga, zapowiedź krwawej jakiejś jutrzeźki”.

Wogóle Grube nie daje szczegółowszej oceny przedstawienia „Cezara”, które przecież miało tak decydujący wpływ na dalsze powodzenie Meiningerów. Bogusławski analizuje je znacznie ciekawiej. Również Winds*) zwraca uwagę na charakterystyczną rzecz a mianowicie na „Zwischenruffy” tłumy w „Cezarze” i „Tellu”. Uważa on, że jest rzeczą sporną czy nie szkodziły one wierszowi. Ale księciu zależało przede wszystkim na prawdzie wyrazu. Słynne — pisze Winds — było rosnące „Ja” tłumy w „Cezarze” podczas mowy Antoniusza, „naprzód niechętnie, potem wyrażane z zastanowieniem, potem potakujące, wreszcie urastające do rozmiarów ekstazy”. Scenę tą również szczegółowo opisuje Bogusławski.

Prawda była naczelnym hasłem księcia meiningeńskiego. Grube zwraca na to uwagę, że w 1878 roku poraz pierwszy wystawiono „Zbójców” w kostjumach tej epoki, w jakiej chciał ich widzieć Schiller. Rola Franciszka nie była już kopją Ryszarda III, monologów jego nie skreślano i wydobyto z tej postaci całą ludzką naturę. Również rola starego Moo a odzyskała swe stanowisko.

Poprzez realizm doszedł książę meiningeński do szczeroci gry aktorskiej. Żwalczył on wirtuozostwo gwiazd, zwrócił uwagę na znaczenie zgranego zespołu, z statysterji stworzył element aktorski, dekorację uczynił ważnym współczynnikiem przedstawienia. To też znaczenie Meiningerów stało się dla teatru epokowe.

Wiktor Brumer.

*) Adolf Winds. Geschichte der Regie, 1925. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.

BIBLIOGRAFJA.

Octave Navarre: *Le théâtre grec. L'édifice — l'organisation matérielle, — les représentations. Avec 38 figures. Paris, 1925 (Payot éd.).*

Ukazała się niedawno monografia o teatrze greckim Oktavjusza Navarre, profesora uniwersytetu w Tuluzie, która w zwięzłym i przystępnym wykładzie traktuje o starożytnej budowlu teatralnej i rekwizytach scenicznych, o inscenizacji oraz konkursach dramatycznych.

Sięgając do początków teatru greckiego, O. Navarre przedstawia powstanie i rozrost budowlu teatralnej na podstawie opisu zasadniczych jej części w zachowanych zabytkach archeologicznych i historii teatru Dionyzosa w Atenach. Mówiąc o scenie i widowni (orchestra, pro-

skention, theatron), obszerniej nieco omawia sporną jeszcze wciąż kwestję „proskentionu” w związku z wiadomościami, przekazanymi nam przez Vitruwiusa i Polluxa, oraz teorią Dörpfelda. W dalszym ciągu przechodzi autor od sceny do dekoracji i akcesoriów scenicznych, podnosząc m. in. możliwość istnienia już w V w. przed Chr. sceny obrotowej (scena ductilis). Tutaj też znajdujemy opis dosyć dobrze nam stosunkowo znanej (coprawda bez danych chronologicznych) i zastanawiająco nieraz pomysłowej scenerji starożytnej (ekkyklema, theologeion, anapiesmata, stropheion). Bardzo ciekawe dla laików będą niewątpliwie rozdziały o uroczystościach dionizyjskich i konkursach dramatycznych, dosyć obszernie, a schematycznie ujęte, choć nie przynoszące zresztą nic w tej mierze nowego. Specjalistów-filologów czy teatrologów — zainteresować tu raczej może zebranie i zestawienie niektórych

szczegółów, mniej znanych albo rozrzuconych w tych i innych źródłach. Uwaga ta dotyczy nie tylko tej części książki. Trzecia część monografii, najobszerniejsza, obejmuje strukturę techniczną tragedji i komedji greckiej (ta kwestja wykazuje najwięcej może niedociągnięć), interpretację formalną dramatu starożytnego (kataloge, melos, parakataloge; interpretacja muzyczna; taniec, ewolucje chóru; ilość aktorów), wreszcie dosyć szczegółowo opracowany rozdział o maskach i kostjumach aktorskich w tragedji, dramacie satyrowym, oraz w komedji starej i nowej. Książkę uzupełnia słówko o publiczności starożytnego teatru i widowni wogóle, nie wyczerpujące zresztą kwestji.

Monografia O. Navare'a, przeznaczona — według słów samego autora — dla zainteresowanych przedmiotem, ale posiadających raczej „beaucoup d'esprit, sans érudition”, dobrze rzecz popularyzuje, nie pomijając żadnej kwestji istotnej i dając — w świetle dokumentów i historycznego rozwoju — syntetyczny zarys całości. *M. Ost.*

SCHRONISKO ARTYSTÓW - WETERANÓW SCENY W SKOLIMOWIE.

Powzięta przed dwudziestu kilku laty myśl stworzenia ostoji dla aktorów-weteranów scen polskich — przybrała realne kształty.

Dzięki poparciu i ofiarności licznego grona przyjaciół teatru — wzniesiono na gruncie podarowanym przez sędziego Wacława Prekera w Skolimowie i ukończono w zupełności okazały gmach, w którym od wiosny b. r. 30-tu pensjonarzy znajdzie upragniony wypoczynek.

Życzliwi sprawie budowy Schroniska dla zasłużonych artystów-weteranów — chętnie spieszą z dalszą pomocą obywatelską.

Oto Magistrat stoł. m. Warszawy udzielił bezpłatnie ze szkółek miejskich 1262 sztuki drzewek i krzewów ozdobnych do zadrzewienia ogródu; — Fabryka wyrobów srebrnych i platerowanych Józefa Frageta ofiarowała 10 tuzinów łyżek, łyżeczek, noży i widelców; — Zjednoczone Zakłady przemysłowe K. Scheiblera i Grohmana w Łodzi — 205 metrów płótna i madepolanu na bieliznę pościelową; — P. Jan Feist podarował kilkadziesiąt różnego rodzaju szczotek, miotełek, wycieraczek do nóg i t. p. obiektów, niezbędnych w każdym gospodarstwie domowym; — Towarzystwo Akcyjne „Zdzisław Szczerbiński i S-ka” — piękny garnitur mebli bibliotecznych; — p. Marja Luxenburg zadeklarowała całkowite umeblowanie sześciu pokoi; — p. Jadwiga Mrozowska Toeplitzowa, znakomita artystka dawniejszego teatru „Rozmaitości” — nadesłała z Medjolanu 5,000 złotych na cegiełki; — p. Janina Popławska 1,000 zł.

Piękna myśl i niezmiordowana praca Antoniego Bednarczyka spotkała się więc z uznaniem szerokich sfer społeczeństwa.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W Związku Artystów Scen Polskich powstała *sekcja pedagogiczna*, do której zarządu wybrano pp. Borowskiego, Brumera, Brzezińskiego, Dołżyckiego, Julicę, Kawalskiego, Parnella, Stanisławskiego i dyr. Zelwerowicza. Zarząd wybrał jako przewodniczącą sekcji dyr. Brumera. Sekretarzem jest referent artystyczny Z. A. S. P., p. Freszel. Najbliższymi zadaniami sekcji są: ustalenie programu egzaminów kwalifikacyjnych, utworzenie listy pedagogów teatralnych, przeprowadzenie postulatów ostatniego zjazdu delegatów Z. A. S. P. w sprawie szkolnictwa teatralnego (program minimalny szkół prywatnych).

TEATRY WARSZAWSKIE.

*Teatr Wielki: „Beatryks Cenci”, opera L. Różyckiego.
Reż. A. Popławskiego.*

Nową operę Różyckiego cechuje wielka barwność dramatyczna. Libretto oparte jest na tragedji Słowackiego (częściowo i Shelleya) naogół zupełnie szczęśliwie. Dramat zyskałby jednak na sile wyrazu, gdyby Gianni nie starał się zabić Pedra w *obecności* Beatryks, gdyż nieoczekiwany moment zasądzenia Gianniego w obrazie ostatnim byłby znacznie potężniejszy i pogłębiłby spłot tragicznych wydarzeń pary kochanków. Pozatem akcja skondensowana jest na zbyt szczupłej przestrzeni czasu.

Dramat uwypukla znakomicie muzyka już w pierwszej odsłonie. Różycki zwraca wielką uwagę na istotę słowa, któremu podporządkowuje muzykę, nie neguje jednak melodji. Dlatego szczytowym punktem opery jest piękna modlitwa Lukrecji w odsłonie trzeciej, tudzież duet Beatryks i Pedra. Duet ten, przepojony bogactwem melodji, ma wielką moc dramatyczną, podobnie jak duet Beatryks i Gianniego w odsłonie czwartej. Natomiast odsłona piąta grzeszy zbyt zewnętrzną ornamentyką teatralną. Głębię wyrazu odsłon poprzednich zastępuje powierzchownia dramatyczność. Sta o się to prawdopodobnie wskutek niedość szczęśliwego wybrnięcia librecisty z zakończenia tragedji. Poprzednie jednak odsłony mają tyle wartości muzycznych i scenicznych, że czynią z opery Różyckiego jedno z najważniejszych dzieł operowych lat ostatnich.

Zarówno reżyserja Popławskiego jak i dekoracje Wodyńskiego doskonale podkreślały tragiczność akcji. Obsada była świetna. Wielki sukces śpiewaczy święcił Mossakowski (Pedri). Czapska zyskała w partji Beatryks jedną z najlepszych swych partyj, pięknie śpiewała Lukrecję Wermińska, doskonale brzmiał głos Dygasa (Gianni). W innych partjach zasługują na wymienienie Mosoczy i Wraga.

Opera Różyckiego powinna na stałe wejść do repertuaru polskich teatrów operowych.

* * *

*Teatr Polski: „Sługa dwóch panów” C. Goldoniego.
Przekład E. Boyego. Forma sceniczna L. S. Schillera.*

„Sługa dwóch panów” tkwi jeszcze w charakterze komedji improwizowanej, słusznie więc potraktował go Schiller jako *kanwę* do karnawałowego widowiska. Wychodząc z założenia commedia dell'arte, nie odtworzył jej jednak Schiller, lecz ją przetworzył. Było to widoczne zarówno w reżyserji jak i dekoracjach Frycza, dalekich od komedji jarmarcznej i przedstawiających Wenecję, przepuszczoną przez soczewkę współczesności. Mam wrażenie, że jednak rozrzutność barw, jakiej użył Frycz, odebrała komedji smaczek prymitywu. O ile inscenizacja Schillera była wysoce artystyczna, a pomysł rżenia nikielnej akcji na tło karnawału weneckiego wprost świetny, o tyle przeprowadzenie tego karnawału częściowo zawiodło: miały go charakteryzować głównie tańce, zamykające niemal każdą scenę. Tymczasem w tańcach tych brakło rozmachu i temperamentu południowego. Świetnie pomyslane niektóre sceny (np. rozmowa Pantalona z Doktorem) wymagają znacznie żywszego tempa i wtedy osiągnęłyby rzeczywiście efekt komiczny. Doskonale wyreżyserowano scenę żarłocstwa Truffaldina, w której Maszyński zachwycał swą, pozbawioną płaskich efektów, akrobatyką i siłą komizmu. Doskonałe figury commedii dell'arte stworzyli pp. Małkowski, Krzewiński i Stanisławski. (Przy sposobności należy wyrazić żal, że doskonały ten artysta, jeden z najlepszych w Polsce interpretatorów wiersza, zwłaszcza Fredrowskiego, nie mógł w ciągu całego sezonu wystąpić w żadnej roli, pisanej wierszem). Stylo-

wymi kochankami byli pp. Daczyński i Wesołowski, piękną Rozaurą p. Kuncewiczówna. Z dużą siłą charakterystyczną zagrała rolę Smeraldyny p. Lyczkowska, na której świetnie rozwijający się talent należy baczną zwrócić uwagę. Niezbyt swobodnie czuła się w roli Beatrice p. Kamińska.

* * *

Teatr Mały: „Nasza Boginka”, Bontempellego.

Reż. Borowskiego.

Aktorami tej komedji są ludzie i — suknie. Ludzie są jednak bez wyrazu a rola, którą przypisuje autor sukniom zbyt doniosła: pani Boginka zmienia ustawicznie swój charakter, zależnie od sukni, w którą się odziewa. Ciągłe, mechaniczne transformacje Boginki ujawniają banalność tematu, który — z woli autora — potraktował Borowski w sposób jak najbardziej rzeczywisty. Ta „rzeczywistość” Bontempellego okazała się kłamstwem, a paradoks jej — śmiesznością.

Szkoda więc pracy reżysera, Frycza, który w czarodziejski sposób powiększył scenę Teatru Małego (przez użycie przejść za kulisami i garderoby aktorskiej), szkoda wysiłku aktorów z p. Przybyłko-Potocką, której transformacje, sztucznie przez autora przeprowadzone, nie mogły zmienić się w przeżycie.

NIEMIECKA WYSTAWA TEATRALNA W MAGDEBURGU.

14 maja zostanie otwarta w Magdeburgu wielka wystawa teatralna, której zadaniem będzie stworzenie żywego obrazu teatru niemieckiego w najdrobniejszych nawet szczegółach. Podobna wystawa była w 1892 r. w Wiedniu i przed 16 laty w Berlinie. W przeciwieństwie do wystaw teatralnych, które przedstawiały rozwój historyczny teatru, wystawa magdeburska postawiła sobie jako cel przedstawić teraźniejszość zamiast przeszłości, nie negując jednak tej przeszłości.

Plan wystawy jest następujący:

A. Oddział historyczny. Dokumenty z dziejów teatru niemieckiego od średniowiecza do teraźniejszości (1918). Modele teatrów i scen, maszynerja, oświetlenie, dekoracje, kostjумы, rekwizyty, portrety, fotografie, medaljony instrumenty muzyczne. Teksty, egzemplarze reżyserskie i aktorskie, plany inscenizacyjne, afisze teatralne, krytyki teatralne, rozporządzenia, protokoły, literatura teatralna, pamiątki.

Oddział historyczny obejmuje wszystkie rodzaje teatru od średniowiecza, uwzględnia jego formy ludowe, teatr szkolny, teatr odrodzenia (także uroczyści, procesje i t. p.), teatr baroku (opera włoska, niemiecka, „angielskich komediantów”, trupy wędrownie 17 i 18 wieku), teatr klasyczny, „wielką” operę, przedstawienie wzorowe Dingelstedta i Laubego, teatr Wagnera, Meiningerów, okres realizmu i sceny stylowej.

Dział współczesny obejmuje:

B. Dział kulturalny. Organizacje teatralne, Związki aktorów, organizacje widzów, statystyka teatralna. Agencje teatralne. Szkolnictwo teatralne. Krytyka, Cenzura.

C. Dział artystyczny. Manuskrypty dramatów i oper. Portrety autorów. Aktorzy w portretach, fotografiach. Egzemplarze aktorskie. Głos (w radio i fonografje). Reżyserzy i malarze teatralni — modele, makiety, figuryny, egzemplarze reżyserskie, plany inscenizacyjne. Teatr marionetek.

D. Dział przemysłu teatralnego. Urządzenia przeciwpożarowe, oświetlenie, opał. Różne systemy scen. Zapadnie, podesty, kurtyny, kulisy, dekoracje, horyzont, sufity, pla-

fony, rekwizyty, kostjумы, garderoba baletowa, peruki, maski, szminki, kosmetyki, przyrządy akustyczne i t. d.

E. Działy specjalne — np. teatr i film, teatr i radio. Podczas wystawy odbywać się będą przedstawienia, odczyty i kongresy.

Wystawa teatralna w Magdeburgu wydaje własny swój organ p. t. „Die vierte Wand” *).

*) Znajduje się w bibliotece Polskiego Instytutu Teatrologicznego.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

„Rewizor z Petersburga” w Moskwie. Meierhold wystawił satyrę Gogola w zupełnie odmienny, ale zgoła nieszczęśliwy sposób. Sztukę rozbito na piętnaście odsłon i jedną scenę mimiczną. Najważniejszą rolę odgrywa żona naczelnika. Chlestakow stał się figurą drugorzędą. Meierhold wprowadził do sztuki element demoniczny, dając Chlestakowowi jako nieodłącznego towarzysza oficera gwardji, mającego być jego złym duchem. W ostatniej scenie naczelnik miasta dostaje obłędu. Sfalszowanie sztuki Gogola spotkało się z bardzo krytycznym przyjęciem prasy sowieckiej.

„Tragedja człowieka” Madacha na scenie. Słynny poeta dramatyczny Madacha, w którym przedstawiona jest walka czynników Dobra i Zła o duszę Adama, została wystawiona w inscenizacji S. Hevesi’ego w Budapeszcie.

Sztuka o aktorze. W wie’ęńskim „Lustpielteatrze” wystawiono sztukę Franciszka Schulza p. t. „Esterla Labarre”. Przedstawia ona tragedję starzejącej się znakomitej aktorki, która przestaje być magnesem dla mężczyzn. Sztukę przyjęto bardzo przychylnie.

Przeróbka z Scribea. Wiedeński Burgtheater wystawił (podobnie jak Reduta komedję Fredry — syna „Oj młody, młody”) komedję sentymentalną Scribe’a p. t. „Ręce czarodziejskie” w przeróbce Leona Lenza. Przeróbka spotkała się z dużym uznaniem.


POLONICA.

Fiński Teatr Narodowy wystawił z wielkim powodzeniem „Kaligulę” Rostworowskiego.



LABOR. CHEM. i KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
 WARSZAWA, MIDOWA 21, TEL. 14-06.
 POLECA


TIPINOLOWE
 BALSAMIZNO-SIARCZANE
 WODĘ, MYDŁO I SZAMPJON
 JEDYNE ŚRODKI NA WZMOŚNIENIE
 WŁOSÓW USUWAJĄC TUPIEZ WSZĘDZIE
 MIAJĄCICH WYPADANIE. SPRZEDAŻ WSZĘDZIE.




Drasse'go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
 i kolońskie
 rozpowszechnione na całej
 kuli ziemskiej

FABRYKA KOSMETYKÓW I PERFUM
J. SZACH
 WARSZAWA.



Japoński biały bez. Perfumy, puder, Woda kwiatowa, Mydło.

SZKOŁA RYTMIKI I PLASTYKI
JANINY MIECZYŃSKIEJ
 W WARSZAWIE
 UL. MARSZAŁKOWSKA 74 m. 7. TEL. 131-67.



RYTMIKA, PLASTYKA, KURS PEDAGOGICZNY

**KOMPLETY
 DZIECINNE.**

KLASA TANECZNA POD KIERUNKIEM
K. PASTORSKIEJ.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, 1/2 str. 90 złotych, 1/4 str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
 Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TELEFON 112-11
 Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU”.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Drukarnia Ministerstwa Spraw Wojskowych. Warszawa, ul. Przejazd 10.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK V

WARSZAWA, 20 LUTEGO 1927 R.

Nr. 6

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

NAUKA O TEATRZE W ROSJI SOWIECKIEJ.*)

Po pięciu latach istnienia wydział teatralny instytutu historii sztuki w Leningradzie, ogłosił dwa sprawozdania, obejmujące działalność powyższego wydziału aż po kwiecień 1926 r. Podając do wiadomości opracowane streszczenie drugiego sprawozdania, redakcja zachowuje prawo wypowiedzenia się co do organizacji, struktury i celowości poszczególnych sekcji nowopowstałej naukowej dyscypliny, i co do formy jaką ta dyscyplina przybrała w Rosji.

Powstanie „wydziału teatrologicznego” Instytutu historii sztuki w Rosji sowieckiej przypada na rok 1920. Pierwsze pięć lat naukowej działalności poświęca „Wydział” ugruntowaniu wytycznych, którymi ma się kierować w swoim dalszym rozwoju. W trakcie kształtowania się, nowa instytucja podlega ciągłym zmianom, z wynikami do roku 1926 następującymi:

Działalność doświadczalną „Wydział” rozczłonkował na pięć sekcji: historii teatru rosyjskiego, historii teatru zachodnio-europejskiego, historii teatrów wschodnich, teorii teatralnej i sekcji kinowej. Również istnieje przy „wydziale” specjalny komitet badań historii teatru rosyjskiego wyłącznie i komitet organizujący dział wiedzy o kinie. Oprócz tego istnieje kilka specjalnych instytucji ułatwiających prace wydziału, a mających charakter pomocniczy; są to 1) kartoteka historii teatru rosyjskiego, 2) gabinet historii i teorii teatru, 3) laboratorium teatralne.

Dwie dążności jakie wykazuje całokształt działalności Instytutu, historyczna i teoretyczna uwarunkowane są obecnością pośród człon-

ków „wydziału” historyków i filologów z jednej strony, a osób bezpośrednio pracujących w teatrze, z drugiej. Dzięki tym praktykom teatru, działalność wydziału znajduje się w bezpośrednim kontakcie z żywym życiem teatru współczesnego. Pomiędzy członkami tej instytucji znajduje się szereg inscenizatorów i reżyserów („Państwowy teatr eksperymentalny”, „teatr nowego dramatu”, „teatr ludowej komedji”, „teatr młodych”, państwowe teatry akademickie), profesorów uczelni teatralnych, krytyków i t. d.

Dział historii teatru obejmuje szereg prelekcji i prac drukowanych na tematy dotyczące się wszelkich dziedzin historii teatru własnego i obcego wraz z próbami scharakteryzowania współczesnego życia teatralnego w Rosji i zagranicą.

Sekcja teorii teatralnej wydaje szereg prac, o charakterze teoretyczno-analitycznym. W zakres zagadnień rozstrzyganych przez powyższą sekcję wchodzi następujące tematy: analiza techniki gry aktorskiej poszczególnych szkół współczesnego teatru rosyjskiego, problemat światła i barwy na scenie, teoria mise en scene, metodyka wiedzy o publiczności teatralnej, gra rzeczy w teatrze. Obecnie sekcja teoretyczna opracowuje kwestję wzajemnego krzyżowania się techniki gry aktorskiej w teatrach: zawodowym i samorządowym.*)

Na specjalną uwagę zasługuje działalność komitetu historii teatru rosyjskiego. Specjaliści, biorący udział w pracach komitetu, dzielą się na grupy: folklorystów, historyków teatru zawodowego w jego rozwoju historycznym i fachowców — rzeczoznawców teatru współ-

*) Na podstawie sprawozdania z działalności „Wydziału historii i teorii teatru przy Państwowym instytucie historii sztuki” w Leningradzie. Publikacja czasopisma p. t. „O teatrze”, „Akademia” 1926.

*) Pod nazwą teatru samorządowego rozumie się szereg teatrów powstałych przy klubach organizacyj robotniczych, które to teatry, nie mając tendencji zarobkowych, pełnią funkcję oświatowo-propagandową.

czesnego. Obecnie komitet zwraca uwagę na możliwości utrwalenia bieżącego teatralnego życia.

Duże znaczenie pomocnicze ma kartoteka. Ponad 250,000 kartek archiwalnych zawierają szczegółowe i systematycznie prowadzone opisy druków teatralnych, archiwalnych dokumentów i materiałów muzealnych, tyjących się teatru rosyjskiego. Dotychczas w pełni są opracowane ww. XVII i XVIII. Zakres prac kartoteki uzupełnia systematyczny i szczegółowy opis afiszów b. teatrów cesarskich i druków o teatrze prowincjonalnym.

Druga instytucja pomocnicza pod nazwą „gabinet historii i teorii teatru“, ma na celu ułatwienie orientacji w materiale poszczególnych sekcji „wydziału“ dla osób z zewnątrz, t. j. dla profesorów, studentów i osób zwiedzających. Gabinet ten ma własne podsekcje: bibliotekarską, kartograficzną, ikonograficzną i kartotekę, pozatem wykonywa polecenia poszczególnych sekcji „wydziału“. Gabinet przystąpił również do systematyzacji różnorodnych materiałów, przy pomocy djagramów, kartogramów i innych rodzajów szematyzacji materiału naukowego w formie graficznej. Istnieje również przy gabinecie pracownia makiet teatrów i poszczególnych przedstawień teatralnych z najróżnorodniejszych epok. Rozwój tej pracowni chwilowo z braku odpowiednich środków jest wstrzymany. Również z braku środków wstrzymano rozbudowę teatralnego laboratorium, będącego własną doświadczalną placówką „Wydziału“.

Placówka ta ma na celu organizowanie przedstawień wszystkich rodzajów teatru zawodowego i samorządowego i prowadzenie pracy doświadczalnej i eksperymentalnej w dziedzinach poszczególnych elementów widowiska. Dwie wytyczne składają się na charakter laboratorium: opracowanie szeregu kwestyj związanych z funkcją bieżącego teatralnego życia, kwestji organizacyjnej, montażu, świetlnej, nauki o widzu i o całości kształcie konstrukcji widowiska i druga linia eksperymentalnie — doświadczalna, jako metoda pomocnicza w badaniach historyczno-teatralnych. W tym celu opracowano szczegółowe plany sceny, nadające się do powyższych badań.

Jedną z pierwszych prac przeprowadzonych przez laboratorium była analiza rocznicy październikowej rewolucji i związanych z tą rocznicą teatralizowanych uroczystości (1924). Praca ta dała bardzo ciekawe wyniki co do treści i techniki tych uroczystości; laboratorium przystąpiło do analogicznych badań uroczystości związanych z 1 maja — noszących też teatralizowany charakter. Najważniejszymi pracami teoretycznymi laboratorium są: 1) opracowanie metodologicznej i organizacyjnej struktury laboratorium teatralnego, 2) projekt urzą-

dzenia gmachu laboratorium teatralnego, 3) psychometryczne doświadczenia, określające stopień zdolności zawodowych osób wstępujących do szkół teatralnych, 4) próby notowania mise en scene, 5) planowa praca o poznaniu widza w zawodowym teatrze, podczas uroczystości w klubach, kinach i cyrkach, 6) metody teatralizowanych prelekcji;* te ostatnie wyjaśniamy na następującym przykładzie: Teatralizowana prelekcja wygłoszona przez W. Sołowjowa pa t. Gra rzeczy w teatrze r. 1925.

Dział pokazowy opracowany wspólnie z równikiem laboratorium N. Izwiokowym. Mowa o t. zw. „rzeczy w teatrze“ inaczej „przyrządzie teatralnym“, inaczej „przedmiocie teatralnym“. Współczesny teatr posiada dwa rodzaje „rzeczy“, rekwizyt i butaforje (terminologia rosyjska). Pod nazwą butaforja mówca rozumie wszystko co jest zrobione w pracowniach (rekwizytorniach) teatralnych, pod nazwą rekwizyt ujmuję wszystko to co się bierze z życia, w stanie surowym. Wchodzi laborant wnoszący dwie wazy z owocami, prawdziwą i butaforską (rekwizytorską) z papier-mache. Następują wyjaśnienia mówcy, laborant wychodzi. Taka teatralizacja ma charakter ilustracyjny; ciekawsze jest zużytkowanie tej metody przy rekonstrukcji 1-go przedstawienia sztuki Moljera „Wykwintnine“, przypadającego na rok 1659. Chodzi o zbadania ilości krzeseł na scenie. Odgrywa się fragment sztuki i podczas tego mówca stwierdza iż były dwa krzesła i t. p.

Dotychczas, celem ciągłego kontaktu z życiem teatralnym, „wydział“ nawiązał stosunki z teatrem im. W. Mejerholda, w którym to teatrze wyniki prac „wydziału“ znajdują swój sprawdzian i zastosowanie.

Wydawnictwo „Akademja“, istniejące przy Instytucie historii sztuki, wydaje szereg najcenniejszych prac wydziału teatralnego, oryginalnych i tłumaczeń. Wydano już szereg dzieł pierwszorzędnej wartości, m. i. szkice z historii zachodnio-europejskiego teatru (praca zbiorowa) stary teatr w Rosji XVII i XVIII ww. (praca zbiorowa), teatr perski—Bertelsa i w. i.

Na czele działu teatr. instytutu stoi autor prac o teatrze zachodnim i rosyjskim A. Gwozdziw. Naukowym sekretarzem jest W. Sołowjow, będący jednocześnie reżyserem, pozatem pracuje szereg specjalistów profesorów najróżnorodniejszych dziedzin wiedzy o teatrze współczesnym i historycznym. Zorganizowane specjalnie kursy dla przygotowania naukowych pracowników teatralnych, które przygotowują specjalistów w dziedzinach te-

*) W przyszłości teatralne laboratorium ma za zadanie zjednoczenie wszystkich prac poszczególnych działów w jednym syntetycznym dziale teatru.

orji i praktyki teatralnej, uzupełniają zakres zainteresowań „wydziału”. (Pomijamy sekcję kinową, komitet kinowy, oraz zlikwidowany w r. 1925 komitet historii i teorii tańca i ruchu scenicznego). Kurs praktyczny polega m. i.

na tem, że deleguje się słuchaczy do poszczególnych teatrów, na inscenizacje oddzielnych sztuk, w charakterze laborantów i asystentów na wykładach w szkołach teatralnych.

ZWIĄZEK ARTYSTÓW SCEN POLSKICH.

Egzaminy.

Na ostatniem posiedzeniu Sekcji Pedagogicznej Z. A. S. P. zatwierdzono program egzaminów kwalifikacyjnych, opracowany przez Polski Instytut Teatrológiczny, wprowadzając kilka uzupełnień zarządu sekcji.

Program egzaminów przedstawia się obecnie w sposób następujący:

I.

Dramat: 2 pełne role — w tem 1 rola wierszem.

Opera: 2 pełne role pierwszorzędne.

Operetka: 2 role pierwszorzędne z ewolucjami.

Balet: 2 tańce i znajomość ewolucji.

Estrada: 3 pieśni, ewentualnie piosenki, ku-plety.

Aspiranci dramatyczni mają opracować w przeciągu 48 godzin zadany przez Komisję fragment i zagrać go w kostjumie i charakterystyce. To samo tyczy się aspirantów operowych i operetkowych z tą różnicą, że termin opracowania fragmentu wynosi 72 godziny i że Komisja daje uczniowi akompanjatora.

II.

Ćwiczenia z zakresu głosu i dykcji, mimiki i gestu. Dla baletu technika baletowa.

III.

Umuzycznienie (słuch, poczucie rytmu).

IV.

Historja teatru i literatury dramatycznej, dla opery, operetki i baletu ponadto historja muzyki.

V.

Dla opery i operetki zasady muzyki.

VI.

Wiadomości organizacyjne.

Ad IV.

TEATR GRECKI.

Przestudjować wstęp K. Morawskiego do „Antygony” Sofoklesa w wydaniu Biblioteki Narodowej, Witkowskiego do „Prometeusza” Ajschylosa i Butrymowicza do „Medei” Eurypidesa.

Wymagana znajomość przynajmniej 1 dzieła Ajschylosa (np. Prometeusz Skowany) Sofoklesa (np. Antygona lub Król Edyp), Eurypidesa (np. Medea) — wszystkie w wydaniu Biblioteki Narodowej.

Z dziedziny komedji greckiej wymagana znajomość 1 utworu Arystofenesa (np. Rycerzy). Przestudjować wstęp B. Butrymowicza do „Rycerzy” wydanie Biblioteki Narodowej, część A p. t. „Twórczość Arystofenesa na tle rozwoju komedji attyckiej”.

TEATR RZYMSKI.

Przestudjować wstęp G. Przychockiego do „Braci” Plauta w wydaniu Biblioteki Narodowej. Znajomość utworu wymagana. Pożądane przestudjowanie dzieła Przychockiego p. t. „Plaut”.

ŚREDNIOWIECZE.

Scena Polska r. VII zeszyt I: W. Husarski: „Inszenizacja w średniowiecznym teatrze religijnym”.

ANGLJA.

„Scena Polska” rok VI zeszyt: IV Tretiak „Scena Szekspirowska”. Przestudjować część I wstępu Tretiaka do „Burzy” wydanie Biblioteki Narodowej p. t. „Postać i twórczość Szekspira”. (Z rozdziału VI można pominąć od podrozdziału „Pierwsze zbiorowe wydanie 1623 r.” do „późniejszych wydań” włącznie.) Konieczna znajomość przynajmniej „Romea i Julji”, „Snu nocy letniej”, „Hamleta”, „Makbeta”, „Króla Lira”, „Otella” i „Wesołych kumoszek z Windsoru”.

HISZPANJA.

Przestudjować wstęp do „Księcia Niezłomnego” Calderona w wydaniu Biblioteki Narodowej. Znajomość utworu wymagana.

FRANCJA.

Przestudjować wstęp Boy’a do „Wesela Figara” Beaumarchais’go i do „Fedry” Racina, tudzież wstęp W. Folkierskiego do „Cyda” Corneilla w wydaniu Biblioteki Narodowej. Znajomość wymienionych utworów konieczna. Przestudjować Boy’a — Zeleńskiego „Moliera”. Konieczna znajomość przynajmniej „Skapca” „Mizantropa” i „Świętoszka”.

WŁOCHY.

„Scena Polska” r. VII zeszyt II. Bach „Teatr Del Arte we Włoszech”.

NIEMCY.

Znajomość „Fausta” Goethego (przestudjować wstęp do „Fausta” w tłumaczeniu

Wacholza, wydanie Gebethnera i Wolffa), „Ifigenji” Goethego, „Don Carlosa” Schillera.

R O S J A.

Załącznik.

S K A N D Y N A W J A.

Znajomość przynajmniej 1 dzieła Ibsena (np. „Upiory”, „Brand”, „Peer Gynt”, „Rosmersholm”) wymagana.

P O L S K A.

Wymagana dokładna znajomość literatury

Kotarbiński: „Aktorzy i aktorki”. Kotarbiński: Z dziejów dramatu i komedji w teatrach Warszawskich”. Galle: „Wojciech Bogusławski”. Franciszek Siedlecki: Helena Modrzejewska (w druku).

Konieczna znajomość „Odprawy posłów greckich” Kochanowskiego, „Barbary Radziwiłłówny” Felińskiego, „Fircyka w zalotach” Zabłockiego, „Dziadów” Mickiewicza, „Mazepa”, „Balladyny”, „Lilli Wenedy”, „Kordjana”, „Horsztyńskiego” Słowackiego, „Nieboskiej Komedji” i „Irydjona” Krasińskiego, „Zem-



fot. Malarski.

J. Węgrzyn jako Karol w „Zbójcach” Schillera.

i historii dolskiej, przyczem główną uwagę należy poświęcić literaturze dramatycznej. Podręczniki zalecone: Chrzanowskiego, Chlebowskiego, Brücknera.

Przestudjować: Windakiewicz: „Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej”. Szykowski: „Dzieje komedji polskiej w zarysie”.

sty” i „Ślubów panińskich” Fredry, „Wesela”, „Wyzwolenia”, „Nocy Listopadowej”, „Warszawianki”, „Sędziów”, i „Meleagra” Wyspiańskiego.

Przeczytać: Wyspiańskiego „Hamleta”, Wołkońskiego „Człowieka wyrazistego” Ha-

gemanna, „Sztukę aktorską” i Coquelin’a „Sztukę aktora”.

Dla aspirantów operowych i operetkowych obowiązuje ten sam program bez koniecznej znajomości utworów obcych.

Aspiranci operowi i baletowi obowiązani są ponadto do przestudjowania dzieł z zakresu historii muzyki. Polecone dzieła: Opieński H. „Dzieje muzyki powszechnej w zarysie”, Reiss „Historja muzyki”, Reiss „Encyklopedia muzyki”, Jachimecki „Historja muzyki polskiej”, Joteyko „Historja muzyki pol-

5) Teatr w Italji, 6) Carlo Goldoni, 7) Francja, 8) Komedja Francuska, 9) Niemcy, 10) Anglja, 11) Norwegja i Szwecja, 12) Czechy, 13) Rosja, 14) Ukołebki warszawskiej sceny publicznej, 15) Wojciech Bogusławski, 16) Pierwsi aktorzy polscy, 17) Teatr w Krakowie, Lwowie, Poznaniu, 18) Dramat muzyczny, 19) Współczesna opera w Polsce, 20) Balet.

SCHRONISKO W SKOLIMOWIE.

Pola Negri nadesłała 650 dolarów na schronisko dla artystów weteranów w Skolimowie.



fol. Brzozowski.

M Maszyński jako „Sługa dwóch panów”.

skiej i powszechnej”, Jachimecki „S. Mo-niuszko”.

Z dziedziny teorii muzyki zaleca się Bier-nackiego „Zasady muzyki”.

Do powyższego programu dołączono szereg załączników: 1) Dramat Grecki, 2) Teatr Grec-ki, 3) Teatr rzymski, 4) Teatr hiszpański,

POSZUKUJĄ PRACY W TEATRZE

następujący artyści:

Marjan Marjański Łopatko, role charakterystycz-nej i bohaterów charakterystycznych, Warszawa, Kru-cha 16, u W. Szymańskiej, Sklep materiałów pi-śmiennych.

Marjan Bryk-Brokowski, role charakterystyczno-komiczne. Warszawa. Krucza 6 m. 23.

Zofja Jakubowska, role charakt. - dramatyczne. Warszawa. Moniuszki 3 m. 14.

Aleksander Wiliński-Heller, Kapelmistrz. Warszawa. Solec 46 m 17.

Dąbrowska Eugenja, amantki—naiwne — liryczne. Warszawa. Leszczyńska 9 m. 59.

Z TEATRÓW KRAKOWSKICH.

Teatr miejski im. J. Słowackiego pracuje od początku bieżącego sezonu pod nowym kierownictwem i z nowymi zapasami energii. Obecny dyrektor p. Nowakowski zmienił prawie zupełnie zespół aktorski, zatrzymując zaledwie kilkanaście osób, przeważnie od dawna już z Krakowem związanych; pozbywając się szeregu sił mało wartościowych utracił jednak zarazem parę prawdziwych talentów aktorskich, które zresztą dojrzały już do engagement w Warszawie i u nas były trudne do utrzymania. Nowe nabytki, wśród których znajdujemy parę nazwisk o ustalonej już renomie, pozwoliły mu jednak doznane straty powetować, choć dla niektórych ról wciąż jeszcze jest trudno znaleźć właściwych wykonawców. W teatrze miejskim pracuje się obecnie w sposób bardzo intensywny i sumienny, co wychodzi na korzyść młodemu siłom aktorskim a także odbija się korzystnie na finansowym prosperowaniu teatru. Wpływy kasowe w porównaniu z pierwszymi miesiącami sezonu podwoiły się, co świadczy o rosnącym zaufaniu publiczności i będzie zapewne, o ile tempo pracy w teatrze się nie zmieni, ważkim argumentem za utrzymaniem teatru w rękach miasta. Na jednym z ostatnich posiedzeń Rady miejskiej odezwały się bowiem głosy za oddaniem teatru prywatnemu przedsiębiorcy, co przy obecnej konjunkturze finansowej nie dałoby zapewne oczekiwanych wyników w postaci podniesienia się poziomu teatru, a pozbawiło by miasto kontroli nad repertuarem.

W warunkach miasta prowincjonalnego, gdzie jedyny polski teatr dramatyczny musi odgrywać także rolę placówki narodowej i pedagogicznej zarazem nie jest to rzeczą najmniej ważną. Pielęgnować repertuar narodowy i zapoznawać młodzież z własnym dorobkiem na polu dramatu i komedji — to są pierwsze obowiązki teatru u nas, którym z wyższej konieczności ustąpić musi wzgląd na „kasowość” repertuaru. Stąd eklektyczny sposób pracy teatru, dający mało „dreszczy” teatralnej publiczności. Mimo to obecny dyrektor umie odpowiednio mieszać ułite cum dulci i może mu się uda zmniejszyć deficyt teatru, istotnie horendalny w ostatnim roku, oczywiście tylko jak na nasze skromne prowincjonalne teatry: gdzie nam do deficytów warszawskich teatrów miejskich!

Początek obecnego sezonu przyniósł jak wiadomo pierwszą realizację sceniczną „Akropolis” Wyspiańskiego i pierwsze w Polsce wystawienie interesującej sztuki J. Romaina, a „Dyktator”.

Obie te premjery poczytane być muszą za zasługę p. Nowakowskiemu. Po „Akropolis” bieg życia teatru potoczył się drogą bardziej codzienną i do wymagań publiczności dostosowaną. „Kredowe Koło” Klabunda wystawione zostało bardzo starannie i z podkreśleniem widowiskowego charakteru tej sztuki w pięknych i stylowych dekoracjach zdolnego dekoratora naszego teatru p. Kudewicza. Reżyserujący „Kredowe Koło” p. Sosnowski, którego powrót na naszą scenę powitany został z ogólnym zadowoleniem, nie zawsze umiał utrzymać jednolity ton przedstawienia, które wahało się ciągle między groteską, stylizacją a naturalizmem. Główną rolę kobiecą odegrała poprawnie p. Hańska. Po „Kredowym kole” nastąpiły znane dobrze w Warszawie „Kapelusze słomkowy” Labiche’a i „Pastorałka”, wykonane u nas potrosze w myśl staropolskiej maxymy: czem chata bogata, tem rada. Szczęście nie przyniosło również teatrowi wznowienie sztuki Jewrejnowa „To co najważniejsze”. Doskonali odtwórca roli Fregolego dyr. Nowakowski nie czuł się w niej tym razem tak dobrze, jak przed paru laty.

Bardzo staranną szatę realizacji sceniczną otrzymała natomiast u nas dzięki talentowi i pracy p. Sosnowskiego smutna komedja Perzyńskiego „Uśmiech losu”. Wprawdzie w głównej roli zawiódł zupełnie utalentowany zresztą aktor p. Milski, ale poprawna gra pp. Bednarzewskiej, Hałacińskiej, Jednowskiego i Komornickiego ujęła sobie naszą publiczność. Ogólnie podobał się zwłaszcza ładnie wystawiony akt na dancingu. Przywykliśmy już tak do uczucia wdzięczności dla p. Jachimeckiej za jej wzorowe przekłady zapoznające nas z młodą literaturą teatralną włoską — że tym razem nie wypadła nam protestować przeciw płaskiej i trywjalnej sztuce Fraccaroli’ego p. t. „Wiedza radosna”. Jeśli wierzyć wtajemniczonym miało to być parodją pirandelizmu; w praktyce jednak i w oczach profanów wygląda ona bliźniaczo podobna do niewybrednej farsy opartej na nieszczególnych łatwych dowcipach. Treścią jej są przejścia pewnego jegomościa, który tak długo był obrabowywany z majątku przez swych krewnych i lichwiarzy, dopóki nie udał warjata i z pomocą przebranych za warjatów osobników nie wymusił odzania sobie swej własności. Ten „Hintertreppen-Hamletismus” wymagał zresztą dla swej scenicznego realizacji zdecydowanej formy groteski, czego u nas niestety nie zrobiono, podlewając rea-

listycznym sosem wątpliwe przysmaki omawianej sztuki. Rolę główną grał bardzo dobrze dyr. Nowakowski.

Na zakończenie wspomnieć należy o pierwszym wystawieniu „Daniela” Wyspiańskiego w ramach małego i ubożuchnego teatrzyku żydowskiego. Entuzjazm zespołu i staranna reżyserja chórów przez p. Piekarskiego nie mogły oczywiście dać odpowiedniej oprawy dzieła, które koniecznie wymaga wielkiej sceny i bogatych środków, złożyły się jednak na całość kulturalną. Nie możnaby tego powiedzieć o eksperymencie teatralnym, jakim nas niedawno uraczył p. Piekarski w teatrze „Bagatela”, wystawiając „Ludzi”

Hasenclever’a; dekoracje i meble zastąpiono gromadą statystów, poubieranych w swe normalne ubrania. Na tem to żywem i bardzo niekarnem tle, które ustawicznie zlewało się z grającymi aktorami w jedną całość, z której niepodobna było wyodrębnić aktora od mebla — odegrano lichą sztukę niemieckiego autora. Próbowano tu pomysł p. Piekarskiego wywodzić od Tajrowa; ma on jednak z Teatrem Tajrowa ten sam związek co z konstelacją Andromedy. POCO wmawiać w publiczność, że teatralny eksperyment musi być koniecznie czystym nonsensem? Gotowa jeszcze uwierzyć.

K. Piotrowski

TEATR I PRASA

(Styczeń)

Polskiemu teatrowi w roku 1926 poświęcił artykuł w A. B. C. *W. Grubiński* (nr. 1.), wymieniając jako sztuki, cieszące się największym powodzeniem: „Księżniczkę żydowska” Grubińskiego i „Dzieje grzechu” w przeróbce Schillera. Dziwne jest pominięcie w artykule *sprawozdawczym* sukcesu „Róży” i Nieboskiej komedji” w Teatrze im. Bogusławskiego — *W. Zawistowski* (Epoka nr. 1) ogłasza ciekawe uwagi o współczesnej twórczości dramatycznej polskiej z powodu nieszczęsnego „Albatrosa” Fijałkowskiego. W obronie tej komedji wystąpił *J. Kotarbiński* (Kur. Warsz. z 14.I). Sprawie polskiego repertuaru poświęcił trzy artykuły *A. Grzymała Siedlecki* (Kur. Warsz. z 3.I, 4.I i 5.I), w których stara się odpowiedzieć na pytanie dlaczego polscy autorzy tak mało piszą i zwracając uwagę na „pogromców twórczości teatralnej” — t. zn. większość teatrów prowincjonalnych. W drugim z wspomnianych artykułów dowodzi Siedlecki, że nasza literatura dramatyczna nie stoi niżej od obcej. W trzecim wreszcie zwraca uwagę na niezyczliwy (?) stosunek krytyki do sztuki polskiej.

J. Kaźmierczak (Dziennik Bydgoski z 4.I.) w artykule pt. „Z doli i niedoli teatrów polskich” stwierdza, że „dola i niedola dzisiejszych, zwłaszcza prowincjonalnych teatrów polskich stoi w prostym stosunku do dzisiejszego ogólnie niskiego moralnego poziomu publiczności. Nie należałoby zatem mówić o faktycznym upadku lub zmierzchu teatru, lub o chwilowym jego przełomie wewnętrznym, zależnym od drugiego, powszechnego, wewnętrznego przełomu”. Naprzód (17.I.) drukuje mowę dyr.

teatru krakowskiego, *Z. Nowakowskiego*, wygłoszoną na posiedzeniu Rady miejskiej, przedstawiającą w dowcipnej formie program dyrektora teatru. Z powodu premiery „Akropolis” w Krakowie ogłosił Tygodnik ilustrowany (nr. 5) artykuł *K. Czachowskiego* pt., „Misterjum zmartwychwstania”.

Z okazji wystawienia w Reducie „Siostry Beatriks” Maeterlincka (z Solską w roli tyt.) ogłosiła artykuł o Maeterlincku *H. Romer*. (Kur. Wileński). Z okazji wystawienia „Sługi dwóch panów” w warszawskim teatrze Polskim ogłosiły artykuły informacyjne o Goldonim: Świat (nr. 4) — artykuł *F. Szyfmanówny*, „Tygodnik ilustrowany” (nr. 4) — artykuł *E. Boyego*, który napisał też studjum o commedji dell’arte i o Goldonim w „Comodji” (nr. 3 i 4), „Kurjer Warszawski” (25.I.) pióra *A. G. S. Siedleckiego*, „Rzeczpospolita” (25.I.) *J. Ś. Wroczyńskiego* i „Dzień Polski” (nr. 22) *W. Brumera*.

O „O’Neillu i teatrze amerykańskim” pisał *J. Lhevine* (Nasz Przegląd z 29.I.), o reformie teatru we Włoszech *M. Sobeski* (Kur. Pozn.), o Bontempellim *L. Chrzanowski* (Świat z 29.I.), o współczesnym teatrze angielskim *Bacz*. (Głos Prawdy z 23.I.).

Książkę reżysera francuskiego *S. Baty* p. t. „Maska i Kadzielnica” omawia *K. Piotrowski* (Czas z 2.I.) w artykule p. t. „Nowe teorie teatralne”. *J. B.* (Tyg. ilustr. nr 3) ogłosił ciekawy artykuł o dekoracjach świecących a *B. Szarlitt* (Naokoło świata nr. 33) zaznaja czytelnika z urządzeniami opery warszawskiej w artykule p. t. „Z za kulis operowych”.

(Przegląd prasy ogłaszać będziemy co miesiąc. Zadaniem jego jest zwrócenie uwagi czytelników na ciekawe artykuły z dziedziny teatru, z pominięciem recenzyj teatralnych).

LABOR. (HEM.) KOSMET.-PERFUMER.
 WACŁAW KREMKY
 WARSZAWA, MIDOWA 21. TEL. 14-06
 POLECA

KREM BELONE

NIEZASTĄPIONY DO TWARZY RAK I
 PO OGOLENIU, SPORĄDZONY Z
 NAJLEPSZYCH TŁUSZCZÓW —
 NIETUSZCZĄCY. — SPRZEDAŻ W SZEROKIM




Drafle' go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
 i kolońskie
 rozpowszechnione na całej
 kuli ziemskiej



PLUIE
 de FLEURS

Parfumerie

Szach

WODY KWIAKOWE, PERFUMY I PUDER.

ZAPRZĘC W PIERWSZORZĘDNYCH PERFUMERACACH

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
 Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL. 112-11

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Druk. W. Maślankiewicz i F. Jabczyński, Warszawa, Nowogrodzka 17.

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

KIEROWNIK LITERACKI

Na czym polega praca i znaczenie kierownika literackiego w teatrze? Zanim na pytanie to postaram się dać odpowiedź, przytoczę zdania widzów—uczników warszawskiej szkoły dziennikarskiej. Są one charakterystyczne z tego względu, że wynika z nich, iż wśród publiczności panują naderrozbieżne sądy o kompetencjach t. zw. kierownika literackiego.

W. Br.

1. Do zadań zasadniczych kierownika literackiego w teatrze należy dobór repertuaru. Każdy teatr powinien posiadać pewną linię wytyczną, według której kieruje się przy wyborze sztuk na scenę. A więc czy zajmie się specjalnie dramatem, komedją, sztuką klasyczną, czy nowoczesną, weźmie sobie za zadanie

i będzie się liczył z poziomem szerszego ogółu, czy też zechce na węższym

terenie przemieszczać do wyrafinowanych estetycznie jednostek—musi się ze swym założeniem liczyć i odpowiednio do tej linii dobierać repertuar. Dział teatr dla szerszych warstw jest zasadą prawie ogólnie panującą to też różnicuje się on raczej ze względu na kierunek artystyczny, któremu hołduje reżyser.

Kierunek reżysera warunkuje również rodzaj sztuki dramatycznej, najczęściej przez dany teatr wystawiany.

Pozatem trzeba się liczyć ze społeczeństwem. Kierownik literacki musi być dobrym obserwatorem społeczeństwa, dla



fol. Malarski.

WOJCIECH BRYDZIŃSKI jako Franciszek w „Zbójcach“.

którego tworzy, i trafnie wyczuć prądy myślowe i artystyczne nurtujące je, aby na-

prawdę oddziaływać, wychowywać. Wprawdzie w wyborze repertuaru jest on zależny od rozwoju literatury dramatycznej, ale i w tym wypadku teatr, który potrafi stanąć na płaszczyźnie, z której będzie miał do społeczeństwa przemówić, może poniekąd sprowokować zamiłowania i nawet zdolności pisarskie w kierunku sztuki dramatycznej.

Poza tem zadaniem czeka jeszcze kierownika literackiego praca, w której pozostaje on w jeszcze bardziej bezpośrednim związku z reżyserem, aniżeli przy wyborze repertuaru. Teatr jest bezwzględnie sztuką nie tylko odtwórczą, ale i twórczą. Dzieło autora wzięte na scenę może ulec wielu zmianom, które są bezwzględnie dopuszczalne, o ile oczywiście nie wypaczają sensu logicznego i artystycznego sztuki. W tej pracy musi się kierownik literacki podporządkować reżyserowi, jego myśli przewodniej w realizacji sztuki.

Mam wrażenie, że w dzisiejszym teatrze coraz bardziej maleje rola decydująca kierownika literackiego na rzecz reżysera.

2. Praca kierownika literackiego polega na dostarczaniu teatrowi repertuaru, nie znaczy to jednak, by sam on miał pisać i tworzyć, ale by z skarbnicy twórczości innych czerpał i wybierał odpowiednie sztuki.

Każdy teatr ma swoją t. zw. linię repertuarową. Twórcą tej właśnie linii jest kier. liter., powinien on też bezwzględnie dbać o jej ciągłość i jednolitość.

Jeżeli teatr ma znaczenie wychowawcze, to kier. lit. jest właśnie owym pedagogiem-wychowawcą, a reżyser, aktor i dekorator są tymi, którzy jego ideały, czy cele zreprezentowane w utworze przez niego wybranym, ukazują publiczności.

Wiele się mówi o eksperymencie w teatrze. Ta dziedzina jest jednak dla kierownika literackiego zamknięta. Szukanie nowych dróg należy pozostawić reżyserowi i aktorom. Kierownik literacki musi być człowiekiem o zupełnie wyrobionych poglądach, (oczywiście w swojej dziedzinie) musi napewno wiedzieć który utwór zasługuje na wystawienie, a który kwalifikuje się do kosza, powinien mieć bezwzględne, ustalone zdanie o tem, co to jest piękno i sztuka.

Kier. liter. musi być doskonale obznajmiony z ruchem wydawniczym tak swoim, jak i obcym, nie wolno mu nie wiedzieć o tem, że ukazał się jakiś nowy utwór sceniczny.

Jeszcze jedno: kierownik literacki powinien być, jako człowiek, zupełnie uczciwy i czysty, nie wolno mu faworyzować jednych na niekorzyść drugich.

3. Zadaniem kierownika literackiego jest za-

sadniczo „układanie“ repertuaru, analiza poszczególnych sztuk i nadawanie ogólnego kierunku ideowego i artystycznego teatrowi. Zresztą do pracy tej zaczynają się „wtrącać“ coraz energiczniej reżyserowie.

Wogóle w przyszłości kierownik literacki stanie się zbyteczny, gdyż praca zespołowa, kolektywna, jaka będzie w przyszłości dominowała w teatrze — tendencja w tym kierunku jest obecnie b. wyraźna — spowoduje, że wszyscy członkowie zespołu będą wspólnie omawiali ogólny repertuar, analizowali sztukę, psychikę ogólną, tendencję, sposób inscenizacji i t. p.

W teatrze dzisiejszym jest kierownik literacki niezbędny. Jednak z punktu widzenia historycznego jest on równie zbyteczny i konwencjonalny, jak naturalistyczne dekoracje, kurtyna, jeden „samowładny“ reżyser i t. p.

4. Przez reżyserję, przez indywidualne zrozumienie sztuki przez artystów niejednokrotnie dzieło sceniczne zatracą swe wartości literackie, a co gorsza, pomiędzy reżyserem artystą i twórcą mogą zachodzić tak wielkie nieporozumienia, że dzieło, dajmy nato, o pierwiastkach dramatycznych może stać się farsą bezwartościową. Aby uniknąć tych nieporozumień istnieje kierownik literacki. Jakież więc jest jego zadanie? Otóż, gdy kierownikiem literackim jest sam twórca dzieła, zadanie to ma w znacznej mierze już rozwiązane.

Autor nie potrzebuje się wgłębiać w treść utworu, nie potrzebuje badać, że tak powiem, jego duszy, nie potrzebuje wysledzać tych tonów i półtonów podnoszących, a częstokroć stanowiących o jego wartości. Zadanie autora jako kierownika literackiego polega jedynie na interpretacji swego dzieła reżyserowi i arście. Jeśli ci dobrze zrozumieją autora i potrafią pogodzić wymogi dzieła z wymogami sceny zadanie jest rozwiązane.

Zupełnie inaczej rzecz się ma, gdy kierownikiem literackim nie jest sam autor i wtedy stanowisko to wymaga prawdziwej inteligencji i prawdziwej znajomości literatury. Bo niedosyć jest wybrać utwór, trzeba utwór ten przestudjować i to przestudjować sumiennie. Trzeba poznać tą duszę utworu z najsztubniejszemi jej drgnieniami, trzeba poznać każdy, bodaj najmniejszy jej nerw, każde zdanie, każde słowo ma tutaj wartość. Tylko dokładne a subtelne poznanie utworu przez kierownika literackiego może stworzyć właściwą interpretację, do której reżyser i artysta musi się zastosować, aby nie obniżyć, nie zaćmić wartości dzieła.

5. Na czterech głównych podwalinach stoi teatr; są to mianowicie: kierownik literacki,

reżyser, autor i aktor. Inne — jak dekoracje, technika sceniczna etc. schodzą na plan drugi. Aczkolwiek zdarzają się eksperymenty dążące do nadania tym czynnikom znaczenia zasadniczego dla sztuki, nie zdołały one jednakże jak dotąd zmienić dotychczasowej struktury teatru.

Z czterech podstawowych filarów aktor i autor coraz bardziej odsuwani są od bezpośredniego wpływu na sztukę: duszą jej i nerwem staje się reżyser, a mózgiem kierownik literacki, który, jak sama nazwa wskazuje — dzierży kierownicę aparatu teatralnego.

Musi on być literatem o nieprzeciętnej inteligencji, dużej erudycji teatrologicznej, świetnym zmysłem krytycznym i znajomości sceny.

Zadanie kierownika literackiego jest najtrudniejszą funkcją w teatrze. Musi on obroną przez się sztukę przetworzył za pomocą własnych soków intelektualnych z papierowego surowca w żywy produkt, aby później puścić go w ruch przy współudziale reżysera i aktorów.

Jedną z takich trudnych funkcji kierownika, najdonioślejszą bodaj, jest wybór scenarjusza. Teatr bywa zasypywany rękopisami utworów pierwszorzędných piór krajowych i zagranicznych, utworów mniej i więcej dobrych, posiadających wiele zalet obok wad. Czujne i przenikliwe oko kierownika musi w czytaniu wyobrazić sobie obrazowo sztukę, już jakgdyby grana, — powinno natychmiast wynaleść w utworze „złote żyły“, najkorzystniejszą nadającą się do zaprodukowania na scenie, — wyłowić z dobrego scenarjusza perły najlepsze. Również ołówki kierownika ma prawo i obowiązek zbyteczne sceny skreślić, ewentualnie słabe strony tekstu odpowiednio uzupełnić i zmienić.

Otóż na wyborze scenarjusza, umiejętności wyławiania owych „pereł“ i korzystnej dla widowiska zmianie tekstu, polega wielce odpowiedzialna praca kierownika literackiego.

Teatry nasze obecnie przechodzą „chorobę komedjową“, która objawia się w wystawianiu miernych sztuczedeł produkcji znanych nawet u nas piór. Nie można tu winić autorów owych nieszczęsnych utworów. Autor po to jest autorem, by coś pisać a największy nawet talent miewa okresy słabsze, kiedy tworzy rzeczy mierne. Lecz teatr nie po to jest teatrem, by wystawiał na deskach wszystko co popularny, utalentowany autor napisze. Wina za zły repertuar teatru spada tedy wyłącznie na kierownika, który zazwyczaj bywa odpowiedzialny za powodzenie teatru.

Kierownik literacki musi mieć przenikliwy zmysł krytyczny, aby zgóry sobie móc zestawić plusy i minusy przeczytanego rękopisu. Poza to konieczna jest znajomość wszech-

światowej literatury teatralnej zarówno nowoczesnej jak ubiegłych stuleci i starożytnej, co pozwoli kier. lit. odróżnić rzeczy nowe, oryginalne od szablonów lub wprost naśladownictw tak, niestety, częstych w czasach ostatnich.

Ale to są tylko minimalne warunki stawiane kierownikowi lit. dobrego teatru. Nawet najlepszy erudyta-teatrolog w krótkim czasie musi wpaść w rutynę i stanąć na martwym punkcie, jeśli nie będzie posiadał własnej indywidualności i inwencji twórczej.

Dla dobra teatru kierownik lit. powinien kilka razy do roku zwiedzać większe teatry zagraniczne, gdzie mógłby poznać nowe prądy, nowe dążenia i pomysły. Nie znaczy to, iż ma on ślepo naśladować sposoby inscenizacji podług wzorów zagranicznych teatrów; jego osobisty smak i zmysł artystyczny sam wyczuje co zasługuje na naśladownictwo.

Niepożądane jest, aby kierownik literacki sam pisał dla teatru i wystawiał w nim własne utwory. Zaufanie do siebie i stronniczość często zaślepia autokrytycyzm kierownika-autora na niekorzyść teatru.

W poszukiwaniu zdobyczy scenicznych kierownik winien badać arcydzieła literatury pięknej, które częstokroć w dobrej przeróbce na scenę dają istotne perły repertuaru. Niemalą przytem trudność sprawia ujęcie utworu poetyckiego w ramy scenarjusza. Gdy w poszukiwaniach swych natknie się na dzieło, dające się wykorzystać scenicznie, winien kierownik lit. dokładnie obmyśleć sposób przeobrażenia go tak, aby nie zatracić walorów literackich, zawartych w utworze, a równocześnie wyzyskać możliwości sceniczne, odrębne i ograniczone wielu względami, o których nie mógł myśleć autor przy pisaniu danego utworu. Po głębokiem przemyśleniu, kierownik lit. winien udzielić literatowi, który podejmie się przeróbki, umiejętności, rzeczowych wskazówek.

Mówiąc o wyborze scenarjusza, musimy nadmienić także, iż kierownik lit. powinien znać dobrze psychologję publiczności, owego niemego parlamentu, który oklaskami wyraża na premierze „votum zaufania“ sztuce. Teatr jest wychowawcą publiczności i musi znać swoich wychowañców. Kierownik powinien dobrze zdać sobie sprawę z zadania teatru, dla którego wystawić ma sztukę. Zwłaszcza w t. zw. teatrach „dzielnicowych“ t. j. mieszczących się na krańcach miasta, a przeznaczonych dla szerokiej rzeszy publiczności o niższym rozwoju intelektualnym, — w doborze sztuk i sposobie inscenizacji należy być bardzo ostrożnym — co również należy do obowiązków kierownika literackiego. Musi on umieć wychowywać „swoją“ publiczność — umieć stopniowo i systematycznie przyzwy-

czając ją do teatru i coraz trudniejszych dzieł scenicznych, nie przekraczając granicy zrozumienia.

Poza sprawą scenarjusza, jest druga ważna — sprawa doboru aktorów i rozdzielania ról. Kierownik lit. winien mieć t. zw. „żyłkę teatralną”, musi być zżyty ze sceną i znać świat aktorski oraz psychologję aktora. Czyż może być w teatrze większy błąd, jak źle rozdzielone role? Najlepsza sztuka „zblednie”, gdy główne role będą nieumiejętnie obsadzone. Kierownik musi więc przy angażowaniu aktorów dla teatru zachować niezwykłą staranność i skrupulatność, aby przy obsadzeniu sztuk miał odpowiednie talenty stosowne dla danych ról, mogąca w nie „wczuć się” dobrze.

Na rynku aktorskim dużo jest zwykle sił podrzędnych, podczas gdy „firmy” dobre zazwyczaj posiadają zbyt wiele zaofiarowań. Należy sobie zawsze umieć pozyskać dobrego aktora dla teatru.

Mając gotowy, przetworzony odpowiednio przez siebie, gruntownie przestudjowany i opracowany scenariusz oraz komplet aktorów, kierownik lit. zdaje cały nagromadzony materiał reżyserowi. I tu musi przelać się jego inicjatywa twórcza w kierunku zrealizowania sztuki. W szeregu konferencyj z reżyserem, winien kier. literacki zaznaczyć go

z kierunkiem i duchem, w jakim ma być sztuka zrealizowana, a nawet, w razie potrzeby, przestudjować z nim ważniejsze sceny.

Pozostaje jeszcze sprawa dekoracyj, bardzo ważna w nowoczesnym teatrze; i tę kwestję winien obmyśleć wraz z dekoratorem kierownik literacki. Nawet ściśle techniczne efekty, świetlne lub rekwizytorskie w poszczególnych momentach sztuki muszą być najczęściej przezeń kontrolowane.

Z chwilą złożenia reżyserowi scenariusza wraz z pouczeniami i wskazówkami, pracę kierownika lit. można uważać za skończoną; oczywiście musi on być obecny na kilku próbach ogólnych, na których jeszcze wypada niejednokrotnie coś zmienić.

Te ostatnie sprawy zazwyczaj bywają powierzane inicjatywie reżysera, którym musi być człowiek o wybitnej indywidualności i dużej inicjatywie, lecz baczne oko kierownika literackiego powinno stale śledzić sposób wystawienia sztuki aż do dnia premjery.

Jak z powyższego wynika, praca kierownika literackiego w teatrze jest w wysokim stopniu trudna, żmudna i odpowiedzialna, to też stanowisko takie wymaga wybitnego talentu literacko-artystycznego, oryginalnej twórczości, pomysłowości scenicznej i — jak już wspomniałem — nieprzeciętnej inteligencji.
d. c. n.

J E D Y N A D R O G A .

Kryzys, przeżywany obecnie przez teatry, jest przede wszystkim kryzysem twórczości dramatycznej. Autorzy nie stwarzają tych wartości, które mogłyby zainteresować szerokie masy społeczeństwa. A rezultat jest rzeczywiście bardzo smutny. Świadczą o tem chociażby cyfry frekwencji w warszawskich teatrach miejskich. Są one rzeczywiście wprost zastraszające: W operze frekwencja wynosi przeciętnie 35 proc. kompletu, w teatrze Narodowym na przedstawieniach wieczornych 28 proc. a popołudniowych 48 proc., w Teatrze Letnim na przedstawieniach wieczornych 30 proc., na popołudniowych tylko 32 proc. Teatry prywatne borykają się również z trudnościami finansowymi, o których dawniej dyrektorom się nie śniło. Frekwencja w teatrach prowincjonalnych jest minimalna. Nie można jej porównać z frekwencją przedwojenną.

Ale równocześnie — w innej dziedzinie — obserwujemy następujący objaw: czytelnictwo polskie w ostatnich latach w zastraszający sposób zmalało. I oto znalazł się wydawca — śmiałek, który zaczął bić duże nakłady a ksią-

żki sprzedawać po 95 groszy. Czytelnicy się znaleźli. I widocznie znalazło się ich sporo, bo i inni wydawcy zaczęli pomysłowego nakładcę naśladować i dzisiaj tych książek „groszowych” wychodzi coraz więcej. Kryzys czytelnicy minął.

Jaka stąd nauka dla teatrów? Ceny biletów muszą być dostępne dla społeczeństwa. W Wilnie dyr. Rychłowski wprowadził ceny miejsc od 20 groszy do 2 zł. 50 gr. — i teatr cieszy się powodzeniem. Teatr nie może być droższy od kina. Ale oczywiście teatr, mający wielkie wydatki i pierwszorzędnych aktorów nie wytrzymałby tej kalkulacji.

Jedyna więc droga, prowadząca do celu to znaczy do tego, by teatr był dostępny nie tylko dla snobów, kartkowiczów i garstki recenzentów teatralnych, prowadzi poprzez zbudowanie wielkich gmachów teatralnych, w których ceny miejsc będą *mogły* być rzeczywiście niskie. Przykład wydawnictw „groszowych” jest dostateczną ilustracją. Obniżenie cen w dzisiejszych budynkach pomnożyłoby frekwencję, ale i deficyty tearu. Jedynie budowa wielkich gmachów (choćby

przebudowa cyrku warszawskiego) może uratować sytuację. Oczywiście stworzenie tych gmachów nie zapobiegnie jeszcze kryzysowi twórczości dramatycznej. Prawda. Ta sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana. Teatr musi ten kryzys przeczekać. Z twórczością współczesną jest źle, ale nie tak strasznie źle jak się wydaje. Tylko teatry zbyt mało uwagi na tę twórczość zwracają. Pisałem o tem niedawno w „Życiu Teatru”, pisali w „Wiadomościach literackich” Zawistowski i Morstin. Pozatem cały szereg granych i w obecnym sezonie w teatrach warszawskich sztuk świadczy o tem, że publicz-

ność tłumnie uczęszczałaby do teatru — gdyby mogła sobie na to pozwolić.

Jedyną więc drogą jest ta, którą poprzednio wskazaliśmy. Dla wyjaśnienia podam jeszcze fakt, że np. teatry krakowski i łódzki wystawiają jedną sztukę przeważnie tylko dwa razy po cenach normalnych a potem obniżają ceny. Zdają sobie sprawę, że jest to — poza dobozem repertuaru i dobrem wykonaniem — jedyny skuteczny sposób zapełnienia widoki — przynajmniej do 50 proc. frekwencji.

Wiktor Brumer.

O REPERTUAR TEATRÓW DZIELNICOWYCH.

Warszawskie teatry dzielnicowe zeszły w bieżącym sezonie na manowce. Przestały być placówkami o aspiracjach artystycznych. Zmusił je do tego głód. Oczywiście trudno wymagać od zrzeszeń aktorskich, by myślały o artystycznej działalności, gdy przeciętne zarobki tych aktorów wynoszą *kilkadziesiąt* złotych miesięcznie. Uciekają się do środków, wzmacniających ich finansę, ale nie mających nic wspólnego z szerzeniem kultury artystycznej wśród szerokich mas.

Ostatnio trzy teatry dzielnicowe grały przeróbkę secniczną — „Trędowatej”, Mniszkówny. Obecnie jeden z tych teatrów wystawia przeróbkę „Iwonki” Germana. Świadczy to o rezygnacji z wszelkich ambicji artystycznych. Od

czasu do czasu instynkt artyzmu dyktuje wystawienie — Molera (Teatr Odrodzony), ale take „odświętne” przedstawienie dezorientuje publiczność, systematycznie karmioną niewybrednym pokarmem scenicznym.

Artyści bronią się jak mogą przed głodem. Wina więc całkowita za poziom tych scen dzielnicowych spada na magistrat warszawski, wydający miljony na swe teatry a nie uznający obowiązku podtrzymania bytu teatrów, przeznaczonych dla szerokich mas. Próby o subwencje i to subwencje minimalne są przez magistrat odrzucane. A przecież udzielenie ich jest jedynym sposobem uratowania artystycznego bytu tych zagrożonych teatrów, które służyć mają szerokim masom publiczności.

Z TEATRÓW ŁÓDZKICH.

Dając pół roku temu w „Życiu Teatru” summaryczny compte-rendu z działalności Teatru Miejskiego w sezonie 1925,26, podkreśliłem, wśród zasłużonych pochwał i uznania, dwa zasadnicze, zdaniem mojem, momenty, hamujące wszechstronny rozwój łódzkiej placówki scenicznej. Chodziło nam mianowicie: 1o o zbytne uzależnienie repertuaru od kapitału premierowego teatrów warszawskich; 2o o stałe niemal na scenie łódzkiej popisy Szyfmanowskich „gwiazd”, zaćmiewających nietylko talenty i solidną pracę miejscowego aktorskiego zespołu, ale również demoralizujące w pewnym stopniu publiczność, skłoną zazwyczaj do przesadnych nawet uwielbień tego, co nie — własne.

Dziś, gdy upłynęło już niemal pół sezonu nowego, sezonu, rozpoczętego pod niezbyt pomyśl-

nemi wogóle dla teatrów polskich auspicjami z zadowoleniem stwierdzić możemy, że życzliwe uwagi nasze, których słusność oceniły należycie odpowiednie czynniki kierownicze, nie pozostały przysłowiowym rzucaniem grochu o ścianę. Nie będziemy popadać w przesadę, radując się przedwcześnie, że linja polityki wewnętrznej łódzkiego Teatru Miejskiego wzniosła się do poziomu upragnionego ideału, teatr ten osiągnął niezbędną mu samodzielność i stanął twardo na gruncie twórczej inicjatywy. Ale — bądź co bądź — sporo już zmieniło się na lepsze i, gdyby, nie zrozumieliśmy w dzisiejszych warunkach trudności obiektywnie — materialnej natury, bylibyśmy z pewnością daleko bliżsi realizacji tych pojęć i poglądów, których na łamach „Życia Teatru” pragniemy być rzecznikiem.

Jest jednak pewne jeszcze „ale”, stojące, jak

wrogi mur, na drodze repertuarowej naprawy. Sanacja, usuwająca sprawy repertuaru naszego Teatru Miejskiego z pod wyłącznego wpływu Warszawy, musi i powinna uchronić repertuar ten od plagi cudzoziemczyzny, będącej również dziwną „specjalnością” stolicy. Wstyd bo trochę powiedzieć, że na 13 wystawionych dotychczas premier, trzy(!) zaledwie należą do twórczości polskiej („Róża”, „Balladyna” i „Wicek i Wacek”). Daje to całkiem spaczony i fałszywy obraz współczesnego naszego piśmiennictwa scenicznego, prowadząc do konkluzji, że w Polsce prawie nikt i prawie nic od długich już lat — nie pisze. O twórczości dawniejszej wspominać nie będziemy; co do niej, wiadomo nawet najmniej kompetentnym, że zasoby te starczyć mogłyby na długo, bardzo długo. Oczywiście — zaznaczony wyżej pesymistyczny wniosek nie odpowiada bynajmniej prawdzie; dowodów tego dostarczają w dostatecznej ilości te teatry polskie (Lwów, Poznań, Kraków), które, nie bojąc się pewnego ryzyka, szerzej otwierają swe podwoje autorom polskim, dając im pierwszeństwo choćby przed najbardziej miłymi i wytwornymi Flers’ami i Caillavet’ami, nie mówiąc już o minorum gentium Verneuil’ach, Geraldych i t. p.

Powracając od tych westchnień i pobożnych życzeń do rzeczywistości, a chcąc być wolnym od zarzutu uogólniań, wymienię w porządku chronologicznym wystawione w bieżącym sezonie sztuki, prócz wspomnianych już wyżej: „Róży”, „Balladyny” i „Wicka i Wacka”. Ujrzeliśmy więc kolejno: „Bitwę pod Weterloo” — Lengylea, „Cały dzień bez kłamstwa” — Montgomery’ego, „Rewizora” — Gogola, „Sprawę Makropulos” — K. Czapka (sensacyjna nowość sceniczna), „Króla” — Flersa i Caillaveta, „Gdybym chciała” — Geraldych i „Madame Sans Gêne” — Sardou i Morlau, „Tajemnicę powodzenia” — Montgomery’ego, „Mecenas Bolbec, a” — Verneuila i Berra. Reżyserska batuta, spoczywająca naprzemian w doświadczonych rękach pp. Ryszkowskiego, Szpakiewicza i Tatariewiczza, nadawała z reguły wszystkim tym widowiskom chwalebne piętno staranności i artystycznego szlif. Być może nawet, że w poszczególnych wypadkach poziom gry aktorskiej stał znacznie niżej od wystawności a nawet przepychu inscenizacyjnych ram, mącąc harmonję tła i akcji. Te sprawy jednak, powiedzmy otwarcie, nie stanowią dziś bynajmniej wyłącznego grzechu teatru łódzkiego, są natomiast powszechną niemal chorobą teatru wogóle. Dlatego też nie miejsce tu — pisać o tem szerzej.

Zmiany personalne w zespole łódzkim, dokonane w początkach obecnego sezonu nie są ani zbyt liczne, ani — zasadnicze. Z załem jednak zęgnaliśmy m. in. pp. Kochanowicza (b. kulturalnego reżysera i sumiennego aktora) oraz A. Szymańskiego (sympatycznego, o ujmującej aparycji i dźwięcznym głosie amanta). W sezonie bie-

żącym na czoło personelu talentem, rutyną i pracą wysuwają się: pp. Dunajewska, Gzylewska, Jarkowska, Kozłowska Iza, Łapińska, Morska; pp. Grolicki, Janowski, Krasnowiecki, Ryszkowski, Szpakiewicz, Szubert, Tatariewicz, Woskowski, Znicz. Stawiania i przed ostatniem nazwiskiem unikam, będąc zdania, że i pierwszy i drugi szereg nazwisk mogą się do końca sezonu mniej lub więcej wydłużyć.

Wśród popisowego przekładańca mieliśmy dotychczas występy: pp. Przybyłko - Potockiej (na wielką miarę znana Warszawie kreacja w „Madame Sans Gêne”), Maszyńskiego i Mili Kamińskiej (w „Królu”), Malickiej (w „Osiołku” oraz — wznowionem: „Świt, dzień i noc”), Węgierki i Hierowskiego (partnerzy p. Malickiej w „Świecie”).

Publiczność łódzka rozkapryszona jest jak dziecko i dogodzić jej bardzo trudno, skąd oczywiście płynnie milion kłopotów, dla dyrektorów teatru przedewszystkiem. Że jednak wysiłki dyr. Szyfmana i dyr. Gorceżyńskiego nie idą na marne, można wnosić z tego, iż frekwencja utrzymuje się mniej więcej na poziomie rok ubiegłego, co jest w tych ciężkich czasach objawem bądź co bądź pocieszającym. Przy bardzo okazałych subsydjach miejskich — teatr łódzki ma umożliwione nie tylko przetrwanie, ale nawet stały rozwój, w kierunku i dla sztuki polskiej i dla publiczności 570-tysięcznego miasta pożądanym. Nie wyobrażamy sobie, aby te możliwości mogły pozostać niedocenione i niewyzyskane. Rozmach i śmiałość inicjatywy byłyby w tym względzie motorem najpotężniejszym.

* * *

Prócz sceny miejskiej, istnieje w Łodzi, jak wiadomo, teatr robotniczy t zw. „Popularny”, pracujący z coraz większem powodzeniem już od lat kilku pod kierownictwem dyr. Józefa Pilarzkiego. Teatr ten, jak to już przy sposobności wspominaliśmy, funkcjonuje w bardzo ciężkich technicznych i materialnych warunkach, spełnia jednak w miarę możliwości swoje skromne oraz pożyteczne zadanie, zyskując sobie uznanie szerokich rzesz robotniczej przeważnie publiczności.

W bieżącym sezonie, dzięki powiększeniu personelu, pozyskaniu pracownitego kierownika literackiego w osobie p. G. Rakowskiego, poważnym przeróbkom pomieszczenia (dawna jadalnia fabryki Poznańskiego) oraz wydatniejszej pomocy miasta, widowiska Teatru Popularnego osiągały znacznie wyższy poziom artystyczny i cieszą się zupełnie zadowalającą frekwencją. Aczkolwiek repertuar przystosowany jest z konieczności do gustów i upodobań publiczności mniej wybrednej i mniej dojrzałej estetycznie i z tego względu idzie przeważnie w kierunku wodewilowym, to jednak znać tu ostatnio spore zmiany na lepsze, choć utrudnione z reguły przeszkodami technicz-

nemi i inscenizacyjnymi. Tak np. wystawiono w bieżącym sezonie: „Dwie moce” — tragedję historyczną K. Glińskiego, „Wesele podczas rewolucji” — G. Michaelisa, „Dom otwarty” — Bałuckiego, „Gorącą krew” — Fijałkowskiego. Na cotygodniowych przedstawieniach dla młodzieży, cieszących się ogromną frekwencją, dawano kolejno: „Dożywocie” — Fredry, „Obronę Olszyna” — Syrokomli, „Barbarę Radziwiłłównę” — Felińskiego, fragmenty z III części „Dziadów” i „Warszawiankę” — Wyspiańskiego.

Od paru tygodni, dyr. Pilarski, zachęcony otwierającymi się przed „Teatrem Popularnym” perspektywami, objął drugą, również prowizoryczną scenę popularną w sali fabryki Geyera, w dzielnicy miasta, pozbawionej dotychczas teatru, gdzie widowiska dawane są tylko w soboty oraz w niedziele i święta. Impreza ta, zapoczątkowana przez dyrekcję „Teatru Miejskiego”, rozchwiała się w krótkim czasie z rozmaitych powodów. „Teatrowi Popularnemu”, bardziej niewątpliwie w podobnych sprawach doświadczonemu i umiającemu lepiej trafić w sedno zainteresowań spragnionej przede wszystkim rozrywki — widowni, powodzi się, jak dotąd, w sali Geyera bardzo dobrze.

Z pośród najzdolniejszych i najpożyteczniejszych sił „Teatru Popularnego” wymieniamy: panię Bronowską, Brandtównę, Wernisównę, Żelińską; panów Bieleckiego M., Dębicza, Pilarskiego, Puchalskiego, Rakowskiego.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że ceny miejsc w „Teatrze Popularnym” wynoszą na premierach od 80 gr. do 2.50, zaś na przedstawieniach zwykłych od 50 gr. do 2.— zł. — pożyteczna i poważna rola tej placówki we właściwym, a szczerze uznania godnym świetle.

Bolesław Dudziński.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

„Nowoczesne” jasełka. W Westminsterkiej plebanji t. zw. Church House wystawiono „Betleem” R. Boughtona w ten sposób, że w środku sceny ustawiono dwie latarnie uliczne, poza którymi umieszczono dekorację, mającą zastąpić stajenkę betlejemską. Po jednej stronie było wejście do kopalni i domek górnika, po drugiej „Lombard publiczny”, mający wyobrażać pałac Heroda. Św. Józef występował jako robotnik, trzech mędrców przebrano za dwóch profesorów z uniwersytetu w togach i za artystę w pelerynie. Głównym sługą Heroda był policjant. Herod występował we fraku a Herodjada i Salome w krótkich baletowych sukienkach zostrzyżonemi a garsonne włosami i papierosami w ustach. Święte Heroda stanowili współcześni gwardziści brytyjscy.

Teatr Pirandella po powrocie z zagranicy osiada w Rzymie w odnowionym teatrze Argentina. Z no-

wych utworów mają być grane: „Lazzaro” Bergese’a, „Diana a la Tuda” Pirandella, pozatem ma wystawić Pirandello utwory Lope de Vegi, Calderona, Moliera, Szekspira, Czenowa, Unamuna i Molnara.

Berlioz na scenie Teatr Porte St. Martin wystawił nową sztukę Karola Méré p. t. „Berlioz”, przedstawiającą walkę kompozytora z życiem codziennem.

JUŻ

WKRÓTCE

„Student z Pragi”

Wydawnictwa Polskiego Instytutu
Teatrologicznego Z. A. S. P.

Monografie wybitnych artystów sceny: Tom I. „Helena Modrzejewska” Fr. Siedleckiego z 40 ilustracjami

Biblioteka zapomnianych utworów dramatycznych. Tom I. „Wanda” Teresy Łubieńskiej w opracowaniu prof. J. Ujejskiego w druku.

LABOR. CHEM. i KOSMET.-PERFUMER.
 WACŁAW KREMKY
 WARSZAWA, MIDOWA 21, TEL. 14-06.
 POLECA:

TIPINOLOWE
 BALSAMICZNO-DIARZANE
 WODĘ, MYDŁO i SZAMPJON

Jedynie środki na wzmożenie
 włosów usuwają łupież wstrzy-
 mujących wypadanie. SPRZEDAŻ WSZĘDZIE.




Draffe' go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
 i kolońskie
 rozpowszechnione na całej
 kuli ziemskiej

W szkole Gry Scenicznej
 (koncesjonowanej przez Ministerjum Wyzn.
 Rel. i Ośw.)

Art. Dram. HANNY OSSORJI

otwarta została

SZKOŁA FILMOWA

pod kierownictwem

Dyr. EMILA CHABERSKIEGO

Prof. Dyr. Chaberski Emil. Psychologia arty-
 sty filmowego, podstawy gry filmo-
 wej

Prof. Gawlikowski Józef. Film jako nowy dział
 sztuki, jego geneza i perspektywy.

Prof. Nowocień Czesław, art. mal. Kostjumolo-
 gja stylowa i współczesna, historia
 sztuki i kultury poglądowna, estety-
 ka formy filmowej

Prof. Wysocka Tatjana. Rytmika, technika ta-
 neczna

Prof. Zahorska Helena. Mimika twarzy, pozy
 i ruchy w atelier.

Zdjęcia szkolne przed własnym aparatem w plenerze i atelier.
 Jako stały program: ćwiczenia, fechtunek, boks, lekka atletyka,
 pływanie, wioślowanie, szoferstwo, ćwiczenia praktyczne w spr-
 awności fizycznej. Informacje i zapisy w kancelarii Szkoły -
 Smolna 14, m. 7 od 4-6 po południu. Tel. 206-69.

FABRYKA KOSMETYKÓW i PERFUM
J. SZACH
 WARSZAWA.



Japoński biały bez. Perfumy, pu-
 der, Woda
 kwiatowa, Mydło.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
 Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL. 112-11

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Druk. W. Maślankiewicz i F. Jabczyński, Warszawa, Nowogrodzka 17.

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

KIEROWNIK LITERACKI.

Ogłoszone w poprzednim numerze „Życia Teatru” zdania słuchaczy warszawskiej szkoły dziennikarskiej świadczą najlepiej o tem, że pracę kierownika literackiego ludzie z poza teatru wyobrażają sobie najrozmaiciej. Jedni uważają, że kierownik literacki jest osobą, od której zależna jest praca reżysera, inni — przeciwnie — sądzą, że kierownik literacki musi się podporządkować reżyserowi, o ile ten „nie wypacza sensu logicznego i artystycznego sztuki”, inni ludzie uważają wprawdzie kierownika literackiego za twórcę t. zw. linii repertuarowej, ale „szukanie nowych dróg” pozostawiają wyłącznie reżyserowi i aktorom. Jeden z studentów twierdzi, że „wogóle w przyszłości kierownik literacki stanie się zbyteczny, gdyż praca zespołowa, kolektywna, jaka będzie w przyszłości dominowała w teatrze spowoduje, że wszyscy członkowie zespołu będą wspólnie omawiali ogólny repertuar „analizowali sztukę i t. d.” Jeden z studentów sądzi, że kierownik literacki ma się zajmować tylko literacką stroną utworu, inny znowu uważa go za inscenizatora i pisze, że kierownik literacki „musi sztukę przetworzyć za pomocą własnych soków intelektualnych z papierowego surowca w żywy produkt, aby

później puścić go w ruch przy współudziale reżysera i aktorów”.

Ta rozbieżność zdań jest najzupełniej zrozumiała. Panuje ona nie tylko wśród publiczności, ale również wśród aktorów, lekceważących zwykle t. zw. kierowników literackich tudzież wśród dyrektorów teatralnych, którzy najrozmaiciej traktują stanowiska „dramaturgów” lub też — wogóle nie uznają potrzeby tego stanowiska.

W warszawskich teatrach miejskich ostatnimi kierownikami literackimi byli pp. Zagórski, Kotarbiński i Miłaszewski. Od chwili, gdy na czele teatru Narodowego stoi literat, kierownika literackiego niema. W Teatrze Polskim funkcje kierowników literackich pełnili: Schiller, Zagórski, Boy-Żeleński i Gorczyński. Obecnie również nikt nie zajmuje specjalnie tego stanowiska. W bieżącym sezonie spotykamy się z kierownikami literackimi jedynie w Krakowie (T. Świątek), Lwowie (Jedlicz) i w teatrze Nowym w Poznaniu (A. Górski). A więc tylko w trzech

teatrach! Czyżby więc kierownik literacki był w teatrze mniej potrzebny od elektrotechnika lub krawca? Takby z tego wynikało.

A jednak racjonalne użytkowanie pracy kierownika literackiego znacznie podniosłoby



L. Solski stworzył jako Arnolt w „Szkole żon” Moliere w Teatrze Narodowym nową wielką kreację, świetnie opracowaną, w której połączył komizm postaci z jej istotnymi cechami dramatycznymi.

walory artystyczne teatru. Gdy na czele teatru stoi literat, żyty z teatrem i jego pracą — może się obejść ewentualnie bez kierownika literackiego, chociaż brak jego narzuca mu cały szereg obowiązków, zbyt odrywających go od zajęć specjalnie dyrektorskich.

Główną czynnością kierownika literackiego — obok wyboru sztuk, poprawiania rękopisów, skrupulatnego badania przekładów,

czynienia skrótów i t. p. — powinna być analiza literacka tekstu dla reżysera i aktorów. Analiza ta nie może ciążyć nad interpretacją sceniczną dzieła, ale, dzięki niej, niemożliwą rzeczą byłoby częste w teatrach fałszowanie idei utworu dla t. zw. „teatralnego” popisu. Postaram się to bliżej uzasadnić.

Dok. nast.

Wiktor Brumer.

Ankieta w sprawie psychologii aktora polskiego.

Pan Józef Mirski opracował niniejszą ankietę, która posłuży mu później do studjum na temat psychologii aktora polskiego. Ze względu na doniosłe znaczenie tematu, zwracamy się do ogółu aktorstwa polskiego z gorącą prośbą o odpowiedzi na poniższe pytania i nadsyłanie ich do 30 kwietnia pod adresem redakcji: Jerolimskie 39 m. 1.

Redakcja.

I. Rozwój.

1. Czy chęć zostania aktorem (-ką) obudził się w Panu (-i) samorzutnie, czy też skłoniły Pana (-ią) do tego jakieś szczególne okoliczności, względnie osoby (rodzice, przykład, namowy, przeżycie osobiste lub teatralne i t. d.)?

2. W którym roku życia postanowił (-a) Pan (-i) zostać aktorem (-ką)?

3. Jeśli postanowienie to wypłynęło wyłącznie z zamięłowania, — to czy zamięłowanie to miało zrazu postać ogólnej „teatromanji” tylko, czy też wystąpiło odrazu jako t. zw. *żyłka aktorska*?

4. Czy domowa atmosfera, wzgl. atmosfera bliższego środowiska sprzyjała wczesnemu rozbudzeniu się talentu Pańskiego (Pani)? Czy grywał (-a) Pan (-i) np. w teatrzykach domowych, amatorskich i t. d.? Czy już w dzieciństwie zaznaczył się u Pana (-i) talent aktorski? Czy poznano się na nim i przepowiedziano Panu (-i) przyszłość aktora (-ki)? — Czy też „głos powołania” odezwał się w Panu (-i) wbrew otoczeniu i warunkom?

5. Czy przed wyborem zawodu aktorskiego pracował (-a) Pan (-i) w innym zawodzie (jakim)?

6. Co Pana (-ią) pociągało szczególnie do aktorstwa? I co Pan (-i) dziś jeszcze w niem najbardziej ceni? Jaki przyświeca Panu (-i) ideał? Czy tylko czysto artystyczny, czy także pozaartystyczny (społeczny, obywatelski, narodowy, moralny, religijny)?

7. Czy w rozwoju swym mógłby (mogłaby) Pan (i) wyróżnić jakieś wyraźne stopnie i okresy ewolucyjne? Czy wynikały one samorzutnie z rozwoju talentu, czy też dokonywały się pod wpływem jakichś szczególniejszych oddziaływań z zewnątrz (np. wpływu reżysera, wielkiego aktora i t. d.) lub przeżyć osobistych, czy wreszcie głównie dzięki usilnej *pracy* nad sobą?

II. Talent aktorski.

1. W czym dopatruje się Pan (-i) istoty aktorstwa? a w szczególności co uważa Pan (-i) za *istotę* talentu aktorskiego?

2. Czy talent aktorski uważa Pan (-i) za zupełnie swoisty, czy też za złożony z pewnych innych zdolności?

3. Co sądzi Pan (-i) wogóle o stosunku wrodzonego talentu aktorskiego do pracy? i który z tych dwu czynników wydaje się Panu (-i) ważniejszym?

4. Jakie warunki uważa Pan (-i) za niezbędne dla adepta sztuki aktorskiej a) pod względem fizycznym, b) pod względem wykształcenia ogólnego, c) pod względem wykształcenia zawodowego, d) pod względem talentu wrodzonego, e) pod względem charakteru moralnego i t. d.

III. Stosunek do odtwarzanych postaci, względnie roli.

1. Czy stosunek Pana (-i) do odtwarzanych postaci jest zasadniczo obiektywny? czy też odpowiada Panu (-i) bardziej pewien specjalny typ (klasa) postaci? i jaki? — w szczególności: czy postaci współczesne czy historyczne? realistyczne czy poetyckie? „żywe” czy fantastyczne? — poważne (tragiczne, sentymentalne i t. p.) czy pogodne (komedjowe, wesołe, farsowe i t. d.)?

2. Czy zdaje Pan (-i) sobie sprawę z głębszych przyczyn duchowych, dla których woli Pan (-i) odtwarzać pewne postaci bardziej, niż inne?

3. Czy równoległe z tem osobistem „powinowactwem” względem pewnych postaci idzie także artystyczna wartość Pańskich kreacji? Czy też jest to sprawa poniekąd niezależna od tamtej, a zależna raczej od rodzaju talentu Pańskiego i warunków?

4. Czy stosunek Pana (i) do roli zależy jedynie od rodzaju samej postaci, którą Pan (-i) ma kreować? czy też od innych czynników, a przede wszystkim a) od rodzaju utworu pod względem gatunku (tragedja, komedia, farsa), b) od jego wartości?

5. Czy za główny swój obowiązek wobec roli uważa Pan (-i) odtworzenie jej zgodnie z intencjami autora? czy inscenizatora? czy też rolę uważa Pan (-i) tylko za kanwę do wy-snuwania na niej własnej twórczości?

IV. Metoda pracy.

1. Do którego ze znanych trzech wzgl. czterech typów psychologicznych (wzrokowego, słuchowego, motorycznego, słuchowo-motorycznego) zalicza Pan (-i) siebie?

2. W jaki sposób — ew. niezależny od poprzedniej klasyfikacji — wyobraża Pan (-i) sobie odtwarzaną postać: czy *widzi* ją Pan (-i), czy raczej *słyszy* mówiącą, czy *odczuwa* w postaci innerwacjij ruchowych, czy też ujmuje ją w sposób mieszany tj. złożony z poprzednich, czy też w jakimś innym sposobie np. przez intuicyjne niejako przenoszenie się w ośrodek duchowy danej postaci (introjekcję)? I który z tych sposobów uważa Pan (-i) za najkorzystniejszy dla aktora?

3. Czy inaczej wyobraża Pan (-i) sobie postaci w dramacie czytany w ogóle, a inaczej postać, którą Pan (-i) sam (-a) ma odtworzyć?

4. W jaki sposób „powstaje” w Panu (-i) dana postać po zaznajomieniu się z nią na podstawie utworu: czy od razu w jakimś konkretnym kształcie? czy też raczej stopniowo? czy „rodzi się” bardziej *nieświadomie* czy też zostaje raczej *świadomie* przez Pana (-i) wypracowana (wymodelowana)? czy bardziej od zewnątrz ku wewnątrz czy odwrotnie? Czy *przeżywa* ją Pan (-i) czy tylko *odtwarza*? — A jeśli ją Pan (-i) przeżywa, to czy tylko w akcie studjowania (względnie podczas pierwszych przedstawień), czy też za każdym razem?

5. Czy i o ile wpływają u Pana (-i) na ostateczne „postawienie” postaci jeszcze inne, zewnętrzne czynniki, a przede wszystkim a) reżyser b) zespół? — W szczególności: kiedy uwagi reżysera przyjmuje Pan (-i) chętnie i w jaki sposób Pan (-i) z nich korzysta? Jak odnosi się Pan (-i) do zespołu: czy stosunek swój do zespołu uważa Pan (-i) za „funkcjonalny” tj. wyznaczony przez stosunek swej roli do całości? czy też myśli Pan (-i) przede wszystkim o własnej roli?

6. W jaki sposób uczy się Pan (-i) swej roli? czy oddzielnie memorując ją a oddzielnie studjując „grę”? czy też równocześnie?

7. Czy uczy się Pan (i) na pamięć łatwo? i trwale? Jakiej metody memorowania używa Pan (i); czy „cząstkowej” (tj. uczy się Pan (-i) częściami)? czy też „całostkowej” (tj. powtarza Pan (-i) rolę w całości od początku do końca), czy „mieszanej”.

8. Czy studjuje Pan (-i) rolę w jakiś szczególniejszy sposób? Całą (tj. słowo mimikę i gest)? czy głównie jeden z tych elementów (który?) a resztę pozostawia Pan (-i) *natchnieniu* chwili?

V. Gra.

1. W którym stadium opracowywania roli budzi się w Panu (-i) „popęd do czynnej gry”? czy bezpośrednio po zaznajomieniu się z rolą, czy też dopiero w pewnej innej chwili (jakiej)?

2. Jakie pan (-i) przypisuje pod tym względem znaczenie *próbom* (czytanej, zespołowej, kostjumowej, generalnej)?

3. O ile na ów „popęd do gry” wpływają u Pana (-i) charakterystyka, kostjum, zespół, dekoracja — słowem: czynniki suggestywne?

4. Czy studjując rolę, myśli Pan (-i) tylko o niej samej? czy też raczej widzi Pan (-i) siebie równocześnie jako grającego (-ca) ją przed publicznością? jaką więc funkcję w opracowywaniu roli przypisuje Pan (-i) owej świadomości („publiczności fikcyjnej“)?

5. Czy publiczność rzeczywista, wobec której staje Pan (-i) na premierze, wpływa na *grę* Pana (-i)? czy dodatnio czy ujemnie i o ile wpływ ten ulega zmianie (słabnie?) na dalszych przedstawieniach.

6. Czy „odczuwa” Pan (-i) *rodzaj* publiczności (t. zw. publiczność premierowa, inteligencja, młodzież, proletarij i t. d.)? jak? — i czy ten rodzaj przyczynia się w pewien sposób do modyfikacji gry?

7. Czy, grając, *przeżywa* Pan (-i) siebie samego (-a) niejako w różnych odmianach? czy też raczej inne osoby? Czy przeżywa u Pana (-i) przeżywanie *treści* roli, czy raczej sama formalna rozkosz z tworzenia postaci?

8. Czy gra Pan (-i) chętnie tj. czy gra sprawia Panu (-i) swoistą przyjemność? na czem polegająca? Czy jest to czysta „rozkosz estetyczna”, czy też są w niej także elementy pozaestetyczne (jakie)?

9. Czy doznaje Pan (-i) lub doznawał (-a) dawniej t. zw. *tremy*? Kiedy i wśród jakich okoliczności? W jaki sposób starał (-a) się Pan (-i) jej przeciwdziałać? czy tylko za pomocą środków psychicznych czy też np. za pomocą narkotyków.

10. Czy ma Pan (-i) osobiście jakieś „przesady” teatralne? wzgl. jakie są Panu (i) zna-

ne przesady (zabobony) aktorskie wogóle, a specjalnie u aktorów wybitnych? używane talizmany, amulety i t. d.

VI. Stosunek do krytyki teatralnej.

1. Jakie stanowisko w życiu teatralnym przypisuje Pan (-i) krytyce?

2. Czy w karierze Pana (-i) krytyka odegrała ważniejszą rolę?

3. Czy świadomość, że na premierze gra Pan (-i) także wobec krytyki, przyczynia się pobudzająco czy „stłumiająco” na grę Pana (-i)?

Uwagi.

1. Ankieta powyższa pozostaje w związku z moimi artykułami: „Dusza teatru” (Przegląd Warszawski R. 1925). oraz „Teatralizacja teatru” (Życie Teatru“ R. 1936), a służyć ma jako podstawa do opracowania psychologii

aktora wogóle a specjalnie aktora polskiego.

2. Odpowiadający może pominąć niektóre pytania albo dodatkowo poruszyć inne kwestje, wiążące się z naszym zagadnieniem a nie uwzględnione w ankiecie.

3. W odpowiedziach należy zaznaczyć wyraźnie, czy autor odpowiedzi życzy sobie, by odpowiedzi jego były traktowane anonimowo, czy nie, względnie które anonimowo (zapomocą znaku +) a które z wymienieniem nazwiska (zapomocą znaku ++).

4. Ankieta przeznaczona jest przede wszystkim dla aktorów dramatycznych, nie wyklucza jednak oczywiście i aktorów operowych, aczkolwiek warunki gry u tych ostatnich są pod wielu względami odmienne i wymagałyby innego postawienia kwestji.

Józef Mirski.

T E A T R I K I N O.

Jedynym łącznikiem między teatrem i kinem jest aktor. Aktor gra w teatrze i gra w filmie. Ale już sama istota tej gry jest tu i tam tak różna, że nawet ten łącznik dwóch sztuk jest raczej czysto zewnętrzny i nieistotny.

W teatrze aktor może w całej pełni przeżywać (nie używam tego określenia w znaczeniu, przyjętem przez Teatr Stanislawskiego lub naszą Redutę) swą rolę, w kinie jest to niemożliwe. Przeżywanie filmowe, mimo „prawdziwych”, przeważnie sztucznie wywoływanych łez gwiazd filmowych jest zawsze tylko — robotą. I inaczej być nie może.

Bo zwróćmy uwagę na to, że aktor w teatrze przeprowadza ewolucję roli od początku do końca. W filmie widzimy tę ewolucję tylko w gotowym już obrazie. Aktor zaś niemal nigdy nie filmuje sceny po scenie, często naprzód umiera a potem dopiero — żyje. Ale nawet w tych momentach „życia” grę jego raz poraz się przerywa. To dla robienia t. zw. „zbliżeń”, to dla wydobycia jakiegoś efektu. Gra w filmie nie może mieć więc żadnej ciągłości ewolucyjnej postaci, lecz jest technicznym zmontowaniem fragmentów.

Aktor filmowy, pozbawiony tekstu słownego, główną uwagę zwraca na mimikę, ruch i gestykulację. Toteż „gimnastyka filmowa” przydać się może niewątpliwie niejednemu artyście dramatycznemu a zwłaszcza operowemu, skostniałemu w szablonie giestyki. Natomiast rutyna sceniczna częstokroć przeszkadza artyście, grającemu potem w kinie. Nie potrafi on nadrobić tej pustki, mającej zapełnić brak słowa.

To słowo poetyckie stanowi o wyższości

formy scenicznej. Kinu słowo jest niepotrzebne, napisy na filmach są smutną koniecznością a wszelkie próby połączenia filmu z słowem nie mają żadnej racji bytu.

Powodzenie bowiem kina polega na jego niemocie, a wrażenie obrazu potęguje jedynie ilustracja muzyczna. Słowo zabiłoby film i jego powodzenie wśród szerokich mas publiczności.

Dlaczego bowiem kina cieszą się tak znacznym powodzeniem?

Przedewszystkiem dlatego, że nie trzeba w nich zupełnie myśleć. Dają więc wytchnienie zmęczonemu całodzienną pracą widzowi. W filmie nic nie jest utajone, fantazja widza nie musi i *nie może* zupełnie pracować. Widzi on w obrazie filmowym wszystko. Niczego nie może sobie sam dośpiewać. Wszystko jest jasne i zrozumiałe.

W teatrze natomiast wyobraźnia widza musi ustawicznie pracować. Mimo, że widzi on na scenie realne postaci, zgodzić się musi na szereg „umówień” (że użyjemy wyrażenia Briusowa), zaznaczanych w dekoracjach itd. widz musi skupić uwagę na słowie i pilnie wsłuchiwać się w to, o czym mówi się na scenie. (Nieraz w teatrze niejedno słowo przepada z powodu wadliwej dykcji aktorów, złej akustyki, przeszkód ze strony widzów jak np. kaszel, kichanie, głośnie zachowanie się i t. p., w kinie zaś żaden szczegół nie przepada).

Toteż teatr stawia swym widzom znacznie wyższe i poważniejsze wymagania niż kino, które dlatego właśnie jest sztuką znacznie „demokratyczniejszą” od teatru.

Juljan Sawicki.

Z TEATRÓW LWOWSKICH.

Biorąc na uwagę trudne warunki, w jakich teatr lwowski — poniekąd z własnej winy — pracuje w obecnym sezonie, trzeba przyznać, że ostatni okres dwumiesięczny przyniósł kilka wysiłków godnych uznania nie tylko ze względu na sumę pracy w nie włożoną, lecz i na rzeczywisty efekt artystyczny przez nie osiągnięty, efekt tem radośniejszy, że złożyły się nań głównie utwory *polskie*; dowód to jawny, że teatr „polski” nie jest na szczęście mrzonką ani pod względem repertuaru, ani możliwości inscenizacji, ani publiczności z góry jakoby nieufnej wobec wszystkiego, co polskie. Mamy tu na myśli wystawienie „*Róży*” Żeromskiego, „*Między nocą a brzaskiem*” *Katerwy* oraz opery *F. Nowowiejskiego* „*Legenda Bałtyku*”. Niezwykłe powodzenie, z jakim spotkały się te utwory, powinno być zachętą dla twórczości polskiej, jakoteż dla samego teatru, — oczywiście pod warunkiem, że teatr wybierać będzie utwory wartościowe, a nie amatorskie próby w guście „*Królewicza Jaszczura*”, „prymitywnej” opery (?) *B. Raczyńskiego*, albo takie „sztuki”, jak „*rewja operetkowo-kabaretowa*” „*O czym jeszcze nie wiecie*” p. *Leedigera*, których wystawienie musimy uważać za imprezy wprost nieodpowiedzialne. . . „*Różę*” ukazano nam w inscenizacji *Schillera* i *Horzycy* oraz w ramach dekoracyjno-konstrukcyjnych *Pronaszków*, a zatem w kopji z *b. Teatru Bogusławskiego*, skąd przeniósł



A. Halska (Krystyna) i J. Strachocki (Czarowiec) w „*Róży*” Żeromskiego w teatrze miejskim we Lwowie.

ją *b. aktor* tego teatru a obecny reżyser lwowski „*Róży*” p. *Strachocki*; przeniósł ją wiernie i starannie i za to należy mu się uznanie, aczkolwiek zasadniczo nie jesteśmy zwolennikami transplantacji cudzych pomysłów i żądamy od teatrów tak znacznych, jak lwowski, własnej, chociażby skromniejszej twórczości pod tym względem; podkreślamy ten postulat, tembardziej, że owa „*metoda*”, bądź co bądź łatwa, zaczyna się u nas, jak się zda-

je, „*przyjmować*” na dobre, jak tego dowodzi także inscenizacja „*Legenda Bałtyku*”, skopjowana wedle pierwowzoru poznańskiego, oraz dekoracje, już nie tylko skopjowane, lecz wprost wypożyczone z Poznania. Metoda i niebezpieczna i — nieambitna, przed którą tedy uważamy za stosowne przestrzeżenie teatru.

W wartość warszawskiej inscenizacji „*Róży*” nie mam zamiaru wchodzić bliżej; uczyniono to dostatecznie w Warszawie; osobiście uważamy ją za bardzo trafną i zręczną; tem mniej mogę (na ogół) zgodzić się na robotę *Pronaszków*.

których formistyczne schematy żadną miarą nie przyczyniają się do spotęgowania dynamiki utworu.

Z 9 obrazów „*Róży*” poza drugim (Cela więzienna), trzecim (Biuro tajnej policji), piątym (Hala fabryczna) i ósmym („*Przed szkołą*”) wszystkie inne wypadły u nas blado. Całość szwankowała wogóle z powodu niedostatku odpowiednich sił aktorskich, a poczęści i niewłaściwej obsady. Tak np. *Gutter*, jako An-

zelm, i p. *Bielecki* jako Bożyszcze, nie spro-
stali zgoła wysoce odpowiedzialnym swym
rolom, borykając się niezmiernie i z wymową
i z gestyką. Korzystnie zaznaczyło się tylko
kilku aktorów: pp. *Strachocki*, jako Czarowic
(dzięki pięknemu organowi, połączonemu z do-
skoną dykcją i szlachetnym patosem), *Szyndler*
jako (kapitałnie odtworzony) Oset, dyr.
Barwiński, jako naczelnik policji, *Knobels-
dorf*, (Zagozda), *Ratschka* (Szczypiorek), *Dą-
rowski*, (Michalek) a z pań p. *Halska*, (Kry-
styna), *Wołoszynowska* (Mastka), i *Ładosiówna*
(Oleś) *)

Sztuka *Katerwy* „*Między nocą a brzaskiem*”
okazała się słabsza od „*Przechodnia*” — za-
równo w zasadniczym pomysle (trochę nie-
prawdopodobnym), jak i w fakturze (trochę
naiwnej i nieskładnej); jest to sztuka „anali-
tyczna” z prefabulą, w której przypadek (jak
w „*Przechodniu*”) odgrywa poważną, nieomal
metafizyczną rolę, a prawdopodobieństwo
i psychologią nieco utyka; mimo to sztuka
podołała się i — słusznie; jest w niej bo-
wiem owa tak znamienita dla *Katerwy* a szcze-
ra „poetyczność”, która przekonywa, wzrusza
podnosi i każe zapomnieć o brakach sztuki,
jest jakaś rasowa gentilezza w samym proble-
macie, jak i w postaciach, jakaś Chopinowska
niemal miękkość w ujęciu i dobre na świat
spojrzenie: wiara w człowieka i jego duszę,
wiara w los i życie. — Ten ton dominujący
uchwycił i jednolicie rozprowadził p. *Strachocki*,
jako reżyser sztuki oraz jako przed-
stawiciel jednej z głównych postaci (Bolesław),
sekundowali mu w tem bardzo subtelnie pp.
Barwińska, *Ładosiówna* i *Szyndler* jako grupa
„szlachetnych” oraz pp. *Trapszo* i *Łozińska*
jako przedstawicielki „pań z towarzystwa”.
Blado natomiast wypadło internacjonalne
„milieu”, mające służyć jako tło dla głównej
akcji (rzeczą dzieje się w hotelu nad Lago
Maggiore).

Pozostając przy dramacie, wspomnijmy
o wznowieniu „*Mazepy*” (dla młodzieży) —
nazbyt niestety zlekceważonem — i „*Kredowe-
go koła*”, i przejdźmy do dalszych trzech
sztuk nowych, łoczywiście już — francuskich,
i oczywiście — „lekkich”. Najwartościowszą
z nich jest bez wątpienia „*Radość Kochania*”
Verneuilla, majstersztyk nietylko ze względu
na wirtuozerję techniczną, z jaką autor z tre-
ści napozór błahęj umiał wysnuć trzy akty

*) W związku z „*Różą*” godzi się wspomnieć, ja-
ko o sympatycznej innowacji, o „generalnej próbie”,
na którą dyrekcja zaprosiła przedstawicieli krytyki
i literatury; sądźmy, że takie „generalne próby” od-
nosiłyby zapewne większy skutek — rzeczowy, gdyby
odbywały się nie bezpośrednio przed premierą, lecz
nieco wcześniej, tak, żeby słuszne uwagi ze strony
krytyków mogły być jeszcze uwzględnione.

interesujące i pełne finezji, lecz i ze względu
na postawienie i przeprowadzenie głównej
postaci; jest nią kobieta egzotyczna, kobieta
wschodu, łącząca naiwność dziecka, fantastycz-
ność istoty z bajki, zatrzważający urok tajem-
nicy łąz dzikością złośliwego zwierzątka i —
żądami wielkiej amoureuse’y. Treść sztuki
stanowi „pożycie” jej ze znakomitym powie-
ściopisarzem francuskim (ściśle: paryskim),
człowiekiem spokojnym, zrównoważonym,
a potrosze cynikiem, któremu powoli zabiera
i spokój i serce i pieniądze i sławę, a wszyst-
ko bez cienia demonizmu, lecz w sposób prze-
dziwnie prosty, nieomal — oczywisty. Nad
postacią tą unosi się jakgdyby duch Strinber-
ga i Przybyszewskiego — tylko „w redakcji”
francuskiej. — Sztukę reżyserował p. *Zytecki*,
który złożył ponownie dowód swej niezwykłej
sumiennosci i sprężystości, a jako odtwórca
głównej roli męskiej okazał się w typie „charak-
terystycznego amanta” niemniej utalentowa-
ny, jak w uprawianym przezeń dotąd typie
natur „problematycznych” czy wprost patolo-
gicznych. — „*Bohaterkę*” odegrała p. *Halska* —
przepysznie! Bogaty rejestr tonów, składający
się na tę postać, wygrała z nieopisaną praw-
dą i wdziękiem. Była to pierwsza jej „wiel-
ka” rola, do której powodzenia przyczyniły
się także bardzo piękne warunki naturalne
oraz tualety. Do współgających dostroili się
w zupełności pp. *Rybicka*, *Poraska*, *Czaki*
i *Dobrowolski*.

Znacznie krócej możemy sprawić się
z „*Niedojrzałym owocem*” R. Gignoux’a i J.
Théry’ego, oraz „*Jej chłopczykiem*” R. Pra-
xy’ego — sztukami typowo bulwarowymi.
Bohaterką pierwszej, dość sprytniej farsy jest
wcale „dojrzała” właśnie artystka filmowa,
która gwoli mamusi (kokoty) udaje niedoj-
rzałe bébé, ażeby umożliwić jej w ten sposób
wyjście za zadużonego w niej pono — lorda.
(Są i tacy). Stąd wynikają oczywiście karko-
łomne i wysoce pikantne powikłania, kończące
się jednak szczęśliwie — podwójnem małżeń-
stwem. „*Niedojrzałym owocem*” była p. *Por-
aska*, aktorka z talentem, lecz może trochę
nadto niefrasobliwie prezentująca dowody
swej „niedojrzałości”, „mamą” *Michnowska*,
lordem *Dobrzański*, jego synem (doskonałym
typkiem) *Dąbrowski*.

O wiele mniej dowcipu ma „*Jej chłopczyk*”,
farsa mocno głupawa i niesmaczna. Cechy te
ile możności jeszcze bardziej u nas wyjaska-
wiono. — Żałować wypada p. *Tatrzańskiego*,
komika niezrównanego, który w tej roli „za-
debiutował” jako artysta komedjowy i — padł
ofiara złego wyboru sztuki. „*Jej chłopczyk*”
nie był „jego rolą”, a choć naturalna *vis comica*
Tatrzańskiego i tu wywoływała salwy śmie-
chu, śmiech ten był trochę — niewybredny. —

Ile prawdy, życia i humoru przedni ten artysta potrafi wykrzesać z roli choćby najmniejszej, ale odpowiadającej mu, dowiódł jako „kelner Pelikan” w operetce „Księżna Cyrkówka”, którego w bogatej galerji wybornych jego kreacyj postawić należy — na samem czelu.

Operę (pomijając nieszczęsne „Królewicza Jaszczura”) — ożywiło kilka nader udatnych występów gościnnych, jako to: koloraturowej i kulturalnej śpiewaczki p. *Ewy Bandrowskiej*, (w „Lakme”, „Trubadurze” i „Cygankierki”), obdarzonego wielkim, choć nieco niewyrównanym jeszcze głosem p. *Hołyńskiego* w „Aidzie” i „Tosce” i (po raz drugi) p. *Teiko Kiwy* (w „Madame Butterfly”) — a przede wszystkim wystawienie „*Legendy Bałtyku*” *F. Nowowiejskiego*. Opera ta — zaznaczamy odrazu — nie jest rewelacją; niema mowy o jakichś nowych wartościach; przeciwnie nawet dość natarczywie nasuwają się jeszcze reminiscencje to — z Wagnera, to — z Griega (sic) i t. d.; całość jest wogóle nazbyt eklektyczna; szczególnie razi brak jednolitości w traktowaniu partyj wokalnych i orkiestralnych: tam quasi ludowy prymityw, — tu „sztuka”; stąd wynika brak — stylu; zamierzony, jak się zdaje, „prasłowiański” styl — nie udał się. Najcenniejsze są niechybnie *chóry* oraz wstępy (uwertury), w których autor obok dużej umiejętności technicznej okazuje oryginalność pomysłów, pozwalającą przypuszczać, że kompozytor przetopił chciał swe dzieło na twór bardziej samorodny i — swojski. — Libretto pani Groele-Szalay mało interesujące i źle skomponowane. Mimo to opera ma wiele danych, by podobać się zwłaszcza szerszej publiczności: jest naogół łatwa i wdzięczna, ma wiele „wkładek” ludowych a przede wszystkim jest bardzo „widowiskowa”. Ze stanowiska ściśle teatralnego budziła też ta właśnie strona najwięcej zainteresowania: stylowe kostjomy i dekoracje p. Jarockiego (z Poznania), skompletowane przez p. Balka, okazały się prawdziwie pięknymi (szczególnie w a. II — pałac Juraty na dnie morza) Reżyserja p. *Tarnawskiego*, batuta p. *Leszczyńskiego* i całe mise en scène zasługują na duże uznanie. Z artystów szczególna pochwała należy się pp. *Platówniej* i *Perkowiczowi*. J. Mirski.

BIBLIOGRAFJA

Jan Duerr. Zapomniane autografy Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie str. 40 i 4 ilustracje. Kraków 1926. Nakładem Tow. Miłośników Książki.

J. Duerr zbija niektóre „niecisłości”, które znajdują się w wydaniu zbiorowym „Dzieł” Wyspiańskiego — twierdząc, że:

1. Rękopis „Batorego pod Pskowem” znajduje się w „Muzeum Narodowym”, wbrew twierdzeniom redaktorów wydania zbiorowego, jakoby niewiadome było miejsce złożenia manuskryptu. Przy tej sposobności prostuje p. Duerr szereg sprzeczności zachodzących między tekstem wydania zbiorowego a autografem.

2. W pakach w „Muzeum Narodowym” znajduje się szereg ineditów, których publikacją powinni się również zająć redaktorowie wydania zbiorowego. Liczba ich jest tak znaczna, że druk pochłoniąłby prawie jeden tom.

W dalszej części swej książki podaje autor opis i reprodukcję kilku autografów.

Jeżeli prawdą jest to, co podniósł p. Duerr w swej publikacji (a wszystko zdaje się przemawiać za prawdziwością jego tez) — to należałoby stwierdzić, że redaktorowie wydania zbiorowego postąpili sobie, conajmniej lekko-myślnie, nie zadając sobie trudu przegłędnięcia autografów „Muzeum Narodowego”. Od uczonych tej miary i tak świetnych znawców Wyspiańskiego mamy prawo wymagać staranności i pietyzmu, a od wydania zbiorowego — zupełnej poprawności. Dlatego ufamy, że błędy wskazane przez p. Duerra zostaną poprawione przy publikacji następnych tomów, które powinny mieć charakter na prawdę monumentalny.

J. Brz.

ZWIĄZEK KRYTYKOW TEATRALNYCH.

Z inicjatywy Tow. szerzenia sztuki polskiej wśród obcych odbyło się posiedzenie porozumiewawcze krytyków dramatycznych i muzycznych. Zebrani nie tylko krytycy uznali konieczność utworzenia związku i wybrali do komitetu organizacyjnego z pośród krytyków dramatycznych pp. Breitera, Brumera i Zagórskiego, z pośród krytyków muzycznych p. p. Glińskiego, Niewiadomskiego i Szopskiego.

Pulsa

Pudry

**Ryżowe — Matowe — Perłowe
Suche — Płynne — Prasowane**

nie zawierają szkodliwych domieszek, nadzwyczaj subtelne, wykwintnie i trwale zaperfumowane, w różnych kolorach i zapachach.

Sklep fabryczny: Warszawa, Wierzbowa 11.

LABOR. (HEM.) KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
WARSZAWA, Miodowa 21, TEL. 14-06
POLECA

KREM BELONE

NIESTĄPIONY DO TWARZY RAK I
PO OGOLENIU, SPORĄDZONY Z
NAJCENNIJSZYCH TUSZCZÓW -
NIETKUSZCZĄCY. - SPRZEDAŻ WSZĘDZIE




Dralle'go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
i kolońskie
rozpowszechnione na całej
kuli ziemskiej

W szkole Gry Scenicznej
(koncesjonowanej przez Ministerjum Wyzn.
Rel. i Ośw.)

Art. Dram. HANNY OSSORJI

otwarta została

SZKOŁA FILMOWA

pod kierownictwem

Dyr. EMILA CHABERSKIEGO

Prof. Dyr. Chaberski Emil. Psychologja arty-
sty filmowego, podstawy gry filmo-
wej

Prof. Gawlikowski Józef. Film jako nowy dział
sztuki, jego geneza i perspektywy.

Prof. Nowocien Czestaw, art. mal. Kostjumolo-
gja stylowa i współczesna, historia
sztuki i kultury poglądowa, estety-
ka formy filmowej

Prof. Wysocka Tatjana. Rytmika, technika ta-
neczna

Prof. Zahorska Helena. Mimika twarzy, pozy
i ruchy w atelier.

Zdjęcia szkolne przed własnym aparatem w plenerze i atelier.
Jako stały program: ćwiczenia, fechtunek, boks, lekka atletyka,
pływanie, wioślowanie, szoferstwo, ćwiczenia praktyczne w spra-
wności fizycznej. Informacje i zapisy w kancelarji Szkoły -
Smolna 14, m. 7 od 4-6 po południu. Tel. 206-69.

EAU
de
FLEURS

Parfumerie

Szach

WODY KWIAKOWE, PERFUMY I PUDER

ZŁAZC W PIERWSZORZĘDNYCH PERFUMERJACH

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL. 112-11

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ZYCIA TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Druk. W. Maślankiewicz i F. Jabczyński, Warszawa, Nowogrodzka 17.

Z archiwum
Jalu Kurka

http://rcin.org.pl
akc 517/65K

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

„Mściciel“ Przybyszewskiego w Teatrze Narodowym.

Dwa światy: jeden artyzmu estetyzującego, nie gardzącego nawet rezultatem pięknej śmierci i drugi — nowego, pełnego mocy i wiary w twórczą inicjatywę życia. Ostatnim z rodu tych artystów, głoszących hasło „sztuka dla sztuki“, chociażby wbrew prawdzie, jest Zbigniew Szeluta. Kochał on Orzelską, ale miłość ta tak przygnieciona była obrazami fantazji, że pchnęła ukochaną osobę w ramiona śmierci. Pięknej śmierci. Takiej śmierci, której obraz roztaczał przed oczyma Orzelskiej Szeluta. Nie potrafił Szeluta swej sztuki przewyciężyć dla miłości. Uczynił, jak ów maharadża, który kazał swemu ulubionemu koniowi wyłupić oczy i w ich miejsce wprawił kosztowne świecidełka. Życie ma jednakże swe prawa. Kochanek-artysta nie zdawał sobie z tego sprawy. Jego miłość była — śmiercią.

I życie mści się na kochanku. Nie może Szeluta znaleźć ukojenia. A Henryk, brat nieszczęśliwej ofiary miłości Szeluty, w pocie czoła pracuje, by zemścić się na Zbigniewie. Rezultatem jego planu niszczycielskiego jest wyzucie ostatniego z Szelutów z ojcowizny, wygnanie go z pałacu nad Bałtykiem, w którego nurtach śmierć znalazła Orzelską. Sztuka wczorajsza ustąpić musi przed siłą dzisiejszego życia. Ale czy twórcze życie zatryumfuje?

Jest to wątpliwe. Na uczcie, urządzonej przez Zbigniewa, uczcie, mającej być niejako stypą pogrzebową dawnych panów i powitaniem nowych, trzy postacie obelśnych pasibrzuchów, paskarzy, tańczą potworny taniec tryumfu. Ani Zbigniew, ani Henryk nie będą zwycięzcami. Ze zwycięstwa Henryka i resztek fortuny Zbigniewa skorzystają oni. Ci, którzy bez wysiłku zgarniają owoce cudzej pracy do własnej — portmonetki. Skrupułów nie mają żadnych. Tam, gdzie Zbigniew gromadził dzieła sztuki — założą oni fabrykę.

Już ten motyw trzech światów jest sam przez się wielce dramatyczny. Ale Przybyszewski, wielki artysta i znawca wnikliwy duszy ludzkiej, na nim nie poprzestał. Sytuację tragiczną pogłębił, dając nową odmianę tańca miłości i śmierci.

Siostra Zbigniewa, Iza, kocha kapitana okrętu handlowego, Jerzego, syna zarządcy majątku Szeluty. Kocha go miłością opętańczą, zdolną do wielkich poświęceń, zdolną do największych szaleństw. Ale Jerzy ma skrupuły. Ma żonę i nie chce, by kochanką jego była Szelutówna, córka tych, którym służy wiernie jego ojciec. Wyjeżdża więc do Australji sam, zostawiając obłąkaną z miłości Izę. I Iza postanawia się zemścić. Narzędziem jej zemsty staje się — Henryk Orzelski, ten sam Orzelski, który poprzysiągł zemstę jej bratu. Jest to rzeczywiście splot tragiczny, przypominający tragizm dramatu starogreckiego. Iza, nie mogąc przeboleć opuszczenia jej przez ukochanego, oddaje się Orzelskiemu, poczem każe mu udać się na morze — do Jerzego, by mu powiedział, że stęskniona Senta oczekuje latającego po dalekich morzach Hølandra. Orzelski przybywa do Jerzego w momencie buntu marynarzy i ratuje mu życie.

W międzyczasie zmarła żona Jerzego i teraz — bez żadnych już skrupułów — może on poślubić Izę. Ale nie pozwala na to splot tragicznych wydarzeń. Orzelski ma do Izy *prawo*. Wszak ją posiadł, I z praw swych nie myśli rezygnować. Ofiarą jego zemsty padł Zbigniew, który znajdzie pociechę w tajemnej wiedzy; otworzy mu ona może oczy i wskaże, że piękno i prawda — to jedno. I on sądził, że znajdzie cichą przystań. Prosi o rękę siostry Jerzego, Celiny, która go jednak odtrąca, gdyż wie o tem, iż Zbigniew kocha tamtą, która tak *piękną* śmiercią zginęła. Pomsta

Orzelskiego dosięgła nietylko Zbigniewa. Złamała ona życie Jerzemu, a Izie wskazała tę samą drogę śmierci, którą poszła Orzelska.

Tryumf mściciela jest mocno problematyczny. Złamał on życie kilku osób, ale ze zwycięstwa tego skorzystają ci, którzy działają niejako na marginesie dramatu: pasożyty życia współczesnego.

Z zapartym tchem śledziło się przebieg tego dramatu dusz ludzkich, dramatu, napisanego przez prawdziwego mistrza sceny i wielkiego poetę. Scena, opanowana w znacznej mierze przez zwycięski chwilowo element, pasożytujący na sztuce i życiu, przedstawiony właśnie w „Mścicielu” przez Przybyszewskiego, odzyskała swe prawa. To też wielką zasługą teatru Narodowego jest wystawienie dzieła, napisanego z wielkim talentem i wielką kulturą artystyczną.

Wystawiono zaś „Mściciela” w miarę sił. Brak dramatycznych talentów kobiecych, któreby stanowiły odpowiednik dla artystów tej miary, co Węgrzyn (Henryk Orzelski) i Brydziński (Zbigniew Szeluta), stanął na przeszkodzie pełnemu sukcesowi artystycznemu przedstawienia. Znać było wprawdzie wielką pracę reżysera Solskiego, ale nie mogła ona zastąpić twórczej inicjatywy artystek.

Sama zresztą reżyserja budziła pewne za-

strzeżenia w akcie drugim. Mianowicie fantastyczne potraktowanie trzech postaci, mających w sztuce Przybyszewskiego duże znaczenie, ale dość luźno związanych z całością, jeszcze bardziej uczyniło je jakąś doczepką, co nie mogło wpłynąć dodatnio na całość przedstawienia.

Gromnicka (Iza) miała rolę nieodpowiednią dla rodzaju jej talentu, który naginała do wyżyn dramatycznych. Praca jej budziła duży szacunek, ale nie mogła dać pełnych rezultatów. Dlatego zamiast dramatyczności w interpretacji Gromnickiej odczuwało się irytację. W każdym razie nie dzieliła Gromnickiej od dramatu taka przepaść, jak Lindorfówną (Celina), której wszystkie wysiłki szły na marne i zamazały tekst dramatyczny drugiego aktu. Szymański (Jerzy) również nie podołał zadaniu, ale interpretacja jego miała cechy szlachetności. Dobrze naszkicował postać Sawickiego Chmieliński.

Wielka owacja, jaką urządzono Przybyszewskiemu, była hołdem, złożonym wielkiemu pisarzowi za jego działalność literacką, tudzież podzięką za to, że w dzisiejszych czasach upadku twórczości dramatycznej, dał scenie polskiej nowe dzieło o nieprzemijających wartościach artystycznych.

Wiktor Brumer

O B Y T T E A T R Ó W.

Przed niespełna 3-ma miesiącami na tem miejscu uderzyłem na alarm, wykazując zgubne skutki nadmiernych podatków nakładanych na teatry. W zakończeniu mojego artykułu apelowałem do Pana Ministra Spraw Wewnętrznych z prośbą o wglądnięcie w tragiczną sytuację teatru w Polsce, wykazując całą groźbę sytuacji, oraz wskazując wyraźnie na konsekwencje, jakie mogą z tego wyniknąć. Apel mój pozostał bez odpowiedzi, aczkolwiek, według przyjętych praw, Panu Ministrowi Spraw Wewnętrznych przysługuje możliwość regulowania wszelkich spraw dla utrzymania całokształtu równowagi wewnątrz kraju.

Jak przewidywałem chmury coraz gęstsze zaczynają się zbierać ponad teatrami Rzeczypospolitej Polskiej. W tygodniu ubiegłym jeden z najpopularniejszych w ostatnich czasach teatrów stolicy musiał zawiesić widowisko, oraz zwrócić zebranej w teatrze publiczności pieniądze za wykupione bilety, na skutek sekwestru, mocą którego całkowity wpływ za bilety miał pójść na pokrycie niezapłaconych podatków od dochodu obrotowego

tego teatru. Mowa tu o teatrze Komedji „Cwiklińskiej i Fertnera”.

Teatr ten powołany do życia przez prywatnych przedsiębiorców, na skutek wadliwej kalkulacji budżetowej, już w pierwszym miesiącu swojej egzystencji przemienił się w zrzeczenie, do którego weszli wszyscy znajdujący się w tym teatrze artyści, stanowiący, można powiedzieć, kwiat aktorstwa w dziedzinie lekkiej komedji. Przy ofiarnej pracy zrzeczeni nie odbierają nawet połowy swoich gaź, nie można się więc dziwić, że zalegli z podatkami. Urząd skarbowy z całą bezwzględnością przystąpił do zniszczenia tej placówki, jednakże wobec zdecydowanej postawy jej przedstawicieli na drugi dzień odwołał swoje zarządzenia, godząc się na rozłożenie na raty zaległego podatku.

Przedstawiciele zrzeczenia zwrócili się do miarodajnych czynników w Ministerstwie Skarbu, lecz wszelkie prośby nie odniosły skutku i władze wyższe akceptowały jeno wspomniane wyżej rozłożenie na raty. Pytam się, czy to jest załatwianie sprawy?

W położeniu podobnym znajdują się niemal wszystkie teatry prywatne, których budżety opierają się wyłącznie na dochodach pochodzących z wpływów kasowych.

Tutaj należy nadmienić, że w okresie przedwojennym, kiedy Polska znajdowała się w ucisku najeźdźców, teatry nie opłacały żadnych podatków. Jak pogodzić jedno z drugim i jakie należy z tego wysnuć przesłanki? A przecież żyjemy w okresie sanacji ogólnej, więc zdawałoby się, że sprawiedliwości winno stać się zadość i że pokrzywdzeni znaleźć winni należą im słuszną ochronę placówek kulturalnych w Polsce. To dopiero początek; nie wątpię, że jeżeli sprawa nie będzie wzięta pod rozwagę, coraz częściej dochodzić nas będą z rozmaitych stron niepodległej Polski hłobowe wieści o zniszczeniu i likwidacji

teatrów przez niesłusznie nakładany podatek.

Tym razem apel mój zanoszę do Pana Ministra Skarbu, który niewątpliwie zdaje sobie sprawę z groźnej sytuacji, lecz skrepowany odnośną ustawą wśród nawału zajęć nie może znaleźć odpowiedniego wyjścia z sytuacji. Jeżeli nowa ustawa nie przewiduje generalnego zwolnienia teatrów od podatku obrotowego, myślę, że WPan Minister w zrozumieniu ciężkiego położenia teatrów w Polsce będzie z całą sprawiedliwością korzystał z przysługującego mu prawa omówionego w § 84 Ustawy.

Skarb Państwa wielkich strat nie poniesie, a równowaga życia wewnątrz kraju będzie mogła pójść normalnym trybem.

Jan Janusz

K I E R O W N I K L I T E R A C K I.

(Dokończenie).

Dajmy na to, że jeden z teatrów wystawia np. „Antygonę” Sofoklesa. Kierownik literacki powinien wtedy szczegółowo omówić ten utwór, oświetlić go wszechstronnie, zwrócić uwagę na sposób inscenizacji tragedji w starożytnej Helladzie. Wtedy dopiero — po zaznajomieniu zespołu z charakterem utworu — przystępuje do pracy reżyser. Praca ta w dalszym ciągu powinna pozostawać w ścisłej łączności z pracą kierownika literackiego, który dba o to, by utwór Sofoklesa był dziełem tragika greckiego a nie współczesnego reżysera. Nie znaczy to, by kierownik literacki krępował rozmach twórczy reżysera. Chodzi tylko o to, by reżyser nie mógł wystawiać utworu wbrew charakterowi sztuki, co się tak często zdarza. Współpraca kierownika literackiego z reżyserem temu bezwzględnie zapobiegnie.

Kierownik stanowi niejednokrotnie hamulec dla zbyt indywidualistycznych popędów reżysera. Spełnia on niejako funkcje krytyka teatralnego, lecz krytyka podczas prób — przed ostatecznym ukształtowaniem przedstawienia. Wiadomo, że nieraz, wskutek słusznych uwag krytyki, reżyser wprowadza do przedstawienia, po premierze, szereg zmian. Gdyby praca reżysera miała w teatrze swój odpowiednik w działalności kierownika literackiego, już premiera miałaby swój ostateczny wyraz.

Nieraz wprowadzenie tych zmian, o których dopiero co mówiłem, po przedstawieniu premierowym, jest niemożliwe, gdyż należało-

by całe widowisko przepracować na nowo. Jedynie więc „hamulec” kierownika literackiego może ukoronować racjonalną pracę reżysera w teatrze. Zdawała sobie z tego sprawę nawet tak wybitna indywidualność twórcza, jak L. S. Schillera i niemałą rolę w sukcesach artystycznych teatru im. Bogusławskiego odegrał Wilam Horzyca, który właśnie przeprowadzał analizę literacką wystawianych w tem teatrze utworów dramatycznych.

Obok tej głównej, zasadnicze znaczenie mającej czynności, kierownik literacki zajmuje się kwalifikowaniem sztuki. Kwalifikując je, musi oczywiście liczyć się z charakterem teatru, jego obliczem artystycznym, z możliwościami natury artystycznej i technicznej.

Cały szereg teatrów, nawet pierwszorzędnych, nie może wystawić różnych wybitnych dzieł scenicznych z powodu braków personelowych. Otóż dyrektor teatru powinien zawsze przed rozpoczęciem sezonu w porozumieniu z kierownikiem literackim ustalić zasadniczy repertuar i następnie dopiero przystępować do angażowania zespołu. U nas (zwłaszcza w teatrach prowincjonalnych) rzecz ma się odwrotnie. Angażuje się aktorów, którzy często — mimo wybitnych zdolności — grają bardzo mało — bo niema dla nich odpowiedniego repertuaru. Najprzykrejszą i najszkodliwszą rzeczą dla aktora jest ta przedwczesna, mimowolna synekura. Teatr, angażując aktora, którego nie może potem odpowiednio artystycznie wykorzystać, wyrządza mu krzywdę nie do przebaczenia.

Ustalenie repertuaru zasadniczego w porozumieniu z kierownikiem literackim zapobiegłoby tej anomalji, szkodliwej dla teatru i dla aktora.

Wiktor Brumer.

NOWA SZTUKA ROMAINSA.

Max Stirner na wstępie swego dzieła p. t. „Der Einzige und sein Eigentum“ powiada: „Co wszystko ma być moją sprawą! Przedewszystkiem dobra sprawa, potem sprawa Boga, sprawa ludzkości, prawdy, wolności, humanitarności, sprawiedliwości; dalej sprawa mego narodu, mego księcia, mojej ojczyzny; wreszcie sprawa ducha i tysiąc innych spraw. Tylko moja własna sprawa nie ma być nigdy moją sprawą“.

Refleksja ta jest niejako motywem, który przewija się przez ostatnią sztukę Juliusza Romainsa, graną w paryskim Théâtre des Arts p. t. Jean Le Maufranc. Nietyle może jako wybuch nadmiernie wyegzaltowanego i bezwzględnego egoizmu, raczej może jako odruch zapoznanego prawa do życia osobistego i do pewnej szczerości, która daleką jest od konieczności obnażania się zawsze i przed wszystkimi. Tematem sztuki Romainsa jest bunt człowieka nowoczesnego przeciw państwu i tyranji praw, oraz przeciw wdzieraniu się społeczeństwa w życie osobiste jednostki, krępowaniu jej wolności i niszczeniu indywidualności.

Jean Le Maufranc przeciwstawia się reszcie świata jak niegdyś bohaterowie bajrońscy. Ale podczas kiedy u Byrona konflikt jest tragiczny, Juliusz Romain, w sztuce, w której założenie jest romantyczne, unika romantyzmu. Autor bez patosu, bez tyrad socjologicznych, przedstawia nam człowieka najprzeciwniejszego, bez aspiracji, który chce tylko, by nie dokuczała mu rodzina, społeczeństwo i państwo.

Udręki jego są zwykle, codzienne, dobrze nam znane jak: brutalna rewizja celna na granicy, doszukiwanie się w każdym płatniku podatków złodzieja, który chce skarb oszukać, obnażanie i poddawanie skrupulatnej rewizji swego ciała przed komisją przeglądową. Jean Le Maufranc dusił się w przedwojennej atmosferze, sądził jednak, że wojna, jak burza, ją oczyści. Służył na wojnie. Wrócił ze starganymi nerwami. Razi go drobiazgowo dokuczliwość życia codziennego. Męczy go konieczność udawania na każdym kroku. Le Maufranc jest zamożnym przemysłowcem, dobrym mężem, dobrym obywatelem, uczciwie płaci podatki.

Oto wraca z podróży handlowej. Czekają go w domu pretensje żony, kontroler podatkowy, który go bierze na spytki i bada szczegółowo jego prywatne wydatki, współnik, który wtrąca się do jego sposobu ubierania się, gdyż po ubraniu sądzą człowieka. Znudzony wychodzi na ulicę. Gdy po niej błądzi, wpada mu w oczy, na gmachu przy jednej z najbardziej ożywionych ulic, napis: Liga Obrony Człowieka Nowoczesnego. Przypadkiem, zawdzięczając niewinnemu podstępowi, dostaje się na posiedzenie zarządu Ligi. Wysłuchuje szeregu wniosków zmierzających do poprawienia, zarówno pod względem fizycznym jak moralnym, nowoczesnego człowieka. Przerazony Le Maufranc słyszy w jaki sposób ci społecznicy chcą uszczęśliwić dzisiejszego człowieka. Ich koncepcja obrony praw człowieka polega na tem, że największego wroga wolności ludzkiej widzą w nałogach i przyzwyczajeniach człowieka. Wmawiają sobie, że przez uwolnienie go choćby w drodze przymusowej, od najniewinniejszych jego przyzwyczajzeń i nałogów (palenie tytoniu, picie herbaty, kawy) prowadzą go na istotną drogę do uszczęśliwienia i do wyzwolenia.

A więc surowe prawa mają chronić kobiety od zaczepiania przez mężczyzn na ulicy, bardzo ostre rygory mają być zastosowane do kawalerów, pragnących pozostać w celibacie, cnota w małżeństwie, oraz troska o przyrost ludności, ma być zabezpieczona przez prawo o przymusowym wydawaniu co rok na świat potomka. Poczta nie będzie przysyłać druków ani książek, których treść mogłaby sprowadzić ludzkość z drogi moralnego doskonalenia się. Walka z alkoholizmem ma być w drodze bardzo surowych praw rozszerzona na używanie tytoniu, herbaty, kawy i innych zbędnych napojów włącznie do rumianku. Wreszcie, last not least, każdy uczciwy człowiek ma być opatrzony książeczką, a specjalnie dla tego celu stworzona policja ma, po skrupulatnym badaniu notować najdrobniejsze szczegóły dotyczące jego zdrowia fizycznego i moralnego, jego stanu majątkowego, uczuć i poglądów.

Czcigodne zebranie po niesłuchaniu zgodnem przyjęciu całego tego programu działania, który ma zostać zrealizowany dzięki wpływom towarzystwa przez wszystkie rządy, rozchodzi się w błogim poczuciu spełnienia szczytnej misji. Nasz bohater ucieka. Szuka innej drogi wyzwolenia powoli, pomacku. Wreszcie zdaje mu się że znalazł. Bronią jego jest hipokryzja. I oto widzimy go w kapitalnej scenie i obserwujemy jego metamorfozę.

Żonie zachwala czystość, a sam w ukryciu spędza miłosne chwile z młodą kochanką.

Wizyta kontrolera podatkowego jest dla niego radosną okazją do drwin. Teraz nic mu nie grozi, sprzedał fabrykę i mieszkanie, majątek ukrył, zajmuje się nieokreślonymi interesami, z przyjemnością patrzy jak tamten się pieni, a korzystając z przywileju głuchego sypie byłego współnika, o którym wie, że ukrywał majątek i dochody przed czujnym okiem państwa. W domu rodzinnym pije tylko rumianek i wygłasza długie tyrady o wstrzemięźliwości, a w mieszkaniu kochanki spija się szampanem. Wreszcie zapisuje się do Ligi, by stać się „patentowanym propagatorem cnoty państwowej.” Hipokryzja okazała się jednak dla Le Maufranca bronią obosieczną. Spaczyła jego charakter. Sam sobie obmierzył. Nie rezygnuje jednak z szukania wyzwolenia. Niemasz go dlań w zgniłym królestwie Cezara, może więc znajdzie je gdzie indziej. Teraz postanawia Le Maufranc szukać i znaleźć Boga.

Gdybyśmy chcieli myśleć kategoriami Moljera nazwalibyśmy Le Maufranca, Le Tartuffe malgré lui. Technika Romainsa przypomina krzywe zwierciadło. Stosunek jego do bohatera i społeczeństwa jest groteskowy i przypomina klasycznych pisarzy komedji (Graabe, Moljer, Arystofanes). Płaszczyzny psychologiczne przecinają się u niego w liniach krzywych pod kątem niespodziewanymi. Pod względem konstrukcji znajdujemy w sztuce Romainsa reminiscencje misterjów średnio-wiecznych albo też autorów angielskich z okresu szekspirowskiego, budowa sztuki jest luźna, nie krępuje się żadnymi kategoriami czasu ani miejsca, a zdarzenia w niej opisane nie rozwijają się z zewnętrzną logiką, do której przywykliśmy w dramatach francuskich, dlatego też nazywa ją autor misterjum.

U nas gdzie interwencja państwa coraz szersze zakreśla kręgi i ma ochotę, przy fantastycznej nieraz pomysłowości referentów ministerjalnych, wdzierać się do coraz nowych dziedzin życia, u nas gdzie poczynając od kichnięcia i plucia na ulicy, aż do swobodnego wyjazdu na zachód, od płacenia podatków, słuchania radja aż do chodzenia do kinematografu, państwo a teraz nawet i gmina przywykły do otaczania czułą opieką obywateli, krzyk zbolełego serca obywatela będzie przez miliony innych serc z bratniem współzuciem zrozumiany i odczuty. Tęsknota dziecka, które przez lat kilkanaście marzy o tem, ażeby zostać pełnoletniem nie jest w stanie dać zrozumienia dla tęsknoty obywatela, który chciałby choćby przez kilka chwil w ciągu długich lat życia być sobą, to jest poprostu człowiekiem, a nie obywatelem uszczęśliwianym ojcowską czułością państwa i gmiń.

Dalekie jest to od wybuchu anarchizmu stirnerowskiego, nie jest to również wybujałym i egoistycznym indywidualizmem, ztraceniem poczucia solidarności społecznej, ale naturalnym pędem do tego minimum wolności osobistej, której człowiekowi tak jak minimum świeżego powietrza do życia potrzeba. Bankructwo idei komunistycznych tkwi właśnie w zapoznaniu tego istotnego prawa natury ludzkiej.

H. W.

ŻYCIE TEATRU WE FRANCJI I WŁOSZACH.

Nowy teatrzyk w Rzymie. Konferencje teatralne.

Przy szkole dramatycznej „Eleonora Duse” w Rzymie powstał nowy teatrzyk di Santa Cecilia, którego dyrekcja zainicjowała równocześnie cykl konferencji na temat zagadnień teatru współczesnego. Na konferencji inauguracyjnej wygłosił Silvio d'Amico wykład o „kryzysie teatru włoskiego w dobie dzisiejszej”, w którym zwrócił uwagę, że w zakresie twórczości dramatycznej o kryzysie we Włoszech mówić nie można, podobnie jak błędne jest mniemanie, że kinematograf usiłuje nam dziś zastąpić teatr. Kinematograf czyni zadość innym zadaniom i wymogom i ma własną publiczność, a więc bynajmniej nie staje na zawadzie rozwojowi teatru. Istotnego kryzysu teatralnego dopatruje się natomiast S. d'Amico w braku wielkich aktorów, oczywiście specjalnie we Włoszech.

Na inauguracyjne przedstawienie teatru Świętej Cecylii wybrano jednoaktówkę Goldoniego i Barberine Alfreda de Musset.

Następne konferencje wypełnią wykłady o teatrze angielskim, francuskim, niemieckim, rosyjskim, perskim i japońskim, odczyt A. G. Bragaglii o „aparacie scenicznym w teatrze współczesnym” i F. Liberati: „Z życia aktorów”. (La Fiera Letteraria, nr. 8).

*

Jeszcze o kryzysie teatralnym we Włoszech.

Ciekawy i conajmniej ekscentryczny w porównaniu z wyżej przytoczonym głosem znane krytyka, Silvio d'Amico, jest głos Bontempelli'ego w ankiecie czasopisma „La Fiera Letteraria” o kryzysie teatralnym we Włoszech. Wbrew poprzedniemu, Bontempelli uważa, że, podobnie jak widowiskiem typowym dla Greków była tragedia, dla Italji do połowy w. XIX — melodramat, a dla całej Europy w drugiej połowie ubiegłego stulecia — dramat poromantyczny i vaudeville, tak samo dziś dla całego świata istnieje prze-

dewszystkiem — kinematograf. Obok kinematografu powstanie, zdaniem Bontempelli'ego, swoisty teatr „des variétés” w postaci jeszcze nie przewidywanej, a nadewszystko teatr „rewij” z przewagą elementów wizualnych. Literaci... ci nic już nie będą mieli do zrobienia dla teatru. Tak powiada — dramaturg!

Alberto Spain, zabierający głos w tej samej kwestji na łamach *La Fiera Letteraria*, twierdzi kategorycznie, że poważny kryzys teatralny we Włoszech jest już dziś nieunikniony, jako pozostający w związku przyczynowym z kryzysem we wszystkich innych dziedzinach życia kulturalnego i jako, że wogóle umysłowość i smak ludzi dzisiejszych jest w stanie przesilenia. Publiczność dzisiejsza nie umie zdać sobie sprawy z prawdziwej sztuki, w jakiegokolwiek formie jest ona jej „podana”. W sukcesach kinematografu nie widzi Spain wpływu na kryzys teatru, uważając powodzenie sztuki filmowej za przejściowe i mocno problematyczne.

Czyż trzeba więcej głosów cytować? I tych dość, by zauważyć sakramentalną niezgodność sądów i opinii: jednym zawinił kinematograf, drudzy potępiają publiczność, tamci skarżą się na aktorów, jeszcze inni na reżyserów, inscenizatorów, dyrektorów itd. itd. Ciekawe to jednak przysłuchać się czasem, jak w kwestjach i nam wcale — nie obcych, kłócą się i denerwują — inni. Świta wtedy w głowie optymistyczna refleksja, że przecież gdzieindziej nie jest znów tak całkiem inaczej (czytaj: lepiej), jak są to u nas w takich razach mniema i w ferworze dyskusyjek uparcie wmawia. Kto wie, czy — niekiedy przynajmniej — nie jest wręcz od wrotnie.

*

B. Cremieux o „teatrze czystym”.

Benjamin Cremieux w artykule p. t. „Du théâtre pur” na łamach *Les Nouvelles Littéraires*, nr. 231, zastanawia się nad problemem, czy należy pogodzić się z zupełnym rozbratem między teatrem i literaturą, czy pozwolić zamrzeć teatrowi jako gatunkowi literackiemu, tak jak pozwoliło się zamrzeć tyłu innym gatunkom literackim (np. poematowi epicznemu), — nie bacząc na to, że połowa conajmniej „wielkiej literatury” — to dzieła dramatyczne. Punktem wyjścia dla Cremieux są dwie, słusznie negowane przezeń, koncepcje: Jakóba Copeau i Gastona Baty, z których pierwszy widzi w „teatrze czystym” nawrót do komedii dell'Arte, drugi zaś wyobraża go sobie jako „oikumene” teatralną, gdzie wszystkie sztuki złożą się na całość sceniczną.

Ze stanowiska krytyczno-historycznego — powiada B. Cremieux — obserwujemy stopniowy upadek teatru od początku XIX-go w. rodzi się zatem pytanie, czy nie jest to skutkiem skażenia estetyki teatralnej, czy teatr, gatunek literacki niezależny, rządzący się własnymi prawami, nie „skontaminował” z teatrem — w czasach romantyzmu i naturalizmu — innych gatunków literackich, co nieuchronnie musi doprowadzić teatr do upadku, jeżeli nie znajdzie on ratunku w powrocie do swej pierwotnej, pierwotkowej „czystości”.

Stawiając sobie takie zagadnienie, B. Cremieux ostrzega na wstępie przed błędnym rozumieniem terminu „teatr czysty”, którego fundamentalnemi, istotnemi i specyficznemi elementami winny być jedynie: akcja i ekspresja, nie zaś żadna supremacja dekoracyj i aktorów, jak wielu sądzi.

Otóż, teatr romantyczny przez przeciążenie dramaturgji liryzmem i — co gorsza — historyzmem lokalnym usunął na plan dalszy akcję dramatyczną, zastępując ją statycznym dynamizmem obrazów. Naturalistyczny uronił znów gdzieś po drodze ekspresję, wyzbywając się wszelkiej syntezy, stylizacji i transpozycji, wszystkiego słowem, co uznawano za trące „literaturą”.

W ten sposób najistotniejsze elementy teatru zostały zatracone. Przystąpiono z kolei do „odrodzenia” teatru. I cóż zrobiono? Przydano teatrowi kino, music-hall, cyrk, balet, proklamowano wszechwładzę inscenizatora, — zapomniano o akcji i o ekspresji! Tak się przedstawia teatr dzisiejszy.

Szeroko omawiając w dalszym ciągu podstawy psychologiczne teatru współczesnego i teatru współczesnego i teatru „czystego”, dochodzi B. Cremieux w swym niezwykle interesującym artykule do konkluzji następującej:

„Rzecz oczywista, że ta formuła „teatru czystego” nie ma pretensji do nowości; nie stanowi żadnego manifestu, ani żadnej tendencji ekskluzywnej. Ona ma jedynie na widoku rozjaśnienie w pewnej choć mierze dzisiejszego zagmatwaniu i chaosu w pojmowaniu dramaturgji i zwrócenie uwagi — wobec wielorakich i przejściowych form teatru-widowiska, — że teatr, pojęty i zrealizowany w swej istocie (w sensie powyższym) jest, obok poezji, najzupełniejszym, najżywołniejszym i najtrwałszym z gatunków literackich”.

Mieczysław Ostowski.

POLONICA.

Svandove Divadlo w Pradze wystawiło z wielkiem powodzeniem „Najszczęśliwszego z ludzi” Kiedrzyńskiego.

Z karty żałobnej.

Ś. P. MICHALINA FRENKLÓWNA.

W ubiegłym tygodniu zmarła w Warszawie ceniona artystka operowa Michalina Frenklówna, siostra znakomitego artysty Teatru Narodowego. Ur. w 1878 r., po ukończeniu gimnazjum i studjów wokalnych, wystąpiła poraz pierwszy w operze warszawskiej jako Amneris w „Aidzie“ w 1898 roku. W przeciągu 25 lat występowała ś. p. Frenklówna w operze warszawskiej, zajmując pierwszorzędne stanowisko mezzosopranistki bardzo cenionej dla dramatycznego głosu, dużej muzykalności i gry, pełnej umiaru. W lutym 1923 roku odbył się na scenie Teatru Wielkiego jubileusz Jej 25-letniej pracy scenicznej. Zarząd Główny ZASP. w uznaniu wielkich zasług, położonych przez ś. p. Frenklówną dla sceny polskiej, powołał Ją w r. 1923 w poczet członków zasłużonych Z. A. S. P.

Poza Warszawą występowała ś. p. Frenklówna gościnnie w Krakowie, Lwowie, Łodzi, Petersburgu, Moskwie, Kijowie, Mantui i innych miastach.

KONKURSY W PAŃSTWOWEJ SZKOLE DRAMATYCZNEJ.

6 b. m. odbył się w Warszawskiej Państwowej Szkole Dramatycznej konkurs na najlepszą interpretację fragmentu z „Ślubów panińskich“. Konkurs ten dowiódł raz jeszcze wyjątkowej pracy dyr. Zelwerowicza i pedagogów szkoły. Nagrody otrzymali: Cechnicka (kurs II), Kędzierska (kurs II), Niwińska (kurs III), Pawłowski (kurs I) i Ziejewski (kurs III). Nagrodzeni najbardziej zbliżyli się do stylu fredrowskiego. Pozatem jeszcze kilku uczniów wykazało niewątpliwe zadatki talentu.

Do jury należeli pp. Brumer, Kotarbiński, Lorentowicz, Makuszyński, Miłaszewski, Popiel-Święcka i delegat Departamentu Sztuki p. Rogowicz. Nagrody wręczył — po przemówieniu dyr. Lorentowicza — dyr. Konserwatorjum Warszawskiego Karol Szymanowski.

Następnej niedzieli odbył się w szkole dramatycznej konkurs na makiety z „Antygony“, „Zbójców“ i „Śniegu“. Nie chodziło tutaj o popis malarski uczniów, lecz o to, by potrafili ustosunkować się odpowiednio do przestrzeni scenicznej. Pod tym względem konkurs ten okazał się b. pożyteczny i przyniósł szereg ciekawych prac. Jury stanowili pp. Brumer, Drabik, Frycz, Gronowski, F. Siedlecki i Schiller. Po przemowie p. Brumera wręczono cztery nagrody uczniom: Buterlewiczówny, Hajdamowiczówny, Lorecowi i Rokosowskiemu. Wyróżniono też: Bonaeką, Jakubowską, Kreczmarą, Pawłowskiego, Śląską i Wysocką.

JUBILEUSZ NATALJI MOROZOWICZOWEJ.

31 marca odbędzie się w teatrze miejskim w Bydgoszczy jubileusz 30 letniej pracy scenicznej Natalji Morozowiczowej. Po ukoń-

czeniu szkoły średniej i studjów u J. Kotarbińskiego debiutowała w „Dzieciakach“ Świdzkiego w teatrze miejskim w Krakowie. Pracowała tam przez 3 sezony, poczem występowała w teatrze ogródkowym w Warszawie pod dyr. Wołowskiego, w całym szeregu teatrów innych jak lubelski (dyr. Feliński), łódzki, kijowski, poznański, wreszcie od szeregu lat w Bydgoszczy.

Morozowiczowa grywała role naiwne i liryczno-dramatyczne, obecnie zajmuje bardzo wybitne stanowisko jako artystka charakterystyczna.

POSZUKUJĄ PRACY W TEATRZE

następujący artyści:

Marjan Marjański Łopatko, role charakterystyczne i bohaterów charakterystycznych, Warszawa, Krucza 16, u W. Szymańskiej, Sklep materiałów piśmiennych.

Marjan Bryk-Brokowski, role charakterystyczno-komiczne, Warszawa, Krucza 6 m. 23.

Zofja Jakubowska, role charakt. dramatyczne, Warszawa, Moniuszki 3 m. 14.

Aleksander Wiliński-Heller, Kapelmistrz, Warszawa, Solec 46 m. 17.

Dąbrowska Eugenja, amantki — naiwne — liryczne, Warszawa, Leszczyńska 9 m. 59.

Władysław Jamiński, tenor — baryton, opera, operetka, wodewil, dramat, komedja, farsa — role charakterystyczne i komiczne, Warszawa, Chmielna 35 m. 26.

Władysław Świeży, tenor (amant) operowy i operetkowy. Pracował w teatrach miejskich we Lwowie. Lwów, Bartosza Głowackiego 32.

Marceli Mark, korepetytor operowy i operetkowy, pracował przez ośm lat w teatrach miejskich lwowskich. Adres: Lwów, ul. Zygmuntowska 4, u WP. Słomińskiego.

Mikołaj Lewicki, długoletni reżyser opery warszawskiej, ostatnio lwowskiej, poszukuje pracy jako reżyser i tenor charakterystyczny. Lwów, ul. Mikołaja 17.

PULSA

WODY KWIATOWE

trwale, wykwintne zapachy

oraz moene

Wody Kolońskie

Do nabycia w perfumerjach, drogerjach
i aptekach.

Sklep fabryczny: Warszawa, Wierzbowa 11.

LABOR. CHEM. i KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
WARSZAWA, MIDDOWA ZĄTELI 14-06.
POLECA

TIPIKOLOWE
BALSAMI (ZNO-SIARCZANE)
WODĘ, MYDŁO I SZAMPJON

Jedynie środki na wzmożenie
włosów usuwają łupież wstrzy-
mujących wypadanie. SPRZEDAŻ WSZĘDZIE.




Dralle'go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
i kolońskie
rozpowszechnione na całej
kuli ziemskiej

Warszawska Szkoła Filmowa NINY POBIŁKI

ROZPOCZYNA KURS LETNI
DNIA 31-GO MARCA R. B.

UCZNIOWIE BĘDĄ BRALI
UDZIAŁ W ZDJĘCIACH.

OSOBNY KURS SPORTÓW.

ZAPISY W SEKRETARJACIE SZKOŁY
UL. SENATORSKA 6 m. 24 OD GODZ.
6—8 WIECZOREM.

TELEFON 142-16.

TELEFON 142-16.

FABRYKA KOSMETYKÓW i PERFUM
J. SZACH
WARSZAWA.



Japoński biały bez. Perfumy, pu-
der, Woda
kwiatowa, Mydło.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, $\frac{1}{2}$ str. 90 złotych, $\frac{1}{4}$ str. 60 złotych, $\frac{1}{8}$ str. 40 złotych, $\frac{1}{16}$ str. 25 złotych
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL. 112-11
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Druk. W. Maślankiewicz i F. Jabczyński, Warszawa, Nowogrodzka 17

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Wagner o „Parsifalu“ i o stylu dramatu muzycznego.

(Uwagi reżyserskie).

Pierwsze przedstawienia „Parsifala“ odbyły się w Bayreuth, dla członków patronatu tej sceny, w dniach 26 i 28 lipca 1882; następne, dostępne już dla innej publiczności, w ciągu sierpnia tegoż roku.

A w dniu 1 listopada 1882 napisał Wagner ciekawą rozprawkę o pierwszym wykonaniu tego swojego „uroczystego misterjum scenicznego“, w której poddaje drobiazgowej analizie poszczególne elementy widowiska, omawia osiągnięte rezultaty i wypowiada zasadnicze uwagi, rzucające światło na to, jak on sam rozumiał styl stworzonego przez siebie dramatu muzycznego w porównaniu ze stylem opery aż do jego czasu*).

Uwagi te nie są dziś oczywiście dla większości wykształconych śpiewaków nowiną. Ale w warunkach naszej sceny operowej bynajmniej nie straciły one na aktualności.

Zapytywali Wagnera doświadczeni teatromani, skąd się wzięła ten jego rząd nad duszami, który sprawił, że wszystko odbyło się tak sprawnie, że wszystkie czynniki widowiska: muzyczne, dramatyczne, sceniczne złożyły się na tak świetnie zorganizowaną, składną całość, dzięki czemu właśnie wrażenie było tak silne i głębokie. Wagner odpowiada na to: tajemnica leży w tem, że każdy z osobna z wykonawców wszelkiego rodzaju i stopnia rozumiał, o co chodzi twórcy, i miał na oku przede wszystkim powodzenie *całości*, a nie swoje własne indywidualne. Wszyscy umieli podporządkować się wspólnemu celowi. Mimo najbardziej wyczerpującej pracy — nie

znano znużenia, nie ulegano depresji; każdego ogarniał twórczy nastrój, gdy tylko się znalazł wśród towarzyszy pracy. Nie było sporów o ważność roli, i nie mogło ich być tam, gdzie role kierowniczek zespołu dziewcząt — kwiatów (na zamku Klingsora) objęły primadonny (między innymi — znakomita, niedawno zmarła, Lili Lehman, jedna z mistrzyń sztuki wokalnejszego stulecia), i gdzie w szeregach tego zespołu znalazły się obok siebie artystki wszelkich stopni hierarchji scenicznej. — Ale też Wagner nie znajduje dość słów uznania dla wykonawczyń tych właśnie, bardzo trudnych, scen zespołowych w czarownym parku Klingsora, w akcie drugim. Od tych scen rozpoczyna właściwą swoją analizę.

Najważniejszą rzeczą było tutaj zerwanie z dotychczasowym szablonem. Dotychczasowi śpiewacy operowi przyzwyczaili się do markowania przedewszystkiem silnych akcentów, pełnych namiętności — kosztem ciągłości linii melodyjnej. Tu takie śpiewanie było niedopuszczalne i to najpierw zrozumiały artystki, kreujące role uroczych mieszanek klingorowego ogrodu czarodziejskiego. W wykonaniu ich nie było śladu zmysłowego uwodźcielstwa, o które pomawiali Wagnera niektórzy, ale zato był czar i wdzięk dziewczęcej i dziecięcej naiwności, a zarazem było brzmienie śpiewu takie, z jakim, powiada Wagner, nie spotkał się nigdzie indziej.

Wagner z jaknajwiększym naciskiem podkreśla znaczenie zrozumiałej dykcji. Fraza melodyjna, nasiąknięta namiętnością, której sensu logicznego nie rozumiemy, wywołuje zmieszanie, a może nawet działa odrażająco. Aby zaś słuchacz rozumiał, co się śpiewa,

*) „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882“.

musi śpiewak wymawiać zrozumiale każdą najdrobniejszą cząstkę słowa. Nie wolno mu żadnej partykuły zaniedbywać, nie wolno połykać zgłosek początkowych, łącznikowych lub końcówek! bo to właśnie unicestwia zrozumiałość dykcji. A zanedbana te przenoszona się bezpośrednio na melodię, z której po zniknięciu partykuł muzycznych pozostają tylko strzępy, odosobnione akcenty, wyrzucane z piersi we widownię wykrzyki; i proces ten jest tem jaskrawszy, im akcent uczuciowy jest bardziej namiętny. W pewnej odległości od sceny, gdzie owych zgłosek wiążących już wcale nie słyhać, te wykrzyki działają wprost rozśmieszająco. Dlatego Wagner jaknajusilniej zaleca zwracanie uwagi przedewszystkiem na t. zw. (przez niego) „małe nutki” i tym należy dawać pierwszeństwo przed wielkimi. Bez tego niema ani zrozumiałego dramatu, ani zrozumiałej muzyki, ani mowy, ani melodji wyraźnej, jest tylko ów trywialny afekt operowy, któremu dotychczasowa opera poświęcała wszystko inne. Ale tego fałszywego afektu, któremu idzie na rękę wyżej opisana fałszywa metoda śpiewania, trzeba się pozbyć. Gwałtowne wybuchy afektu tylko wówczas wywołują zamierzone wrażenie, jeśli się przedtem utrzymało pewną miarę w wyrazie.

Ta sprawa wiąże się ściśle ze sprawą oddechu i ze sprawą plastyki ruchów.

Jeden mądrze użyty i rozdzielony oddech umożliwi zachowanie ciągłości linii melodyjnej a przez to czyni ją zrozumiałą logicznie i muzycznie. Dzięki samemu tylko oszczędzaniu i właściwemu rozmieszczeniu siły oddechu — powiada Wagner — mogliśmy właśnie oddać należną sprawiedliwość owym „małym nutkom”, przeważnie leżącym nisko, a stanowiącym tak ważny łącznik zarówno w mowie jak w melodji. Albowiem przez to oszczędzaliśmy oddechu w tonach wyższych, które z natury już same przez się, wyróżniają, się osiągając przytem jedność całej frazy melodyjnej. W ten też sposób otrzymaliśmy możność wytrzymania długich linii melodyjnych bez przerywania ich, mimo przesuwania się w ich obrębie i zmieniania się akcentu najróżnorodniej zabarwionego. Przykładem — opowiadanie Kundry o losach Herzeleidy w akcie drugim, i opowiadanie Gurnemanza o „czarze wielkopiątkowym” w akcie trzecim.

Oszczędność w używaniu oddechu i wynikająca z niej zrozumiałość melodji dramatycznej wpływa na uszlachetnienie plastyki ruchów i umiar w nich. Owe wykrzyki praktykowane w operach dawnego stylu słyż zawsze w parze z gwałtownymi ruchami, szczególnie ruchami ramion. Niektórzy ar-

tyści tak się do tych ruchów przyzwyczaili, że zatraciły one u nich wszelki sens i na widza nieuprzedzonego wywierają wrażenie śmiesznego automatyzmu*).

Rzecz jasna, że kreacja dramatyczna, zwłaszcza podniesiona przez muzykę do wyżyn patosu, nie może poprzestać na ruchach, przepisanych towarzyskim *savoir-vivre*’m. Chodzi jednak o umiar i naturalność. Aktor dzisiejszy nie może sobie zbyt wiele obiecywać po zwykłej mimice twarzy, gdy dzieli go od widza znaczna odległość. Sztuczna charakterystyka twarzy oddaje tylko jej charakter zasadniczy, a konieczna jest dla przeciwdziałania niwelującemu działaniu oświetlenia scenicznego; nie jest jednak w stanie wyrazić wewnętrznej gry uczuć. W dramacie muzycznym zadanie to spełnia znakomicie i bezpośrednio — muzyka, aniżeli gra twarzy najlepszego mimika. Melodja dramatyczna, oddana w sposób wyżej opisany t. j. zrozumiale, działa z większą wyrazistością i szlachetniej, aniżeli najlepiej wystudjowana mowa zręcznego mimika.

Z drugiej strony śpiewak zdany jest na plastykę ruchów, i to szczególnie ramion, których ruchy posiadają swoją wymowę, — bardziej aniżeli mimika. Ale i tu obowiązuje umiar. Zamiast rozpościerania rąk, jakby przywołaniu o pomoc, — jak się to działo w operze dotychczasowej, wystarczy zupełnie lekkie podniesienie jednego ramienia, czasem nawet tylko ruch ręki lub ruch głową. Zato ruchy gwałtowniejsze działają wstrząsająco, gdy je zachowujemy dla momentów jakgdyby długo wstrzymanego wybuchu.

Ważną rzeczą jest należyte rozwiązanie sprawy stania i chodzenia po scenie. Śpiewacy, mając do pokonania przedewszystkiem trudności muzyczne, tę sprawę najczęściej zbywają rutyną, traktują w sposób nieprzemysłny. Ale w dramacie muzycznym to nie wystarcza.

W dawniejszej operze, gdzie główną częścią był monolog śpiewany, w formie arji, śpiewak zwracał się twarzą do publiczności, bo zresztą nie mógł inaczej. Stąd powstało przekonanie, że także w duetach, tercetach, nawet w ustępach masowych, zespołowych każdy powinien odśpiewać swój part w takiej samej pozycji. To wykluczało naturalnie swobodne chodzenie po scenie, a powodowało przesadną nieustanną gestykulację ramionami.

W prawdziwym dramacie muzycznym osiążycia scenicznego jest dialog z wszelkimi

*) Niech ci się nie wydaje czytelniku, że to jest jakaś złośliwa aluzja do współczesnych stosunków warszawskich. Przecie to mówi Wagner w r. 1882! — (Przyp. autora).

jego rozgałęzieniami. Śpiewak nie może więc śpiewać do publiczności, ale musi zwracać się twarzą do swego interlokutora. Duet-djalog nie może się odbywać tak, by osoby prowadzące go stały do siebie bokiem, bo to odebrałoby ich rozmowie, wyrażającej grę namiętności, wszelką cechę prawdy. Słowa, przeznaczone dla siebie, musieliby znowu mówić do publiczności, lub też musieliby stać do siebie profilem, częściowo do publiczności zwróceniem bokiem, co znów wpływało ujemnie na wyrazność mowy i akcji. Wagner widzi rozwiązanie tych trudności w pewnych naturalnych konsekwencjach ruchowych kulminacyjnych momentów djalogu (posuwanie się jednego śpiewaka o krok naprzód, podczas gdy drugi cofa się o krok wstecz; w szczególności jego wywód nie daje obrazu dość jasnego, dlatego go tu pomijam). W ten sposób osiąga się to, że ruch na scenie ani na chwilę nie utyka, przeciwnie posiada stale ożywione tempo.

W dalszym ciągu genialny dramaturg muzyczny wskazuje na różnicę, jaka zachodzi pomiędzy operą dawnego stylu, a jego dramatem muzycznym, pod względem t. zw. dekoracji i kostjumów. Podczas gdy dawna opera gonila za efektem, przepychem, pompą zewnętrzną, — dramat wagnerowski zmierza do możliwie najpełniejszego wyrazu i do tego muszą przyczynić się odpowiednio wszystkie poszczególne elementy widowiska. W „Parsifalu” wynika z tego nakaz jaknajdalej posuniętej prostoty i naturalności, zarówno kostjumów, jak i budowy przestrzeni scenicznej. Np. zatrzymując się nad aktem II zwraca uwagę, że czarodziejki ogrodu Klingsora nie powinny w niczem przypominać baletu; powinny one na tle przepychu bujnej roślinności i ogromnych kwiatów niejako wyrastać z tego tła, jak gdyby organicznie do niego należały. Z tego też powodu trudności sprawiało początkowo obmyślenie dla nich odpowiednich strojów. Poradzono sobie zapomocą koncepcji kielichów kwiatowych, podobnych do tych, które rosną w ogrodzie Klingsora.

Scena wędrowania Gurnemanza i Parsifala w akcie I i III do Gralburgu powinna odbywać się wśród przesuwających się wobec widza dekoracyj; nie powinno tu być w obrazie wzrokowym żadnej przerwy, nie powinna więc zapadać kurtyna ani na chwilę. Przez to ma się wyrazić także i niedostępność Gralburgu, trudność odszukania go przez niepowołanych.

Ciekawa rzecz, że na pierwszych przedsta-

wieniach w Bayreucie scena ta o tyle się nie powiodła, iż owo przesuwanie się dekoracyj zajęło znacznie więcej czasu, aniżeli Wagner obliczał; intermezzo orkiestrowe okazało się wskutek tego za krótkie, trzeba je było, w akcie pierwszym, powtórzyć i nawet wziąć rozmyślnie przewleczone tempa; a w akcie III obraz ten musiał wogóle odpaść. — Zamiast niego zrobiono to, co u nas: spuszczone tymczasowo zasłone. — Tylko że Wagner uważał to za malum necessarium, którego nie dało się poprawić podczas pierwszej serji przedstawień i które w następnych miało ustąpić miejsca scenerji, przepisanej tekstem.

* * *

Jeśli byśmy na tle powyższych uwag twórcy „Parsifala” mieli oceniać ogromny wysiłek naszej opery — to sąd będzie trudny! — Ograniczając się z braku miejsca do kilku słów, stwierdzić jednak można, że wcale udatny jest akt pierwszy, mniej trochę trzeci, a najmniej stosunkowo utrafił w intencje wagnerowskie — zrestą istotnie najtrudniejszy scenicznie akt drugi. — Z pośród artystów słowa gorącego uznania należą się Michałowskiemu i Gruszczyńskiemu: pierwszemu z nich przede wszystkim za znakomitą dykcję (inne zalety śpiewu tego wybitnego artysty są dobrze znane), drugiemu za całą wogóle, pełną intuicyjnego umiaru (taktu) kreację. — Natomiast moje zdaniem Kundry nie leży w zakresie talentu ani głosu p. Budziszewskiej. Klingsor był w miarę djaboliczny i jak zawsze nie można było nic zrozumieć tego, co śpiewał. Niewielką partję Titurela odśpiewał pięknie p. Mossoczy.

Juljusz Rencki.

Niezwykle ciekawe uwagi reżyserskie Wagnera, które przedstawił powyżej p. Rencki rzucają snop światła na istotę inscenizacji misterjum Wagnerowskiego. Nie wszystko w inscenizacji naszej opery szło po linii wskazanej przez Wagnera. Zapewne. Niemniej jednak wysiłek artystyczny opery warszawskiej uznać należy za chwalebny i szczęśliwy. Zarówno muzyczne kierownictwo dyr. Młynarskiego jak i pełna prostoty reżyserja p. Popławskiego, który w nieprawdopodobnie krótkim czasie przygotował „Parsifala” tudzież kreacje niemal wszystkich artystów z Gruszczyńskim i Michałowskim na czele, złożyły się na całość, godną jaknajwyższej pochwały.

Red.

Współczesne misterjum i commedia dell'arte.

Nakładem leningradzkiego towarzystwa wydawniczego „Academia” ukazała się niewielka książeczka (90 str.) Eugenjusza Bertelsa „Persidskij teatr”, zawierająca szereg wiadomości niezwykle ciekawych i pouczających.

Autor po krótkim szkicu historyczno religijnym przechodzi do typów współczesnego teatru perskiego. Dziś istnieje w Persji teatr-misterjum b. pokrewny w formie i treści naszemu średniowiecznemu, istnieje obok niego wędrowny teatr buffonady błazeńskiej, satyry, tańca i akrobatyki — pokrewny europejskiej commedia dell'arte, chociaż bez stałych konwencjonalnych postaci.

Anachronizm? Curiosum? Nawet Bertels, uznając teatr perski w obecnej jego formie za twórczy i ciekawy, nie może się oprzeć manjerze teatromana europejskiego i zaznacza, że teatr perski wtedy dopiero się rozwinię nie należy, gdy zapozna się bliżej z techniką dekoracyjną naszych teatrów i zarzuci dziecinny, według niego, prymitywizm. Bardzo poważne nieporozumienie! Pomijając wątpliwość czy wyższa artystycznie jest teatralna maszyna techniczna od „dziecinnej” prymitywizmu, należy obiektywnie stwierdzić, że cechą charakterystyczną teatru perskiego jest wyłącznie właśnie ta szczerą, nieskomplikowaną prostota.

Misterjum perskie t. zw. *tazje* rozwinęło się specjalnie za dynastji Sefitydów w XVI w. Tematy czerpano z Koranu i historii islamu. Obecne widowisko miało szereg stopni rozwoju: początkowa forma opowiadań przeszła potem w dialog, następnie pokazywano już akcję, do której dodano kostjумы i dekoracje (podobnie jak i w dramacie greckim). *Tazje* odbywa się w doroczne święto (choć przeciąga się często na długie tygodnie) na rynku, by jak najwięcej widzów ściągnąć na przedstawienie. Z czasem zaczęto budować prymitywne, olbrzymie pomieszczenia (np. teatr w Ispahanie mieści 20 tys. widzów). Na środku sali znajduje się estrada, na którą aktorzy wchodzą po drabinie, kulisy mieszczą się pod estradą. W misterjach tych ogromny nacisk kładzie się na nastrój, który też początkowo wytwarzają głuche, ponure odgłosy i dźwięki.

Udział w *tazje* uważany jest jako zaszczyt i to nie tylko udział czynny ale nawet ucześnie na widowisko. Widzowie skłonni do wzruszeń zbierają swe łzy do specjalnych flakonów jako talizmany. Zgodnie z surowymi obyczajami islamu kobietom nie wolno brać czynnego udziału w *tazje*; na sce-

nie zastępują je, podobno zupełnie dobrze, młodzi chłopcy.

Reżyser, odgrywający w *tazje* specjalnie dużą rolę, jest dla publiczności widoczny, gdy z pałeczką w ręce udziela grającym wskazówek. Widzów to nie razi. Suflera niema, gdyż aktorzy oznaczają się świetną pamięcią, niektórzy z nich mają zresztą wypisaną rolę na zwitku papieru ukrytym w dłoni. Publiczność entuzjazmuje się i ze wschodnim iście temperamentem objawia swe uczucia. Bohater, pół-święty musi być oczywiście możliwie ozdobnie ubrany w przeciwieństwie do złych „szwarz-charakterów”, do których widzowie są nastroszeni wrogo; a czasem nawet, chcąc zmienić bieg historycznego wypadku i ocalić świętego, rzucają się na rzekomych zbrodniarzy i biją ich nieraz bardzo dotkliwie. To też dość trudno znaleźć amatorów do tych ról. Zdarzyło się, że rząd perski przeznaczył do tego celu rosyjskich jeńców w długich szynelach, co widzowie przyjęli z aplauzem.

Jako przykład nieprzebrania historycznego kostjumu niechaj posłużą następujące fakty: poseł, ostrzegający świętego bohatera Husejna przed niebezpieczeństwem, był przebrany w stary rosyjski mundur, duże buty i również stary, zrudziały już — cylinder!; chłopczyk, grający rolę córki Husejna był przebrany w szeroką krynolinę, co mu nie przeszkadzało nosić pod nią długich spodni.

W trudnej sytuacji znalazł się reżyser perski, gdy trzeba było przedstawić króla Salomona na latającym dywanie. Ale poradził sobie w sposób dość ciekawy: Salomon ukazał się dumnie wyprostowany w automobiliu szacha perskiego. Skoro weźmiemy pod uwagę, że technika znajduje się w Persji na b. niskim poziomie i, że automobil jest tam najnowszym wynalazkiem, rzadkością, jakiej poza szachem bodaj nikt nie posiada, zrozumiemy intencję i logikę reżysera.

Ciekawa była symboliczna inscenizacja pragnienia Husejna i jego rodziny podczas marszu w pustyni: w pewnym oddaleniu od nich ukazuje się człowiek z wielkim worem wody, który wkrótce znika, — symbolizuje to ogrom pragnienia Husejna, którego nawet wódą nie nasyca.

【Całe *tazje* odbywa się w nastroju tajemniczości, twarze Husejna i jego towarzyszy są zasłonięte zupełnie albo do połowy, dziwne, głuche dźwięki rozbrzmiewają co pewien czas. Ta nastrojowość i niezwykle przejęcie się losem bohaterów pozwala aktorom perskim wy-

wierać ogromne wrażenie mimo braku rekwizytów i odpowiednich dekoracji.

Poza poważnymi misterjami są tam widowiska wesołe (błazenady), związane z Timur-Tamerlanem i jego ulubionym wesołym rycerzem Hodżu Nasirem. To objęcie komizmu obok tragedji przypomina Bartelsowi teatr szekspirowski.

Jeśli aktorzy i widzowie także traktują je jako widowisko święte, zapewniające po śmierci raj, a za życia dostarczające „cnotliwych” wrażeń, to widowiska wesołych komedjantów znajdują się w pogardzie oficjalnej opinii, a nawet przyglądanie się im jest potępione. Jednak mimo wyroku, mocą którego komedjanci są z góry skazani na piekło w życiu przyszłym, lud ucześnie b. chętnie na takie wesołe widowiska.

Do trup komedjanckich są dopuszczane kobiety, przeważnie jako tancerki. Aktorzy występują jako kłowni, akrobaci, tancerze, nie potrzebują sceny ani akcesorjów, wędrują z miejsca na miejsce, przedstawienia urządza u bogaczy na zamówienia, a dla tłumu pod gołym niebem.

Uderzający jest tu nietylko rodzaj widowisk, ale nawet ustosunkowanie się społeczeństwa, przypominające tak żywo nasze średniowiecze. Komedjanci głoszą często złośliwe satyry i piosnki, w których wyszydza przesady i wady ogółu, co przy zakrzepłej tradycji Wschodu jest czynem b. pożytecznym i wymagającym dużej odwagi. Czasem mają piosnki podkład polityczny lub osobisty, gdy jakiś bogacz albo dygnitarz skrzywdzi lub obrazi komedjantów. Wtedy bezdomni, nie mając nic do stracenia, narażają się na srogie kary, byle ośmieszyć przeciwnika kupletem lub piosnką, którą potem lud podchwytuje i — śpiewa. Oczywiście wyrażenia są nieraz drastyczne i niezawsze dadzą się zacytować. Bertels, podając za Żukowskim piosnkę o nowowprowadzonej w Persji kolei żelaznej, uprzedza, że ta jest wyjątkowo „skromna”; kłownada ta jest nieraz wyzyskiwana przez bogaczy dla ich celów prywatnych. Autor podaje niektóre przykłady. Popularność misterjów i kłownad dowodzi, że teatr perski coraz bardziej się rozwija.

Literatura perska, osiągnąwszy szczyt swego rozwoju w okresie X—XV w., później wraz z politycznym upadkiem Persji zaczęła się również chylić ku upadkowi. Jednakże teatr perski ożywia ją stopniowo i zmusza do zainteresowania życiem współczesnym. Niestety, nowe oryginalne sztuki współczesne nie dochodzą nas, o autorach i mamy niewiele wiadomości.

Wysuwa się z nich na czoło Ahundadze, piszący w azerbejdżańsko-tatarskim języku,

z którego przetłumaczono szereg komedji na perski. — Autor ten zwalcza w sztukach swych ciemnotę ludu i pokazuje w jasnym świetle błagę różnych derwiszów, „czarodziejów” i alchemików jako oszustów, którym lud perski z dziecięcą naiwnością wierzy. Ahundadze ma żywy styl, poczucie komizmu i dość dużą zręczność w rozwijaniu akcji.

Teatr perski, mimo wszelkich usterek, posiada uduchowionego ektora i świetnego reżysera, znającego doskonale rolę każdego efektu teatralnego i wpływ jego na publiczność. Są to czynniki tak poważne, że pozwalają wróżyć szybki rozwój teatrowi perskiemu, a z nim i tak pięknej ongiś literaturze perskiej.

— — — — —

Książeczka Bertelsa zawiera jeszcze wiele ciekawych rzeczy jak np.: perską przeróbkę Moliera „Chorego z urojenia” dokonaną przez Muhameda Hasana w 1904 r.; tematy grane w także i na widowiskach wesołych; tło historyczne misterjów perskich; pewną odmianę widowisk teatralnych, wykonywanych przez derwiszów zakonu Mewlewi i wiele innych. Polecamy tę książeczkę śmiało. Dziś, gdy jesteśmy w poszukiwaniu nowych dróg w teatrze, zdobycze teatru perskiego nie powinny być lekceważone.

H. Ostrowski.

Z TEATRU LUBELSKIEGO.

Mimo ciężkich warunków pp. Wysocka i Wasilewski starają się utrzymać teatr na odpowiednim poziomie, a niektóre przedstawienia, jak np. „Sen nocy letniej” świadczą o wysokich ambicjach kierownictwa, które nie zadawała się szablonem przeciętności, wymaganej na prowincji. „Sen nocy letniej” był pod względem reżyserskim przedstawieniem prawdziwie pięknym, a wykonawcy starali się podolać swemu zadaniu. Zwrócić należy przytem uwagę na ciekawe dekoracje — p. Makojnika.

Teatr lubelski — pierwszy z teatrów polskich — wystawił ostatnio nowy dramat Emila Zegadłowicza p. t. „Betsabet”. Czyn ten świadczy najlepiej o śmiałości inicjatywy kierownictwa teatru. I tutaj reżyserja Wysockiej tudzież konstrukcja sceniczna projektu Makojnika zasługują na najwyższe pochwały, podobnie jak gra artystów, z pośród których wyróżnić należy bodaj: Skrzydłowską (rola tyt.), Kochanowicza, Wasilewskiego, Kuncewicza, Neubelta, Kondradta i Bystrzyńskiego.

Piękny dramat Dawidowy Zegadłowicza wywarł wielkie wrażenie.

S. L.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

We Lwowie utworzono *Związek krytyków dramatycznych i muzycznych*. Prezesem został p. W. Kozicki.

* * *

Dowiadujemy się, że w gmachu b. *teatru im. Bogusławskiego* magistrat uskuteczniła przeróbkę zasadnicze i ma zamiar przenieść tam cały szereg biur magistrackich. Należy przeciwko temu zaprotestować. Nie możemy się przecież pogodzić z tem, że teatr im. Bogusławskiego zniknął z powierzchni ziemi. Wcześniej czy później idea tego teatru musi zwyciężyć.

* * *

„*Tředowata*“ po swych „sukcesach“ na scenkach warszawskich, konkuruje obecnie na prowincji z występami gościnnymi artystów tej miary co Jaracz i Adwentowicz. Jest to bardzo smutny i charakterystyczny objaw.

JUBILEUSZ TEOFILI ŻOŁOPIŃSKIEJ

22 b. miesiąca obchodziła jubileusz 55-letniej pracy scenicznej Teofila Żołopińska, artystka, ciesząca

się wielką popularnością na całym Pomorzu. Urodzona w Warszawie, tutaj ukończyła konserwatorium jako laureatka, potem zaangażowano ją jako śpiewaczkę do opery stołecznej. Następnie występuje w Krakowie a po zlikwidowaniu przez Koźmiana imprezy operowo-operetkowej zaangażowała się do teatru objazdowego Wójcickiego. Następnie sama jest dyrektorką i występuje z takimi artystami jak Kamiński, Solski, Gasiński i in. Repertuar obejmował prócz oper i operetek też dział dramatyczny j tutaj zaczęła Żołopińska występować jako artystka dramatyczna. Po zamknięciu własnego teatru, zaangażowała się do teatru Gawalewicza w Warszawie, poczem wyjechała z teatrem objazdowym do Rosji. Od 1920 roku pracuje jubilatka stale w teatrze miejskim w Toruniu. Z ról komedjowych artystki wyróżnić należy bodaj: Dobrojską w „Ślubach panińskich“, Jowialską, Babcie w „Ładnej historii“ i w „Grubych rybach“. W tej też roli wystąpiła na przedstawieniu jubileuszowym.

Związek Artystów Scen Polskich.

W myśl uchwały VII Walnego Zjazdu Delegatów Artystów Scen Polskich, ogłaszamy niniejszą dyskusję.

ORGANIZACJA TEATRÓW RZECZY- POSPOLITEJ POLSKIEJ.

(dyskusja)

I. Wacław Grubiński, napisał dosadny aforyzm brzmiący: „Dobry teatr jest instytucją kosztowną; a lichi teatr jest jeszcze kosztowniejszy, bo nikt do niego nie chodzi“.

Teatr dobry musi być kosztowny z natury rzeczy, a zubożała, powojenna, publiczność teatralna nie jest w stanie pokryć wydatków dobrej imprezy teatralnej — zaś na teatr marny nikt chodzić nie chce. Jakże tu w takich okolicznościach tak wszystko zaaranżować aby: 1) mieć w Polsce wszędzie, zarówno w stolicy jak po miastach prowincjonalnych, *dobre* teatry; 2) aby pomimo swego zubożenia publiczność teatralna w całej Polsce mogła jednak mieć dobry teatr, a przynajmniej choćby tylko w głównych miastach prowincjonalnych; i 3) aby z jednej strony w jednych miastach nie obniżano repertuaru do poziomu... spekulacyjnego, a w drugich nie eksperymentowano, zbijając publiczność mieszcową, jak się u nas mówi, z pantalu? Jakże to uczynić? Co począć? Wszakżeż nie zasypywać wszystkie, bez wyjątku teatry

w Polsce subwencjami ze skarbu państwa! Jeśliby nawet starczyło... odwagi, to nie starczy pieniędzy.

Ze wszystkich projektów reorganizacji teatrów w Polsce najdokładniej wykończonym i konkretnym, całkiem gotowym do wprowadzenia go w życie w formie *ustawy rządowej* jest projekt, M. Krywoszejewa.

Opracowany przez p. M. Krywoszejewę projekt reorganizacji na wielką skalę teatrów Rzeczypospolitej Polskiej był już swojego czasu w rękach szefa rządu p. A. Ponikowskiego, który się mocno był nim zainteresował. Obecnie złożony został wielu posłom w sejmie i senacie tudzież p. ministrowi oświecenia publicznego, a już się z nim zaznajomiło wielu radnych miejskich, jak niemniej mieli go w rękę najwybitniejsi znawcy spraw teatralnych, naczelni recenzenci teatralni etc. Najpoważniejszy tygodnik warszawski, poświęcony polskiej kulturze teatralnej „*Życie Teatru*“ ogłosił projekt p. M. Krywoszejewę *in extenso* jako materiał do dyskusji, wzywając znawców teatru oraz tych wszystkich „którym rozwój teatrów polskich leży na sercu“ do wyrażenia opinii swojej o tym — istotnie niepowszednim i radykalnym projekcie.

Wychodzi on z zasadniczego założenia, że sporządzenie dla każdego poszczególnego teatru *własnego* montażu (t. j. dekoracji, kostjumów, rekwizytów, całej *mise-en scene*

i t. p.) wszystkich wystawianych kolejno sztuk naraża teatr na wydatki, których żadna frekwencja normalna, a nawet wyjątkowa, pokryć nie jest w stanie. Pojedyncze, rozrzucone po całej Polsce teatry samodzielne o własnych budżetach — muszą przestać istnieć jako niewytrzymujące równowagi między rozchodem i dochodem.

Z wszystkich przeto teatrów na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej, zarówno byłych rządowych w trzech byłych zaborach, jak miejskich, t. j. należących do gmin miejskich ma być utworzony jeden ogólny kompleks teatrów. Kompleks ten ma tworzyć samodzielną, autonomiczną, a samowystarczalną instytucję, nad którą zwierzchni nadzór wykonywa minister W. R. i O. P.

Sztuka wprowadzona na scenę w jednym z teatrów winna obieć inne sceny należące do kompleksu teatrów Rzeczypospolitej Polskiej, przez co koszt jej wystawienia rozkładałby się na wszystkie sceny, na którychby się sztuka ukazała.

Trzecią zasadniczą tezą projektu jest zupełna niezależność budżetu Teatrów Rzeczypospolitej Polskiej od ogólnego budżetu państwowego lub budżetu gmin miejskich. Autonomiczność i samowystarczalność zjednoczonych teatrów Rzeczypospolitej Polskiej wykluczałaby wszelkie dotychczasowe subsydjowanie tej lub owej sceny przez skarby państwa. Wyraźny wreszcie podział ściśle rozgraniczonej, a równoległej władzy kierowniczej, mianowicie: na kierownictwo artystyczne oraz gospodarczo-finansowe, nadałby nowej organizacji specyficzną cechę.

Mechanizm nowej, gruntownej i radykalnej organizacji Teatrów Rzeczypospolitej Polskiej, zaproponowanej przez p. M. Krywoszejewę, przedstawia się jak następuje:

Cały teren teatrów Rzeczypospolitej Polskiej podzielony ma być na okręgi: warszawski, krakowski, lwowski, poznański i wileński.

Na czele stoi Dyrekcja Główna (z siedzibą w Warszawie); okręgami kierują Dyrekcje Szczegółowe.

Dyrekcja Główna — w porozumieniu z Radą Repertuarową (złożoną z prezesów i artystycznych kierowników. Dyrekcji szczegółowych, z dyrektorów poszczególnych trup, z przedstawicieli dramatopisarzy, z recenzentów teatralnych i muzycznych, z delegata kierownictwo finansowego etc.) — ustala repertuar.

Sztuka wystawiona na jednej ze scen głównych, po zejściu jej ze sceny, ma być wystawiana kolejno na innych scenach w premjerowym swym montażu oraz pod pierwotną swoją reżyserją, grana zaś ma być przez

trupę każdego z miast głównych (Warszawa, Kraków, Lwów, Poznań i Wilno), które sztuka obchodzi.

Oto jest sam rdzeń zasadniczy projektu. Idźmy dalej.

Nowa organizacja przewiduje, że skoro w ciągu sezonu scena każdego teatru *głównego* wystawi tylko dwie sztuki *nowe*, to każda ze scen głównych, więc warszawska, krakowska, lwowska, poznańska i wileńska, da *dziesięć premier*, a jeżeli każda ze scen głównych wystawi jeszcze jaką jedną sztukę z kategorii utworów scenicznych wymagających specjalnej obsady tudzież jakie dwie sztuki z repertuaru t. zw. wielkiego, fundamentalnego, to każdy z teatrów głównych (w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Wilnie) będzie w możności — wykosztowawszy się tylko na pięć premier — dać na swojej scenie — siedemnaście premier!

Tym też trybem trupy „okrężne“ (jak je Projekt Organizacji nazywa) tudzież teatry „dzielnicowe“ utworzone (również według Projektu) w wielkich miastach *dla sfer pracujących*, będą mogły rozporządzać: pierwsza 25-ma premierami, drugie około 20-ma.

Czesław Jankowski.

c d. n.

LABOR. (HEM. i KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
WARSZAWA, MIDDOWA 21. TEL. 14-00
P O L E C A
KREM BELONÉ
NIEZASTĄPIONY DO TWARZY, RĄK i
PO OGOLENIU, SPORZĄDZONY Z
NAJLEPSZYCH TŁUSZCZÓW -
NIETĘSZĄCY. - SPRZEDAŻ WSZĘDZIE

WYTWORNE
PULSA
PERFUMY

Ostatnie nowości:

CARA MIA

CHYPRE

BELWEDER

WENUS

do nabycia w perfumerjach, drogerjach
i aptekach.

Sklep fabryczny: Warszawa, Wierzbowa 11.



Dralle' go

*Perfumy, mydła, wody kwiato
i kolorskie
rozpowszechnione na całej
kuli ziemskiej*

Warszawska Szkoła Filmowa
НИНУ НИОВІВІ

ROZPOCZYNA KURS LETNI
DNIA 31-GO MARCA R. B.

UCZNIOWIE BĘDĄ BRALI
UDZIAŁ W ZDJĘCIACH.

OSOBNY KURS SPORTÓW.

ZAPISY W SEKRETARJACIE SZKOŁY
UL. SENATORSKA 6 m. 24 OD GODZ.
6—8 WIECZOREM.

TELEFON 142-16.

TELEFON 142-16.



CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL. 112-11
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie; 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK V

WARSZAWA, 10 KWIETNIA 1927 R.

Nr. 11-12

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

PRZED ZJAZDEM.

W przyszłym tygodniu poraz dziewiąty zjadą się w wszystkich teatrach Rzeczypospolitej delegaci, którzy obradować będą w sprawach artystycznych i materialnych Związku i aktorstwa polskiego.

Praca Związku nie jest obliczona na efekt zewnętrzny i dlatego krótkowidze często twierdzą, że Z. A. S. P., ten najlepiej zorganizowany Związek artystyczny w Polsce, z którego przykład brać powinny organizacje literackie, plastyków i t. d., jest instytucją martwą, nie posuwającą się zgoła naprzód. Jest to mniemanie błędne i z gruntu fałszywe. Z. A. S. P. w całej pełni dąży do tego, co jest ujęte w paragrafie 8 statutu związkowego — do „podniesienia poziomu artystycznego produkcji teatralnych przez systematycznie zorganizowanie działania w tym kierunku, podniesienie poziomu duchowego stowarzyszonych oraz wszechstronnej obrony ich interesów zawodowych.“

Na VIII walnym zjeździe wybrano na przewodniczącego jednogłośnie zasłużonego dla instytucji, długoletniego prezesa i członka honorowego Związku, znakomitego artystę, Józefa Śliwickiego. Vice-przewodniczącym został Franciszek Freszel, sekretarzem Jan Janusz, skarbnikiem Zygmunt Mossoczy. Do zarządu weszli ponadto: Bednarczyk, Domoślawski, Leszczyński, W. Nowakowski, Z. Nowakowski, jako zastępcy: Białkowski, Brauman-Staszewska, Justian, Lenczewski, Pawłowski, Stoma, Warnecki, Wawrzukowicz. Na miejsce członków, którzy opuścili Warszawę, weszli potem do zarządu: Brauman-Staszewska, Lenczewski i Pawłowski.

Z działalności Związku, dotyczącej pomocy finansowej należy wyróżnić udzielanie członkom pożyczek w sumie blisko 30.000 złotych, pozatem udzielono pożyczek kilku teatrom

w sumie koło 10.000 złotych. Kasa pożyczkowa wypłaciła zapomogi rodzinom zmarłych członków w sumie przeszło 18.000 zł., a kasa jubileuszowa wypłaciła jubilatom przeszło 25.000 złotych.

Stan liczbowy Z. A. S. P. w dniu 15 marca przedstawia się następująco: Członków honorowych—3, zasłużonych—45, rzeczywistych 1004, kandydatów 230, osób, posiadających zezwolenie na prawo agażowania się — 88, członków nadzwyczajnych—10.

Od maja 1926 r. do marca 1927 r. zgłosiło się do biura pośrednictwa pracy 214 członków rzeczywistych, 65 kandydatów. Z liczby tej zostało angażowanych na sezon bieżący 66 osób. Biuro pośrednictwa pracy, pozostając w stałym kontakcie z dyrekcjami teatrów i kin ułatwiało pracę dorywczą nie zaangażowanym artystom.

Od połowy lutego „Życie Teatru“ prowadzi specjalną rubrykę osób, poszukujących pracy w teatrze.

W ciągu okresu sprawozdawczego został dokonana druga część budowy Schroniska, a mianowicie strona wewnętrzna gmachu. W obecnej chwili dom jest najzupełniej wykończony i może być oddany do dyspozycji pensjonarzy. W programie IX W. Z. Zarząd Główny przewiduje poświęcenie Schroniska. Przez cały czas budowy Zarząd Główny musiał walczyć z olbrzymimi trudnościami finansowymi, tembardziej, że zamierzone i zrealizowane imprezy dochodowe nie dały pożądaných wyników.

Po bardzo długich staraniach udało się Zarządowi Głównemu Z.A.S.P. otrzymać z Banku Gospodarstwa Krajowego pożyczkę na hipotekę Skolimowa w wysokości 25.000 złotych w złocie, przez co zostały pokryte pożyczki i zobowiązania terminowe, związane

z kontynuowaniem robót przy budowie. Na obecny Walny Zjazd Zarząd Główny Z.A.S.P. występuje z wnioskiem przełania z funduszu rezerwowego Związku kapitału 20.000, na rzecz Skolimowa. Jeśli uchwała ta zostanie przez Zjazd zaakceptowana, będzie można zbudować konieczne ogrodzenie, oraz założyć ogród.

Referat artystyczny początkowo prowadzony przez Zygmunta Nowakowskiego, po objęciu przez niego dyrekcji T. im. J. Słowackiego w Krakowie został powierzony Franciszkowi Freszlowi,

Prace Referatu Artystycznego należy podzielić na szereg działów.

I. Referenci Artystyczni: Na początku bieżącego sezonu Zarząd Główny Z.A.S.P. na posiedzeniach w dniach 17.X i 31.X mianował we wszystkich Filjach i Gniazdach Z. A. S. P. referentów artystycznych, których zadaniem było czuwanie nad artystyczną stroną pracy w teatrze, nadsyłanie szczegółowych sprawozdań działalności teatru, opinowanie w sprawach przenoszenia z kategorii członków kandydatów do kategorii członków rzeczywistych, przyjmowanie osób posiadających prawo angażowania się do kategorii członków-kandydatów, wydawanie opinii o pracach reżyserskich osób, którym zostały udzielone zezwolenia na reżyserję i t. d. i t. d. Z tych wszystkich dziedzin praca referentów artystycznych przeważnie ograniczała się do wydawania opinii o adeptach i członkach kandydatach.

II. Egzamin kwalifikacyjny. W ubiegłym okresie organizacyjnym odbyło się 3 sesje egzaminów kwalifikacyjnych. Do egzaminów przystąpiło 98 petentów, złożyło z wynikiem dodatnim 60. Po za egzaminami odbytymi w Warszawie, odbyła się sesja egzaminów we Lwowie, pod przewodnictwem przedstawiciela Zarządu Głównego J. Leszczyńskiego, oraz na prośbę Zarządu Gniazda Z.A.S.P. w Poznaniu, poddano egzaminowi na miejscu 2 osoby. Ogólny poziom osób, przystępujących do egzaminów, nie był wystarczający. Młodzież, tak pod względem warunków zewnętrznych, jak też kwalifikacji zawodowych, mimo dość gruntownego przygotowania teoretycznego, nie przedstawia po za kilkoma wyjątkami, ciekawego materiału aktorskiego.

III. Sekcja Pedagogiczna. W dniu 6 stycznia r. b. został ukostytuowany Zarząd Sekcji Pedagogicznej, przewodniczącym której został dyr. P. I. T. red. W. Brumer. Z prac Sekcji należy podkreślić opracowanie przez red. Brumera szczegółowego programu egzaminów, który da możliwość należytego i łatwego przygotowania teoretycznego przystępującym do zawodu aktorskiego, nie prze-

ciążając zbędnymi wiadomościami, natomiast dając ogólne wiadomości ze wszystkich dziedzin, mających styczność z teatrem i pracą aktora.

Poza tem Sekcja Pedagogiczna po za innymi, projektowanymi pracami, prowadzi szczegółową ewidencję pedagogów teatralnych, dąży do zorganizowania pedagogów, nietylko członków Z.A.S.P., lecz wszystkich pracujących w tej dziedzinie. Zadaniem Zjazdu będzie obmyślenie unormowania stosunku pedagogów, nienależących do Z.A.S.P. do organizacji i uczeźnictwa ich w Sekcji.

IV. Sekcja Baletowa. W dniu 27.9.26 r. na ogólnym zebraniu artystów baletu Teatrów Warszawskich, wyłoniona została Sekcja Baletowa, przewodniczącym której został Feliks Parnell. Jednym z zasadniczych zadań Sekcji jest wprowadzenie przymusu organizacyjnego dla artystów baletu i w tym kierunku skierowana jest cała praca i usiłowania Zarządu Sekcji.

V. Sekcja kapelmistrzów. Przewodniczącym najstarszej i posiadającej najbardziej już unormowane stosunki sekcji jest dyr. Dołżycki.

VI. „Scena polska“. Kłopoty finansowe, związane z budową Schroniska w Skolimowie, oraz niepunktualnym płaceniem opłat organizacyjnych przez członków, nie pozwoliły na normalne wydawanie „Sceny Polskiej” w odstępach 3-miesięcznych. W ciągu ubiegłego roku organizacyjnego wydany został zeszyt Nr. 1—2, rok 1926, oraz w momencie pisania niniejszego sprawozdania drukuje się następny podwójny numer.

VII. „Życie Teatru“. Zarząd Główny Z.A.S.P. odczuwając potrzebę posiadania po za „Sceną Polską” organu w postaci tygodnika, poświęconego przynajmniej częściowo sprawom Z. A. S. P., wszedł w porozumienie z redakcją „Życia Teatru”, która część numeru oddaje do dyspozycji Związku.

VIII. Polski Instytut Teatrológiczny. Praca Instytutu Teatrológicznego w okresie sprawozdawczym polegała na tworzeniu podwalin tej centrali naukowo-teatralnej, jaką ma być w przyszłości Instytut.

A. Biblioteka. Biblioteka Instytutu po usunięciu z niej działu beletrystyki—jest dzisiaj jedyną w Polsce biblioteką specjalną, zawierającą wyłącznie dzieła z dziedziny teatrológii, tudzież utwory sceniczne. Mimo kilkakrotnych apelów dary od kolegów napływały skąpo. Wyróżnić należy dary książkowe od Kortarbińskiego, Mikulskiego, Brumera, Domośławskiego, Bogusińskiej, dyr. Lorentowicza, p. Wodyńskiego, Zakładu Narodowego im. Ossolińskich i księgarni Gebethnera i Wolffa. Dzięki kontaktowi z poselstwem czeskiem Instytut otrzymał w darze ostatnie wydaw-

nictwa teatrologiczne czeskie i dzięki kontaktowi z dyrekcją Teatru Narodowego w Zagrzebiu — ostatnie wydawnictwa jugosłowiańskie. Pozatem Instytut — w granicach możliwości finansowych — zakupuje cały szereg książek zagranicznych z dziedziny teatru w językach francuskim, angielskim, niemieckim, włoskim i rosyjskim. Wszystkie wybitniejsze nowości z dziedziny teatrologii z roku ubiegłego zostały zakupione dla biblioteki Instytutu.

Książki zostały skatalogowane systemami: alfabetycznym, działowym i analitycznym. Katalog analityczny prowadzony jest bardzo szczegółowo, zwłaszcza w dziale, dotyczących aktorstwa polskiego i obcego. Oczywiście nie wciąga się do niego nic niezna- czących wzmianek, ale uwzględnia się wszelkie artykuły, prace i uwagi, dotyczące aktora zarówno w czasopiśmiennictwie, jak i wydawnictwach książkowych, które mogą pomóc do charakterystyki danego aktora. Katalog ten zdał już egzamin praktyczny: korzysta z niego szereg osób, piszących o aktorach. M. i. Instytut dostarczył materiałów do notatek prasowych i artykułów o Talmie, z okazji 100-letniej rocznicy jego śmierci.

Z biblioteki korzystało zrazu mało osób. Obecnie liczba korzystających wzrosła, przyczem pożyczają się przeważnie dzieła teoretycznie o teatrze. Z biblioteki korzystają przeważnie literaci, pozatem aktorzy i reżyserowie, malarze teatralni i uczniowie szkoły dziennikarskiej. Najwięcej poszukiwane były książki z dziedziny reżyserji i kostjumologii.

B. Archiwum wycinków. Instytut energicznie zajął się porządkiem wycinków prasowych. Po ostatecznym skatalogowaniu wycinków staną się one pierwszorzędnym materiałem dla historyków teatru i aktorstwa polskiego.

C. Muzeum Teatralne. O zorganizowaniu muzeum, wbrew woli dyrekcji Instytutu, nie mogło być mowy z powodu braku lokalu. Zarząd Główny Z.A.S.P. zaapelował do kolegów, by nadsyłali pamiątki i fotografie, ale apel ten przebrzmiał niemal bez echa. Nieco darów wpłynęło od kol. kol. Bednarczyka, Mikulskiego, Wiśniewskiego, Daczyńskiego, Bandy, cały szereg kolegów zadeklarował dary dopiero wtedy, gdy Instytut będzie miał odpowiedni lokal. Instytut odfotografował cały szereg fotografii ze zbiorów Krogulskiego, tudzież zakupił kilka cennych pamiątek po Żółkowskim.

Fotografie aktorów i ensemblów są szczególnie katalogowane.

Najgorzej przedstawia się dział afiszów teatralnych. Po za kilkoma filjami, które nadsyłają stale wszystkie afisze, inne бага-

telizują tę tak ważną dla historii teatru polskiego sprawę i uniemożliwiają przystąpienie do rocznika teatrów polskich.

D. Wydawnictwa. Już w samych początkach istnienia Instytutu powierzono p. Adamowi Zagórskiemu opracowanie podręcznika historii teatru polskiego. Praca ta, początkowo zamierzona jako krótkie compendium, rozrosła się w trakcie pisania do rozmiarów obszernego dzieła i dlatego w okresie sprawozdawczym nie mogła być ukończona.

Franciszek Siedlecki opracował pierwszy tom „Monografij wybitnych artystów scen polskich”, a mianowicie monografię Heleny Modrzejewskiej. Monografia ta wraz z 40 ilustracjami w chwili pisania niniejszego sprawozdania jest w druku i ukaże się przed Zjazdem.

Prof. Józef Ujejski opracował trzy tomy „Biblioteki zapomnianych utworów dramatycznych”, mianowicie „Wandę” Łubieńskiej, „Bolesława Śmiałego” i „Helikundę” Hoffmana. Pierwszy tom jest w druku i ukaże się również przed Zjazdem.

Instytut zajął się — w zakresie wydawniczym — również propagandą teatru polskiego zagranicą i opracował — w porozumieniu i przy poparciu finansowem Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, numer poświęcony teatrowi polskiemu zagrzebskiej „Hrvatskiej Pozornicy”. Materiał cały został już przesłany do Zagrzebia.

E. Ujednostajnienie wymowy scenicznej. Przekazana przez ostatni Zjazd Radzie Instytutu sprawa ujednostajnienia polskiej wymowy scenicznej wymagająca gruntownych studjów, nie mogła być — jak słusznie przypuszczał ostatni Zjazd Pedagogiczny — ostatecznie uregulowana w okresie sprawozdawczym. Sprawę tę gruntownie przestudjowano, delegowano z ramienia Instytutu do komisji sześciu kol. kol. Frenkla, Solskiego i Stanisławskiego i jest nadzieja, że w najbliższych 3 miesiącach sprawa ta na wspólnym posiedzeniu przedstawicieli Rady Instytutu i Tow. Miłośników Języka Polskiego będzie załatwiona.

F. Prace przygotowawcze do przyszłego studjum teatrologicznego. Jednym z głównych zadań Instytutu jest urochomienie w przyszłości studjum teatrologicznego (wykłady i seminarja). Do pracy tej przystąpi Instytut już w najbliższym roku szkolnym. Tytułem próby Instytut odbył praktyczne ćwiczenia w tym zakresie w seminarjum krytyki teatralnej warszawskiej szkoły dziennikarskiej gdzie praca ta, mimo niezbyt podatnego materiału uczniowskiego, wydała świetne rezultaty. Po za omówieniem reżyserji całego szeregu granych w Warszawie sztuk, opracowa-

no szczegółowo okres commedji del'arte, teatr Stanisławskiego i Meiningerów, tudzież początki sceny narodowej w Polsce. Była to pierwsza próba studjum teatrologicznego w Polsce.

Z. A. S. P. został zaproszony do udziału w *Międzynarodowym Zjeździe Aktorskim*, który odbył się od 21 do 27 czerwca r. ub. w Berlinie przy udziale przedstawicieli aktorstwa kilkunastu narodów Europy.

Rezultatem Zjazdu, na którym organizacja nasza była reprezentowana przez Franciszka Freszla, było utworzenie Unji Międzynarodowej Aktorskiej, w skład której weszły wszystkie narody, reprezentowane na Zjeździe, po za Republiką Sowiecką. Przedstawiciele Rosji, wysunawszy bardzo radykalne natury socjalnej problemy, odrzucone przez ogół Zjazdu, nie brali udziału w dalszych obradach i do Unji nie przystąpili. Należenie do Unji, po za ścisłym kontaktem z zagranicą, gwarantuje opiekę na forum międzynarodowym tak naszej organizacji, jak też i poszczególnym członkom, którzy pracują lub pracować będą na scenach zagranicznych. Sekretariat generalny Unji mieści się w Wiedniu. W obecnej chwili informowani jesteśmy o przebiegu pertraktacji austriackiego Związku Aktorów w sprawie udziału artystów w audycjach radiowych, przymusu organizacyjnego w tej dziedzinie i t. d. Materiał w tej sprawie posłużyć będzie mógł naszej organizacji do przewidzianych przez Zarząd Główny ZASP w najbliższym czasie pertraktacji z Polskiem Radjem.

Po za innymi sprawami zostaliśmy przez generalny Sekretariat Unji dokładnie zaznajomieni w sprawach ustawy aktorskiej, obowiązującej w Austrii i w Niemczech, ubezpieczeniach emerytalnych w tych krajach i t. d. Zarząd Unji obrany został na przeciąg lat 2, przyczem w pierwszym roku w Zarządzie narody Słowiańskie reprezentuje Czecho-Słowacja, w następnym roku ma to przypaść w udziale naszej organizacji. Oczywiście będzie to możliwe tylko wtedy, o ile IX W. Z. w zrozumieniu konieczności naszego przedstawiciela w Zarządzie Unji uchwali na ten cel odpowiednie kredyty. Delegat nasz będzie zmuszony 4 do 5 razy w ciągu roku być obecny w Wiedniu na posiedzeniach Zarządu.

Ustawowe usankcjonowanie naszego kontraktu wzorowego. W swoim czasie członek Komisji Kodyfikacyjnej prof. S. Gołąb zainteresował się stosunkiem prawnym między zespołami artystycznymi, a dyrekcjami teatrów. W tym celu organizacja nasza dostarczyła mu regulaminów pracy teatralnej, kontraktów, konwencji i t. d., to znaczy wszelkich materiałów normujących uprawnienia dyrekcji i aktorów. Rezultatem powyższego było opracowanie przez rygorystę Uniwersytetu Jagiellońskiego p. Seweryna Wandycza projektu ustawowego kontraktu aktorskiego. Na zaproszenie Zarządu Głównego p. Wandycz przyjechał do Warszawy, odbył konferencję dyskusyjną z członkami Zarządu Głównego ZASP, oraz radcą prawnym naszego Związku a następnie na zebraniu publicznem, zorganizowanym przez nas w Teatrze Źwiklińskiej i Fertnera w dniu 12 b. m. wygłosił referat na temat swego projektu ustawy. Oczywiście od momentu stworzenia projektu do wejścia jego w życie, jako obowiązującej ustawy, upłynąć będzie musiało wiele czasu, poświęcić będziemy musieli tej sprawie wiele trudów i zabiegów, na tem miejscu jednak uważamy swój obowiązek stwierdzić, że przyjęcie takiej ustawy, jako część przyszłego prawa teatralnego, raz na zawsze unormowałoby stosunek prawny aktora do dyrekcji teatru, zniosłoby coroczne targi ze Związkiem Dyrektorów, czy też poszczególnymi dyrekcjami, rezultaty których zależne są od najrozmaitszych okoliczności, sytuacji teatrów przy końcu ubiegającego sezonu, sytuacji ogólnej w kraju, taktu i sprężystości przedstawicieli Zarządu Głównego prowadzących pertraktacje i t. d. i t. d. Nie łudzimy się ani na chwilę, że wprowadzenie przez Państwo takiej ustawy musiałyby zmieść z powierzchni wszelkie drobne, bez żadnych podstaw istniejące, a z trudem wegetujące „szmiry” teatralne, które w normach zakreślonych ustawą pracować nie będą w stanie. Uważamy jednak, że nie będzie to żadną stratą dla naszej organizacji, a przeciwnie, dopomoże jej do wywyższenia się i oczyszczenia z niepożądanych elementów. Zadaniem przyszłych Zarządów będzie doprowadzenie rozpoczętego dzieła do pomyślnych wyników.

OD ADMINISTRACJI. Przypominamy o odnowieniu prenumeraty na kwartał drugi. Prenumeratorom, którzy nie wpłacą należności do 20 b. m. zostanie wstrzymana dalsza wysyłka pisma.

POWODZENIE W TEATRZE.

Wielkie zainteresowanie, jakie wzbudziło wystawienie w naszej operze „Parsifala” i nieufność, z jaką odniosła się publiczność do imprezy włoskich śpiewaków świadczy w tem, że publiczność warszawska nie da się tak łatwo złapać na lep reklamy i chodzić będzie na te przedstawienia, które mają rzeczywistą wartość! „Parsifal” źle wystawiony, zapełniłby tylko jeden raz widownię, ponieważ jednak fama rozniosła, że wynik artystyczny wystawienia misterjum Wagnera był dodatni, publiczność domaga się coraz częstszych reprezentacji „Parsifala”. Równocześnie należy zaznaczyć, że wydatek na bilet jest znacznie mniejszy niż na występy Włochów. Te dwa czynniki: artystyczny i finansowy decydują o frekwencji widzów w teatrze.

Teatr Ówiklińskiej i Fertnera borykał się długo z trudnościami finansowymi. Wreszcie zdecydował się na krok ryzykowny: obniżył znacznie ceny biletów (od 6 zł. do 1 zł.). Rezultat zdumiewający: widownia pełna.

Publiczność nie chce chodzić, mimo nawoływań części prasy, na „Vox populi”, gdyż wie, że sztuka to bezwartościowa, tłumnie

jednak uczęszcza na „Nie trzeba się niczemu dziwić” Kiedrzyńskiego, bo sztuka to dobrze napisana i dobrze grana.

W dzisiejszem zubożeniu widz nie decyduje się szybko na pójście do teatru. Pójdzie wtedy, gdy ma pewność, że sztuka ma walory. Wniosek stąd prosty: dawać repertuar jak najlepszy i obniżyć ceny biletów.

Czy widz stroni od wielkiego repertuaru? Nie. Tylko ten wielki repertuar musi mieć w swej interpretacji też cechy wielkości. I jeszcze jedno: widz, zmęczony po wojnie, niezbyt chętnie w teatrze się zastanawia. Dlatego należy wystawiać te utwory z wielkiego repertuaru, które przemawiają do widza bezpośrednio swą poezją. W tym kierunku teatry nasze robią bardzo mało. Idą po linii najmniejszego oporu a potem dyrektorzy dziwią się, że sztuki nie mają powodzenia.

To „niepowodzenie” łatwo przełamać: Klucz do powodzenia mają dyrektorzy teatru. Tylko go zarzucili. Czas najwyższy, by ten klucz odnaleźć!

Stefan Bieńkowski.

Życie teatralne we Włoszech.

„Diana e la Tuda” Pirandella. — Teatr Odeschalchi i jego repertuar dialektyczny. — Zespół Pitoëffa w teatrze Valle. — Rosyjska etykieta włoskiego dramatyka. — „Madame Roland” i „Sto nagich kobiet”.

Do najciekawszych ostatnio zjawisk życia teatralnego we Włoszech należy niewątpliwie nowa sztuka Pirandella, zatytułowana „Diana e la Tuda”. Tuda — to imię modelki rzeźbiarza Sizio Dossi’ego, który znalazł w niej ucieleśnienie boskich kształtów Djany. Posąg Djany ma być szczytem dążeń twórczych artysty, ma być ostatniem jego dziełem. Ostatniem — bo, kiedy już pod palcami jego glina objawi piękno, zakłęte w jej trwałej i niezmiennej formie, kiedy już zawrze on i unieśmiertelni w kapryśnem tworzywie swoim jeden moment wiecznie zmiennego, rwącego życia — sam żyć przestanie. Zabije się, bo cóż znaczyć będzie już to jego życie wobec zrealizowanego ideału, wobec skonkretyzowania nakazu egocentrycznej woli twórcy i ujęcia momentu nieogarniętego żywiołu istnienia w formę trwałą i wieczną.

Ale dzieło idzie opornie. Życie wymyka się z oków formy. Nie daje się ująć i przy-

trzymać. Płynie dalej niepowstrzymanym nurtem. Dossi cierpi, ale nie ustaje. Nono Giuncano, stary rzeźbiarz, który kiedyś strzaskał wszystkie swoje dzieła, aby wyzwolić i pomścić zarazem — tym aktem rozpaczliwego protestu — życie, wolne i nieskończone życie, uwięzione w formie, — potępia Dossi’ego. Nie jest on w stanie pojąć, jakże można młodość i życie, to prawdziwe i radosne — własne i Tudy — poświęcić dla formy, dla iluzji i pozorów życia w sztuce. Giuncano tem więcej nienawidzi Dossi’ego, im bardziej kocha Tudę. Miłość Giuncana do Tudy, to nie innego, jak tylko przywiązanie człowieka do życia; to miłość człowieka, który zbliża się do zmiernych, który spostrzega w sobie z tragiczną bezmocą nieubłagane posunięcia czasu. Giuncano pragnie zatrzymać je, przedłużyć i przychwycić jeszcze choćby na moment w żywym, czującym człowieku, a nie w zimnej rzeczywistości nieczułej gliny. (J. Comin, „Italie” Rzym).

Dossi walczy z sobą. Wzbiera w nim zwątpienie, czy dzieło swoje doprowadzi do końca. Nieokiełznana wola artysty i ambicja twórcy popychają go do ostateczności. Jeżeli nie może ująć życia w formę nakazu arty-

stycznego, to przynajmniej swój ideał tworczy, Tude, zachowa wyłącznie dla siebie. Poślubia ją—ale stawia jasne a cyniczne w bezwzględny egoizmie artysty warunki: Tuda będzie miała wszystko, co zechce, może rozporządzać sobą według własnej woli i kaprysu, ale pozować może odtąd tylko—jemu.

W Tudzie, dręczonej tą dwoistą a nierówną pozycją kochanki i modelki, rodzi się zazdrość. Zazdrość modelki, która widzi przewagę rywalki. Ale jakże się zemścić? Przecież wolno jej oddać się komu zechce. Więc pomści się w niej modelka!

Tuda opuszcza dom rzeźbiarza, — a kiedy Dossi ją odnajduje, ta instynktem wyczuwając rywalkę w posągu Djany, zażąda zniszczenia go. Brutalny, nieustępliwy egoizm artysty i ślepa, instynktowna zazdrość kobiety starły się, sprowadzając katastrofę. Stary Giuncano, sprowokowany tą podwójną, nienawistną mu grą, porywa się i dusi Dossi'ego. Zabije w nim tę straszną, nieugiętą wolę włóczenia zmiennego, wibrującego życia w jedyną formę wieczną i niezmienną.

Nowe dzieło Luigi Pirandella nie przedstawia z punktu widzenia ideologicznego żadnego posunięcia. Pirandello wrócił tu jeszcze raz do swego punktu wyjścia, t. j. do „Sześciu postaci scenicznych”, pogłębiając i syntetyzując swoje dotychczasowe koncepcje intelektualistyczne. Znowu stoimy wobec kontrastu życia i formy, jak to oddawna już określił Adriano Tilgher. Kontrastu, zachodzącego między życiem — wolnem i nieskrępowanem, płynnem i niesłychanie skomplikowanem w swej ustawicznej zmienności,—a formą—jedyną i wieczną, więzącą jeden moment życia w kamiennym bezruchu, a więc będącą jego jaskrawą negacją.

Pirandello podjął jeszcze raz ten sam temat, aby w „Djanie i Tudzie” dać wyraźną syntezę naczelných elementów swej twórczości przez wydobicie maximum zawartego w nich dramatyzmu.

Trafnie scharakteryzował postaci, stworzone przez najznakomitszego dziś dramatyka sycylijskiego, C. Puglionisi („Pietre” Rzym): „Ludzie Pirandella żyją w sposób osobliwy. Żyją i widzą swe życie. Cierpią i myślą swe cierpienia”. Tak. Jak namiętności przechodzą przez obojętny filtr rozumu. Mają mózgi, a nie serca. Czują głową, czasem tylko ponosi jej patos dramatyczny. Ludzie Pirandella obracają się nie w sferze własnych uczuć i namiętności, lecz w zamkniętym kręgu cerebralnych koncepcyj. Są ich niewolnikami. W ostatnim dramacie Pirandella najbardziej się to może przejawia. I dlatego akcja jego jest dosyć uboga. To, co mówią postaci dra-

matu, jako faktyczne „dramatis personae”, jest sztuczne i skąpe.

A przecież mistrzowska technika sceniczna, niewymuszony, istotny dynamizm dramatyczny, genialna ekwilibrystyka absurdów życiowych—pokrywają wszystkie braki i czynią dzieło niezwykle głębokie—rzecz szczególna—właśnie w formie dramatu.

„Djana i Tuda”—to niewątpliwie ostatnie słowo Pirandella, jako autora „Sześciu postaci”. Zawarł w niem wszystko. Jest w tej tragedji jakaś wewnętrzna, ukryta a dojmująca liryka smutku, zazdrości i zwątpienia, która sprzęga i spleta ze sobą postaci dramatu — dokoła modelki Tudy. (R. Bacchelli, „La Fiera Letteraria”, Medjolan - Rzym). W Dossim i Giuncanie zawarł Pirandello dwa zwalczające się żywioły: w pierwszym—pęd ku formie, w drugim—umiłowanie życia. Nieurzecyzwionony posąg Djany—to właśnie ten ideał formy, o którym napróżno marzy Dossi. Tuda—to samo życie, którego konwulsyjnie trzyma się starzejący Giuncano, to życie kapryśne i niestałe, jak kapryśna i niestała jest Tuda, ta sama wciąż i wciąż inna — za głosem instynktu.

* * *

Nowa sztuka Lucio d'Ambra p. t. „Zwierciadło mi powiedziało, że jestem piękna“ („El specio me ga dito che son bela”) spotkała się z bardzo przychylnem przyjęciem krytyki, chociaż nie bez pewnych zestrzeżeń. Mimo wszystkie braki, utalentowany krytyk i dramaturg potrafił w tej komedji świetnie odmalować postać Lizetty, z której uroda i piękny głos czyni wietrznicę, rychło, lecz i trochę poniewczasie, nawróconą, a nadewszystko trzy doskonałe typy dziwaków, starych śledzieników, żywe i wyraziste na tle mistrzowskiego dialogu. W takiej atmosferze i środowisku postawił d'Ambra problem etyki czy estetyki dzisiejszej miłości, grawitując między sentymentalizmem i żartem. („Tevere” Rzym). Sztuka otrzymała świetną interpretację sceniczną specjalnego w teatrze Odeschalchi „djalektycznego” (por. włoski tytuł sztuki) zespołu Cesca Baseggio.

Duży sukces osiągnęła również komedja D. Veragnola: „Człowiek, który nic nie rozumie” („L'omo che no capisse gnente”), wystawiona w tymże teatrze. Fabuła jej dosyć świeża i nieskomplikowana, chociaż w rozwinięciu oparta na typowo-komedjowych motywach „wyjaśnienia” czy „rozpoznania” i „małżeństwa”, polega na nieporozumieniu głównego bohatera, który jest przekonany, że ma suchoty i lada dzień umrze. Stąd zabawne powikłania i konflikty, kłótnie i dziwaczenia mniemanego kandydata na nieboszczyka, zer-

wanie z narzeczoną, — aby — po rozpędzeniu lekkich chmurek — wszystko zakończyło się wyjaśnieniem naelektryzowanej sytuacji i — oczywiście — małżeństwem niedoszłego suchotnika, chociaż już nie z dawną narzeczoną. Krytyka włoska („Tevere”, „Il Lavoro d'Italia” Rzym) podkreśla umiejętną budowę sztuki, przejrzystość dialogów i miłe, z lekkością i smakiem, ujęcie drastycznych momentów zabawnego tragikomizmu sytuacyjnego. Do niezwykłego powodzenia sztuki walnie przyczyniła się świetna interpretacja wykonawców ze znakomitym Baseggiem w roli tytułowej.

Niebywały sukces artystyczny zdobyła trupa Pitoëffa w teatrze Valle w Rzymie. Inscenizacja i reżyseria Jerzego Pitoëffa oraz pełna finezji gra Ludmiły Pitoëff wywołały gójący aplauz publiczności, zachwyt i pochwały oficjalnej krytyki włoskiej. Szczególnem uznaniem cieszyła się „Święta Joanna” G. B. Shaw'a, której reprezentacja w teatrze Pitoëffa trwała blisko pięć godzin. Rolę tytułową interpretowała Ludmiła Pitoëff z sukcesem, o wiele przewyższającym uznanie, z jakim spotkała się w swoim czasie gra aktorki niemieckiej — Bergner i rzymskiej — Emmy Gramatica, kreujących tą samą rolę.

Repertuar zespołu Pitoëffa był następujący: „Mademoiselle Bourrat” Klaudjusza Anet, „Święta Joanna” Shaw'a, „Ten którego biją po twarzy” Andrejewa i „Rewizor” Gogola.

(Jerzy Pitoëff, syn dyrektora teatru w Tyflisie, od wczesnego dzieciństwa obracał się w środowisku teatralnem i posiadał wszystkie arkana gry i inscenizacji. W ojczyźnie swej stworzył teatr o wysokim poziomie artystycznym, ale wojna i rewolucja zagnały go na emigrację. Osiadł w Genewie. Żona jego, Ludmiła, pochodząca z rodziny arystokratycznej, dzieląca z nim pasję artystyczną, była adeptką sztuki dramatycznej w Konserwatorjum paryskim. Oboje poświęcili życie teatrowi, dążąc na tej drodze do ideału prawdziwej sztuki i artyzmu).

Teatr Niezależnych (H Teatro degli Indipendenti) w Rzymie, pozostający pod naczelnem kierownictwem Antoniego Juljana Bragaglia, wystawił ostatnio nową sztukę fikcyjnego dramaturga „słowiańskiego” o nazwisku w transkrypcji włoskiej brzmiącym: Vassili Cetoff. Teatr Niezależnych wystawił już cztery sztuki tegoż autora, wszystkie ze znacznym powodzeniem. Ostatnio Bragaglia podał do wiadomości publicznej, że pod nazwiskiem Wasyla Czetowa kryje się... dziennikarz sien-

neński, Luigi Bonelli, który, korzystając z powodzenia rosyjskich sztuk wśród publiczności włoskiej, przemycił ze skutkiem swój debiut pod etykietą „d'uno scrittore russo”...

Zdekonspirowane sowizdrzalstwo dziennikarza zostało przyjęte przez oficjalną krytykę z pobłażliwym uśmiechem, chociaż niektórzy, jak np. recenzent medjolańskiego „L'Ambrosiano”, przyjmując zresztą przychylnie sztukę Bonelli'ego „Il medico della signora malata” („Lekarz chorej pani”), dosyć ostro skarcił wprowadzenie w błąd opinii, aby pod cudzoziemską etykietą dopłynąć do portu łatwych sukcesów, niedostępnych rzekomo dla talentów rodzimych.

Słowem: wszędzie te same urazy i to samo przekomarzanie się. Czy aby — mimo wszystko — naprawdę talent nie decyduje... Chociaż u nas, aż nadto czasem pobłażliwie głaskani przez krytykę, autorzy lichych ramot scenicznych, twierdzą, że gdzie indziej zupełnie inaczej!...

Dużego powodzenia doznał — grany ostatnio na kilku scenach włoskich — dramat historyczny z czasów Rewolucji Francuskiej: „Madame Roland” Joachima Forzano. Autor pokusił się jeszcze raz, choć niezupełnie szczęśliwie, przedstawić konflikt pomiędzy tą gigantyczną i żywiołową siłą, jaką w historii Rewolucji reprezentuje Danton, a koniecznością fatalnego niedowidztwa Żyrodystów i bohaterskiej Manon, prekursorki i męczennicy Umowy Społecznej i Nowej Heloizy. (R. Bacchelli, „La Fiera Letterazia”, Medjolan).

„Sto nagich kobiet” („Cento donne nude”), trzyaktową komedię Dino Falconi'ego i Lucjana Ridenti, wystawia równocześnie jeden z teatrów medjolańskich i Burgtheater w Wiedniu.

Mieczysław Ostowski.

Z TEATRÓW LWOWSKICH

Wielmożny Panie Redaktorze!

W numerze 8 „Życia Teatru” z dnia 13 marca b. r. w sprawozdaniu z teatrów lwowskich Pan Mirski pomiędzy innymi pisze co następuje: „Różę” ukazano nam w inscenizacji Schillera i Horzycy oraz w ramach dekoracyjno-konstrukcyjnych Pronaszków, a zatem w kopji b. teatru Bogusławskiego, skąd przeniósł ją były aktor tego teatru, a obecny reżyser lwowskiej Róży p. Strachocki; prze-

niósł ją wiernie i starannie i za to należy mu się uznanie, aczkolwiek i t. d. i dalej Pan Mirski rozdiera szaty nad brakiem wszelkiego wysiłku twórczego w teatrze lwowskim i przyjętą metodę transplantowania cudzych zdobyczy inscenizacyjnych na deski naszej sceny — w swoich jeremiadach wymienia również Pan Mirski inscenizację „Legendy Bałtyku” jako żywcem, łącznie ze sprowadzoną z Poznania dekoracją II aktu, skopjowaną z pierwowzoru poznańskiego.

Aby się prawdzie stało zadość należy wyjaśnić, że co się tyczy Róży, to poza I-szym obrazem przejętym wiernie z inscenizacji warszawskiej i 6-ym podobnym, bo opartym na konstrukcji I-go, wszystkie pozostałe siedm obrazów pod względem formalnym wystawione były zupełnie inaczej i nie wspólne go z konstrukcjami Panów Pronaszków nie miały. Stąd nasuwa się wniosek, że Pan Mirski albo nie widział inscenizacji warszawskiej, albo lwowskiej — dziwne więc, że o niej tak kategorięcznie wypowiada sądy.

Co się zaś tyczy inscenizacji „Legendy Bałtyku” to Pan Mirski przeoczył pewną drobną ale ważną okoliczność, a mianowicie: „poznański pierwowzór” był również dziełem reżysera Tarnawskiego, jak i nieścista i niewierna Jego kopja lwowska, ponieważ reżyser Tarnawski wystawił we Lwowie „Legendę Bałtyku” z pewnemi zmianami.

Ponieważ teatr lwowski nie posiadał odpowiednich dekoracji do Legendy Bałtyku a sprawienie nowych dekoracji i kostjumów pochłonęłoby kolosalne sumy, przez co wystawienie tej opery w teatrze lwowskim byłoby zachwiane, dyrekcja teatru łącznie z reżyserem Tarnawskim postanowiła skorzystać z uprzejmości Dyrekcji teatru poznańskiego i wypożyczyć takowe, by w ten sposób umożliwić wystawienie polskiej opery we Lwowie.

„Życie Teatru” jest jedynem pismem, na łamach którego możemy zabierać głos i protestować drobne uchybienia w informowaniu opinii publicznej o sprawach teatralnych, zdarczające się niestety zbyt często.

Mamy nadzieję, że Szanowny Pan Redaktor nie odmówi naszej gorącej prośbie i łaskawie zamieści niniejsze wyjaśnienie w najbliższym numerze „Życia Teatru”.

Łączymy wyrazy wysokiego poważania.

Stanisław Tarnawski

reżyser opery

J. Strachocki.

List pp. Tarnawskiego i Strachockiego umieszczamy z dużą przyjemnością. Wprawdzie zastrzedz się należy przeciwko zwrotowi tego rodzaju jak ten, że „p. Mirski albo nie wi-

dział inscenizacji warszawskiej albo lwowskiej”, ale list reżyserów teatru lwowskiego jest zupełnie rzeczowem sprostowaniem nieścisłości, zawartych w sprawozdaniu. Tego rodzaju sprostowania są zawsze pożądane i pożyteczne.

Redakcja.

Z DZIAŁALNOŚCI ZWIĄZKU TEATRÓW LUDOWYCH.

Związek Teatrów Ludowych w Warszawie, rozumiejąc jak wielki wpływ wywiera teatr na duszę człowieka i jak potężnym czynnikiem jest on w pracy kulturalnej szerokich mas, dąży do szerokiego rozpowszechnienia tego rodzaju działalności społecznej.

W ostatnich czasach Związek specjalnie poświęcił się rozpowszechnieniu tej działalności wśród polskiej emigracji, a to w tem przekonaniu, że teatr polski może będzie najpotężniejszym czynnikiem w kultywowaniu polskości na obczyźnie.

W styczniu 1927 roku Związek wysłał specjalną ekspedycję instruktorską teatralną w osobach p. Marji Niedzielskiej, Heleny Świącickiej i Stanisława Kwaskowskiego do robotników polskich we Francji. Zadaniem ekspedycji było:

- 1) szerzyć propagandę działalności teatralnej,
- 2) nieść uświadomienie co do istoty teatru wogóle.
- 3) szerzyć wiadomości fachowe w zakresie teatru,
- 4) udzielać doraźnej pomocy miejscowym czynnikom tej pracy.

Ekspedycja zabrała z sobą Szopkę z lalkami, wykonanemi przez Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie, wydawnictwa z zakresu teatru, pisma, kostjumy, rozmaite sprzęty teatralne i t. p. i wędrowała po rozmaitych ośrodkach życia polskiego we Francji w ciągu dwu miesięcy: w ten sposób odwiedziła 19 miejscowości, zorganizowała 4 siedmiodniowe kursy teatralne, 6 kursów teatralnych jednodniowych, 5 widowisk teatralnych. Słuchaczy na kursach było około dwustu: na przedstawieniach było widzów około tysiąca.

Członkowie ekspedycji pracowali w bezpośrednim zetknięciu z czynnikami miejscowymi, starając się nawiązać nie możliwie najbardziej bezpośredniej współpracy Związku z emigracją.

Zamierzenie to całkowicie się udało, o czem świadczy fakt, że ekspedycja nasza o ile przyjmowana była z pewną nieufnością, o tyle żegnana była ze szczerem żalem.

Współpraca Związku Teatrów Ludowych z emigracją polską została nawiązana i w dalszym ciągu systematycznie będzie kontynuowana.

Związek Artystów Scen Polskich.

ORGANIZACJA TEATRÓW RZECZY- POSPOLITEJ POLSKIEJ.

(dyskusja nad projektem M. Krywoszejewa —
ciąg dalszy).

Oczywiście, projekt przewiduje uproszczenie lokomocji zarówno dla trup, jak dla montażów, własne wagony osobowe i towarowe, oraz „gospody teatralne” w miastach prowincjonalnych, przeznaczonych dla personelu artystycznego, gratisowe przejazdy, dodatkowe wynagradzanie artystów trup okrężnych i t. p.

Otwórzmy nawias. Czyliż ta część projektu p. M. Krywoszejewa nie przypomina żywo tego, co już zaczęła realizować Reduta objeżdżając miasta i miasteczka ze swojemi paroma sztukami, z własnych tych sztuk montażem? To czego domagał się p. M. Krywoszejew już dobrych pięć lat temu, to *powoli* zaczęło wchodzić w praktykę — siłą rzeczy, siłą okoliczności.

Co do opery, to projektowane jest wydzielenie z opery warszawskiej i poznańskiej ruchomych zespołów operowych, któreby dawały abonentowe cykle wieczorów operowych w miastach mających sceny do widowisk operowych przystosowane.

Organizacja Teatrów Rzeczypospolitej Polskiej prowadzić też ma ze wspólnej kasy wszystkich teatrów — widowiska rozrywkowe, jako to operetę, krotoczwilę, a nawet teatry kinematograficzne. Opereta ma być ruchoma, wzorując się na operze, korzystając z aparatu montażowego operetki warszawskiej i częściowo z jej zespołu. Lekkich komedji oraz fars zakwalifikuje Rada Repertuarowa centralna po pięć dla pięciu scen głównych, co przy ruchomości tych rozrywkowych widowisk, da każdemu teatrowi okręgowemu dwadzieścia pięć premier lekkiej komedji i krotoczwili w ciągu sezonu.

Założenie wreszcie na dużą skalę przez organizację Teatrów Rzeczypospolitej Polskiej własnej wytwórni filmów da możliwość nawet zyskownego eksportowania tak wysoce dziś popularnej „sztuki niemej”.

Projekt reorganizacji teatrów zapewnia aktorowi liczne korzyści natury duchowej i materialnej, jako to: studjowanie ról nie z poniedziałku na wtorek, lecz przez całe miesiące, obfitą liczbę prób, pracę w zespole stałym a zgranym, zaopatrzenie emerytalne, stabilizację i t. p.

Autorem dramatycznym oraz kompozytorem muzycznym zapewnia nowa organizacja tantjemy od takiej ilości przedstawień, o ja-

kiej dziś jednak żaden autor lub kompozytor marzyć nawet nie może, czyli zapewnia mu dochód nader wzmożony.

Przyszła organizacja Teatrów Rzeczypospolitej Polskiej nie ma być żadnym monopolem. Teatralnej incjatywie prywatnej zostawia się szeroki teren. Projekt przewiduje udzielenie zapomóg teatrom prywatnym o wysokim poziomie artystycznym i jednolitym repertuarze. Projektowane jest zorganizowanie w stolicy i innych centrach teatrów kameralnych tudzież studjów eksperymentalnych.

Jednym z najpilniejszych zadań nowej organizacji ma być niezwłoczne rozpoczęcie zarówno budowy, jak przebudowywania gmachów teatralnych w różnych miastach, Projekt wskazuje szczegółowo źródła, skąd fundusze budowlane mogą być z łatwością zaczerpnięte.

* * *

Reasumuję zarówno ideę przewodnią, jak plan nowej proponowanej organizacji.

Zasadą przewodnią jest: obniżenie kosztów ponoszonych obecnie przez pojedyncze teatry w Polsce — innymi słowy, oszczędność w ludziach i materiale. Główną drogą prowadzącą do osiągnięcia tego celu jest ruchomość prowincjonalnych zespołów aktorskich, montażu, a nawet reżyserji; zużytkowanie jednych i tych samych dekoracji, kostjumów i rekwizytów nie na jednej scenie, lecz na scenach całego szeregu teatrów w Państwie. Utworzenie zaś sporej liczby zespołów aktorskich, tak zwanych trup okrężnych, da szerokie pole dla pracy artystom, kładąc zarazem kres próżniaczemu balastowi, obciążającemu dziś tak dokuczliwie niemal wszystkie trupy.

„Projekt” przewidując racjonalne niedobory, wskazuje zarazem na mogące go pokryć dochody. W ostatecznym wywodzie oraz po skrupulatnem rozważeniu strony finansowej, projekt przewiduje, że zorganizowane na racjonalnych podstawach „Teatry Rzeczypospolitej Polskiej”, prowadzone sprężysto i fachowo pod względem gospodarczym a wytrawnie i czujnie pod względem artystycznym — dawać muszą w ogólnym rezultacie: zyski, które obracane będą bądź na powiększenie kapitału emerytalnego i obrotowego, bądź na różne inwestycje.

Tu niech wtrące uwagę, że gdy autor Projektu Organizacji, p. M. Krywoszejew ujął swojego czasu (w 1908-ym) ster finansowej gospodarki w teatrach rządowych warszawskich, dokazał w krótkim czasie tej sztuki, że nie tylko przestały one dawać deficyt lecz zaczęły dawać *zyski*, które, jeśli się nie mylę,

już w 1910-tym czy najdalej 1911-tym, dosięgnęły pokaźnej, na ówczesne czasy sumy stu tysięcy rubli. A pamięta dobrze każdy na jak wysokim poziomie stały wówczas w Warszawie teatry rządowe! Ma tedy p. Krywoszejew za sobą — praktykę i rutynę; może się też powołać na sukcesy dużo mówiące, na prejudykаты nadające jego przypuszczeniom niemałą powagę.

Teraz, na ostatek, co do *idei przewodniej* całego projektu „Organizacji Teatrów Rzeczypospolitej Polskiej”.

Oto te wytyczne:

1. Dać dobry teatr nie tylko mieszkańcom stolicy, lecz i prowincji, a zarazem wyrobić — nawet na najdalszym partykularzu, — publiczność teatralną, rozumiejącą i miłującą sztukę teatralną.

2. Uniezależnić byt i rozwój teatru od uzdolnień i dobrej woli kierownika-jednostki, lecz ująć kierownictwo teatru w stałą a racjonalną organizację.

3. Stworzyć teatr samowystarczalny pod względem materialnym, aby wyzwolić go wreszcie od wszelkich subwencji i zapomóg państwowych i komunalnych, a co za tem idzie — od ingerencji elementów niefachowych.

4. Zabezpieczyć byt aktora, zapewniając mu liczne korzyści natury materialnej i duchowej, regulując zarazem kwestję emerytury.

5. Popierać twórczość rodzimą, zapewniając autorom dramatycznym oraz kompozytorom muzycznym dochód nader wzmógłony, wreszcie

6. Dać widzowi repertuar, ułożony według racjonalnego, dobrze obmyślanego programu.

Jest to oczywiście tylko szemat, jest to tylko ujęcie Projektu w jego liniach najbardziej, aby się tak wyrazić, sugestyjnych. W szczególności np. natury technicznej, nie wchodzi. Chodziło mi jedynie o danie *wyobrażenia* o zaprojektowanej Organizacji.

d. n.

Czesław Jankowski.

Porządek dzienny IX-go Walnego Zjazdu.

W środę dnia 13 kwietnia 1927 r. o godz. 9 rano odbędzie się nabożeństwo żałobne w kościele Św. Antoniego przy ul. Senatorskiej za dusze kolegów zmarłych w ubiegłym roku organizacyjnym.

Następnie o godz. 11 rano nastąpi wyjazd z dworca Wilanowskiego (Mokotów) do Skolimowa w celu poświęcenia Schroniska dla artystów weteranów. Powrót do Warszawy o godz. 4-ej po poł.

O godz. 5 po poł. w lokalu Klubu Artystycznego (Al. Jerozolimska 30 m. 11) odbędzie się narada koleżeńska w sprawach związanych z IX Walnym Zjazdem przy udziale Delegatów Filij zamiejscowych i Warszawskich oraz członków Zarządu Głównego.

Czwartek 14 kwietnia 1927 r.

Pierwsze posiedzenia plenarne.

O godz. 11 rano w sali Teatru Œwiklińskiej i Fertnera Nowy Świat 63

1. Otwarcie Zjazdu.
2. Wybór Prezydium.
3. Wybór Komisji Weryfikacyjnej.
4. Przemówienia gości.
5. Przyjęcie porządku dziennego i regulaminu Zjazdu.
6. Zatwierdzenia protokołu VIII-ego Walnego Zjazdu Delegatów.
7. Przemówienia sprawozdawcze Zarządu Głównego.
8. Wybór Komisji:
 - I. Komisji Sprawozdań (Spr. Zarz. Gł. Gniazd i Filij).
 - II. Komisji Rewizyjno-Budżetowej.
 - III. Komisji Artystycznej.
 - IV. Komisji Zasadniczych Reform Związku.
 - V. Komisji Statutowo-Regulaminowej.
 - VI. Komisji wniosków i Rekursów.

Drugie posiedzenie plenarne.

O godz. 3.30 w lokalu Klubu Artystycznego.

9. Sprawozdanie Sądu Związku.
10. Sprawozdanie Komisji Rewizyjnej.

O godz. 4.30 po poł. do godz. 9.30 wiecz. ukonstytuowanie się i prace poszczególnych komisji.

Trzecie posiedzenie plenarne.

Godz. 9.30 wiecz.

11. Sprawozdanie Komisji Sprawozdań.
 12. Sprawozdanie Komisji Rewizyjno-Budżetowej.
 13. Dyskusja w sprawie sprawozdania Zarządu Głównego.
 14. Udzielenie Zarządowi Głównemu absolutum.
- O godz. 11 wieczorem wieczera koleżeńska.

Piątek 15-go kwietnia.

O godzinie 10 rano do 2-ej po poł. prace poszczególnych komisji. Godz. 3½ po poł. prywatna narada koleżeńska w sprawie kandydatur do naczelnych organów Związku.

Czwarte posiedzenie plenarne.

Godz. 5 po poł.

15. Wybory Zarządu Głównego.
16. Wybory Przewodniczącego Związku.
17. Wybory Komisji Rewizyjnej.
19. Sprawozdanie Komisji Artystycznej.
20. Sprawozdanie Komisji Zasadniczych Reform Związku.

Sobota 16-go kwietnia.**Piąte posiedzenie plenarne.**

Godz. 10 rano.

21. Sprawozdanie Komisji Wniosków i Rekursów.

Szóste posiedzenie plenarne.

22. Sprawozdanie Komisji Statutowo-Regulaminowej

23. Zamknięcie IX Walnego Zjazdu Delegatów.

POSZUKUJĄ PRACY W TEATRZE*następujący artyści:*

Marjan Marjański Lopatko, role charakterystyczne i bohaterów charakterystycznych, Warszawa, Krucza 16, u W. Szymańskiej, Sklep materiałów piśmieniowych.

Marjan Bryk-Brokowski, role charakterystyczno-komiczne, Warszawa, Krucza 6 m. 23.

Zofja Jakubowska, role charakt. dramatyczne, Warszawa, Moniuszki 3 m. 14.

Aleksander Wiliński-Heller, Kapelmistrz, Warszawa, Solec 46 m. 17.

Dąbrowska Eugenja, amantki — naiwne — liryczne, Warszawa, Leszczyńska 9 m. 59.

Władysław Jamiński, tenor — baryton, opera, operetka, wodewil, dramat, komedia, farsa — role charakterystyczne i komiczne, Warszawa, Chmielna 35 m. 26.

Władysław Świeży, tenor (amant) operowy i operetkowy. Pracował w teatrach miejskich we Lwowie. Lwów. Bartosza Głowackiego 32.

Marceli Mark, korepetytor operowy i operetkowy, pracował przez ośm lat w teatrach miejskich lwowskich. Adres: Lwów, ul. Zygmuntowska 4, u WP. Słomińskiego.

Mikołaj Lewicki, długoletni reżyser opery warszawskiej, ostatnio lwowskiej, poszukuje pracy jako reżyser i tenor charakterystyczny. Lwów, ul. Mikołaja 17.

Erazma Kopaczyńska, artystka opery lwowskiej, poznańskiej i katowickiej, sopran liryczno-dramatyczny, pięcioletnia praktyka sceniczna („Halka“, „Trubadur“, „Pajace“, „Faust“, „Opowieści Hofmana“, „Wolny strzelec“, „Straszny dwór“ i t. d.). Lwów, Hofmana 12.

POLSKI INSTYTUT TEATROLOGICZNY

TEKLA z BIELIŃSKICH ŁUBIEŃSKA

Już

wyszła

z druku

książka

p. t.

WANDA

TRAGEDJA w 5 AKTACH

WYDAŁ, WSTĘPEM I PRZYPISAMI ZAOPATRZYŁ

JÓZEF UJEJSKI

PROFESOR UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO

WYD. z ZASIĘKU WYDZIAŁU NAUKI MINISTERSTWA W. R. i O. P.




WARSZAWA — 1927

NAKŁADEM ZWIĄZKU ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

LABOR. CHEM. i KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
 WARSZAWA, MIODOWA 21, TEL. 14-06.
 P O L E C A

Tiopinolowe
 BALSAM (ZNO-SIARCZANE)

WODE, MYDŁO I SZAMPJON
 jedyne środki na wzmocnienie
 włosów usuwają łupież wstrzy-
 mujących wypadanie. SPRZEDAŻ WSZĘDZIE.




Drasse'go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
 i kolońskie
 rozpowszechnione na całej
 kuli ziemskiej



W PROSZKU
 NICZEM NIEZASTĄPIONE PRZY MYCIU GŁOWY.
 TOW. AKC. "FR. KARPINSKI" W WARSZAWIE

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
 Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIŃSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL 112-11

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Zakłady Graficzne, Księgarnia i Składy Materiałów Piśmiennych W. Maślankiewicz i F. Jabożyński, Warszawa, Nowogrodzka 17

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK V

WARSZAWA, 20 KWIETNIA 1927 R.

Nr. 13

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

OSTATNIE POLSKIE PREMIERY.

„Farys“, komedia romantyczna Stanisława Miłaszewskiego. „Nie trzeba się niczemu dziwić“, komedia Stefana Kiedrzyńskiego. „Vox populi“, sztuka Bolesława Ulanowskiego.

Trzy teatry stołeczne niemal równocześnie wystąpiły z premierami polskich utworów. W tym samym czasie teatr krakowski wystawił nową komedię Pawlikowskiej a lwowski farsę Rapackiego. Objaw to ze wszech miar dodatni.

Największe zainteresowanie wzbudziło wystawienie w Teatrze Narodowym pierwszego utworu scenicznego wybitnego poety Stanisława Miłaszewskiego.

Wiersz w „Farysie“ brzmi tak pięknie, nacechowany jest taką szlachetnością formy, że słuchacz upaja się jego barwą i subtelnymi odcieniami i wdzięczny jest poecie, że w czasach, które tak mało dają istotnego piękna naszej literaturze scenicznej, stworzył on dzieło, którego poezja czaruje i tak silnie działa. I to jest wielką zasługą talentu poetyckiego Miłaszewskiego, że, dzięki wartkiemu strumieniowi jego wiersza, widz poddaje się urokowi prawdziwej twórczości.

Czy jednak „Farys“ ma w sobie pierwiastki dramatyczne?

Wacław Rzewuski był niezawodnie postacią bardzo ciekawą. Urodzony na obczyźnie i w obcym służący wojsku, bawił przez dłuższy czas na Dalekim Wschodzie, gdzie staczał walki z bandytami i — ponoć — był władcą kilku-nastu plemion arabskich. Przybył później do Polski i brał udział w powstaniu, podczas którego zginął w niewyjaśniony sposób.

Cóż hrabiego Rzewuskiego gnało po dalekich światach? Mam wrażenie, że to mógłby być punkt wyjścia dramatu. Miłaszewski kilka razy, ale bardzo nieznacznie, wspomina, że hrabia jest bez ojczyzny. I na tem mo-

głaby rzeczywiście polegać tragedia Farysa, gdyby Miłaszewski starał się ten motyw pogłębić. Ale poeta zwrócił główną uwagę nie na dramat postaci, lecz na jej różnobarwne przygody. Farys Miłaszewskiego przechodzi niezawodnie dramat wewnętrznym, ale ten dramat jest dosyć obojętny: przyjacielem hrabiego jest Dżelaedin, jego „ślubny brat“ a kochanką — żona przyjaciela. Ta miłość łamie bohatera i wtrąca go do niewoli zbrodniarza-bandyty, z której uwalnia go mąż kochanki. Złamany na duchu opuszcza Farys dalekie kraje i wraca do Europy. W Rzymie flirtuje z nim Delfina, która nie może jednak zdobyć serca hrabiego. W końcu przenosi nas Miłaszewski do Polski w okresie powstania. Do ostatniej chwili pozostał Farys wierny tej kochance, która mimowoli złamała jego żelazną wolę.

Siedem obrazów ilustruje tę akcję, ilustruje ją w sposób barwny, ale niedramatyczny. Dramat rozgrywa się w duszy Farysa, ale scenicznie nie jest on uwypuklony. Postacie mówią, ale czyny ich nie są plastyczne. Dlatego główna uwaga zwrócona jest ciągle na piękno wiersza. O dramacie się zapomina. Już to najlepiej świadczy o walorach poetyckich utworu, któremu brak konstrukcji dramatycznej.

Tę konstrukcję zastępuje barwność i rozmaitość tła, która pozwoliła Drabikowi rozwinać w całej pełni wielką inwencję twórczą i stworzyć istną bajkę z tysiąca i jednej nocny, zlewającą się z poezją Miłaszewskiego w nierozdzielną całość. Porozumienie między poetą i malarzem było zupełne. Obaj uzupełniali się wzajemnie. Czynniki malarski dopełniał słowo poetyckie Miłaszewskiego.

Opieka, jaką otoczył Teatr Narodowy pierwsze oryginalne dzieło sceniczne wybitnego poety, zasługuje na najwybitniejsze uznanie. Te-

atr Narodowy nie tylko godnie spełnił swój obowiązek, ale wykazał tyle dobrej woli, przygotował widowisko z takim nakładem pracy i entuzjazmu, że należy mu się za to szczerza podziękować tych wszystkich, którym rozwój sceny narodowej leży na sercu.

Węgrzyn miał bardzo utrudnione zadanie: reżyserował sztukę, w której sam grał postać tytułową. Dzięki swemu wielkiemu talentowi odniósł zwycięstwo. „Farys” należał do najlepszych przedstawień w bieżącym sezonie. Postać Farysa nacechowała Węgrzyn szlachetną romantycznością. Trzeba też z prawdziwym zadowoleniem i radością stwierdzić, że wiersz w ustach naszych artystów brzmiał tym razem zupełnie dobrze. Jest to najlepszym dowodem, że kultura wiersza całkiem jeszcze nie wymarła (jak twierdzą pesymiści), lecz trzeba jedynie z dobrą wolą przystąpić do pracy nad sztuką poetycką.

Po mistrzowski opanowała formę wiersza Miłaszewskiego p. Pichor Śliwicka, niezrównana interpretatorka roli Delfiny. Zagrała tę rolę świetna artystka z finezją, dowcipem i tą kulturą, która cechuje zawsze jej grę sceniczną. P. Broniszówna świetnie wyrażał nienasycone tęsknoty miłosne córki Wschodu, pięknie choć z pewną oschłością recytował swą rolę p. Brydziński, dowcipnie grał p. Solarzski. Wszyscy wspólnym wysiłkiem przyczynili się do wielkiego sukcesu poezji Miłaszewskiego.

Innego rodzaju sukces osiągnął w Teatrze Małym Stefan Kiedrzyński. Był to sukces zręcznej roboty scenicznego.

Jeśli możnaby Kiedrzyńskiemu, jako komedjopisarzowi w nowej jego sztuce to i owo zarzucić, to jako człowiek teatru, znający wybornie aktora i publiczność, zdobył on pełne i zasłużone powodzenie. Nie tylko bowiem stworzył dowcipne sytuacje i doskonale scharakteryzował poszczególne postaci komedji, ale niezawodnie, pisząc ją, miał wizję tych możliwości, jakie z niej wydobyć mogą artyści Teatru Małego, a przede wszystkim Junosza-Stępowski. Nie wiem czy dla niego napisał Kiedrzyński nową komedję, nie ulega jednak najmniejszej wątpliwości, że znakomity ten artysta dał impuls do stworzenia postaci hrabiego Wojciecha Starowieckiego, rodzonygo brata hrabiego z „Azais”.

Akt pierwszy komedji rozgrywa się w przytułku, w którym znalazł schronienie symulant, pseudoparalityk, zrujnowany doszczętnie hrabia Maurycy de Nohl (Gawlikowski). Sytuacja jego wydaje się bez wyjścia. Ale „nie trzeba się niczemu dziwić”. Zjawia się hrabia Starowiecki (Junosza - Stępowski), który pragnie nawiązać stosunek miłosny z piękną urzędniczką Stellą Orszańską (Malicka), lecz chce dać jej wprzód odpowiednią pozycję

towarzyską. Proponuje więc Nohlowi mariaż z Stellą za wcale znaczną sumę pieniędzy. Szczęście uśmiechnęło się do skrachowanego hrabiego. Znalazł się w podobnej sytuacji, jak jego kolega inteligent z „Uśmiechu losu” Perzyńskiego. Gdy jednak spojrzął w oczy Stelli, wyczytał w nich, że dziewczeczka ta wcale nie pała miłością do starego Starowieckiego. Odczuwa budzącą się sympatię do przyszej tytułarnej żony.

Sytuacja w tym akcie jest bardzo niebezpieczna. Jedno potknięcie autora spowodowałoby niezawodnie strywalizowanie komedji. Kiedrzyński, który nie uniknął tego w „Winie, kobiecie i dancingu”, wyszedł tutaj nie tylko obronny, ale wręcz zwycięską ręką. Dziwimy się wprawdzie, że Stella, dziewczyna uczciwa, kochająca przytem bawiącego gdzieś za morzami Jana Mortwina (Maliszewski), dla pieniędzy decyduje się zostać kochanką Starowieckiego, budzi to w nas nawet chwilowo niesmak, ale autor staje na stanowisku, że jest to znak czasu i narzuca nam maksymę, że „nie trzeba się niczemu dziwić”.

W aktach następnych jesteśmy świadkami nieudanych załotów hrabiego Starowieckiego, który otoczył Stellę zbytkiem i przepychem, ale nie mógł zdobyć nawet całusa pięknej „hrabiny de Nohl”. Były zaś „paralityk”, będący, zresztą, w przededniu otrzymania wielkiego spadku, zmienia się w melodramatycznego „dobrego wujaszka” i czyni wszystko, co jest w jego mocy, by skojarzyć Stellę z tym, którego kocha, to znaczy z Janem Mortwinem. Komedja kończy się wyjazdem szczęśliwej, młodej pary do Meksyku.

Ten melodramatyczny ton, jaki wprowadził Kiedrzyński do drugiego i trzeciego aktu komedji, zaszkodził jej niewątpliwie. Dobroć de Nohla jest niezbyt umotywowana i znów dziwiłaby widza, gdyby nie nakaz autora że — „nie trzeba się niczemu dziwić”.

Aluzje społeczno-polityczne w akcie drugim, narzekania na niskie pensje urzędnicze (które mają usprawiedliwiać krok Stelli), również nie przyczyniają się do podniesienia walorów komedjowych sztuki Kiedrzyńskiego. Są one nadbudówką niepotrzebną i dałyby się łatwo usunąć.

Przyznać jednak należy, że wszystkie postaci, występujące w tym akcie skreślone są zręcznie i mają dużą plastyczność sceniczną.

Komedja Kiedrzyńskiego, jako taka, ma rysy i pęknięcia, jako utwór teatralny świadczy o rzetelnym talencie Kiedrzyńskiego.

Nic więc dziwnego, że artyści zagrali tę komedję, jakby dla nich napisaną, z werwą i humorem, a pp. Junosza-Stępowski i Gawlikowski (ten ostatni zwłaszcza w pierwszym

akcie) stworzyli postacie, które na długo wryją się w pamięć bywalców teatralnych.

Junosza dał odmianę hrabiego z „Azais” i wyposażył tę postać w taką potęgę głupoty, że stała się ona niemal „klasyczną” w współczesnym teatrze polskim. Symulacja Gawlikowskiego w akcie pierwszym i świetne jego przejścia od „choroby” do pańskiego tonu, złożyły się na kreację pierwszorzędną. Miłą Stellą była Malicka, sprytną jej przyjaciółką Modrzewska, pełnym temperamentu Janem Maliszewski. Wyróżnić należy epizody pp. Małkowskiego i Krzewińskiego.

Trzecia premiera polska nie zdobyła powodzenia.

„Vox populi” świadczy o szlachetnych intencjach autora, ale wyrażony jest tak naiwnie, że stanowczo nie powinien był ukazać się na scenie.

Wszyscy w tej sztuce są bardzo szczerzy. Dyrektor fabryki Smuga, kochanek żony fabrykanta Hungera mówi o swym stosunku robotnikowi Lubieniowi, w akcie drugim hrabia Saldo rozbraja wręcz swą szczerością, w trzecim wszystkie postaci dramatu po kolei spowiadają się wobec tłumu robotników i wywlekają na światło dzienne swe osobiste tajemnice. I rzecz dziwna. Mimo, iż wszyscy są tak szczerzy, mimo, iż robotnicy wiedzą o stosunku Smugi z Hungerową, jedynie dla członków zarządu fabryki jest to wszystko tajemnicą.

Cała sztuka jest napisana po plotkarsku, a przytem bardzo niezręcznie. W akcie pierwszym wprowadza autor, niewiedomo w jakim celu, postaci dwóch zredukowanych urzędników, którzy nic nie mają do powiedzenia. Motywy społeczne poplątane są z motywami osobistymi i dramatycznie nie wiążą się z sobą w zupełności.

Niewątpliwie, temat „Vox populi” nadaje się do stworzenia melodramatu. Jakaś szlachetna osoba tworzy t. zw. fundusz Marty dla robotników, fundusz, który od 200 tys. złotych urósł do dwóch milionów. Okazuje się w końcu, że twórczynią tego funduszu jest żona fabrykanta Hungera. Ale wiemy o tem już w pierwszym akcie, mimo, iż postaci działające w sztuce, dowiadują się o tem dopiero w akcie trzecim.

Interesującą postacią mógłby być również dyrektor fabryki Smuga, socjalista, lecz pracujący równocześnie dla kapitału. Autor nie potrafił tej postaci uwypuklić i uczynił ją całkowicie papierową.

Szlachetny robotnik Lubień stał się pyskaczem nieznośnym i śmiesznym.

Reżyser Borowski uczynił wszystko, co było w jego mocy, by sztukę Ulanowskiego uratować od zupełnej zagłady. Akcję ożywił, chociaż za mało korzystał z prawa ołówka reżyserskiego. Nie poraz pierwszy okazał się brak kierownika literackiego, który mógł tutaj oddać nieocenione usługi, zwracając autorowi uwagę na błędy zasadnicze konstrukcji sztuki, jej naiwność i gadatliwość. Zwłaszcza w akcie trzecim tę gadatliwość należało poskromić.

Trudno w tych warunkach mówić o interpretacji aktorskiej. Na znaczny wysiłek zdobył się Samborski, świetnie tym razem panujący nad swym wybuchowym temperamentem i tworzący z figury fabrykanta Hungera postać niemal dramatyczną. Wyborną sylwetę hrabiego Saldo dał p. Stanisławski.

Inni artyści ze swych papierowych ról nie mogli, mimo wysiłków, wykrzesać ognia.

Wiktor Brumer.

M O J E O D P O W I E D Z I.

I.

W odpowiedzi na list pp. St. Tarnawskiego i J. Strachockiego, umieszczony w nr. 11—12 „Życia Teatru” w sprawie rzekomych „nieścisłości” względnie „drobnych uchybień” w mojem sprawozdaniu—stwierdzam:

1. Ton „sprostowania” uważam za niewłaściwy; ironja (?) czy irytacja, przejawiająca się w takich wyrażeniach, jak „rozdiera szaty”, „jeremiada” i t. d. nie nadaje się wogóle do dyskusji i odbiera z góry „sprostowaniu” charakter rzeczowy.

2. Obiektywna treść „sprostowania” niczego nie prostuje, gdyż mija się albo ze ścisłością albo wręcz z prawdą.

Dowód:

a) nieprawdą jest, jakobym „rozdierał szaty nad brakiem *wszelkiego* wysiłku twórczego w teatrze lwowskim; przeciwnie, w sprawozdaniu, drukowanym w Nr. 8 „Życia Teatru”, stwierdziłem wyraźnie: „ostatni okres dwumiesięczny przyniósł kilka wysiłków godnych uznania nie tylko ze względu na sumę pracy w nie włożona, lecz i na rzeczywisty efekt artystyczny, przez nie osiągnięty”;

b) nieprawdą jest, jakobym twierdził, że inscenizację „Legendy Bałtyku” skopjowano „Żywcem”, — stwierdziłem tylko poprostu, że „inscenizację „Legendy Bałtyku” skopjowano wedle pierwowzoru poznańskiego” a „dekoracje już nie tylko skopjowano, lecz wprost wypożyczono z Poznania”.

Tyle co do ścisłości, z jaką pp. Tarnawski i Strachocki cytują moje twierdzenia. A teraz przejdźmy do *faktów*, i *rozumowania*, jakim się posługują, ażeby mnie „sprostować”.

Chodzi im zasadniczo o sądy, jakie wypowiedziałem o inscenizacji „Róży” i „Legendy Bałtyku”. — Co do pierwszej, stwierdziłem, iż p. Strachocki „przeniósł ją wiernie i starannie” z b. teatru im. Bogusławskiego. P. Strachocki odpowiada na to, że „poza 1. obrazem przejętym wiernie z inscenizacji warszawskiej i 6. podobnym, bo opartym na konstrukcji pierwszego, wszystkie pozostałe siedem obrazów pod względem formalnym wystawione były zupełnie inaczej i nic wspólnego z konstrukcjami panów Pronaszków nie miały”. Stąd wnioskuje (?) p. Strachocki, że p. „Mirski albo nie widział inscenizacji warszawskiej albo lwowskiej” i dziwi się, „że o niej tak kategorię wypowiada sądy”.

Otóż stwierdzam, że wniosek ten co do poprawności logicznej stoi na tym samym poziomie, co prawdziwość przesłanek. Gdyby bowiem tak nawet było, jak twierdzi p. Strachocki, to, przyznając, że skopjował obraz 1. i 6., przyznaje tem samem z góry, że inne obrazy musiał co najmniej utrzymać w tym samym konstrukcyjno - formistycznym” stylu, jaki miał pierwowzór warszawski — a to jest przecież również „kopją”, o której w *żadnym razie* nie można twierdzić, jak to z tupetem czyni p. Strachocki, że była „pod względem formalnym” (?) zupełnie inna i „nic wspólnego (?) z konstrukcjami panów Pronaszków nie miała”. — Cóż dopiero, gdy rzecz ma się *zgoła inaczej*, niżby to p. Strachocki chciał przedstawić: podtrzymuję bowiem z całym naciskiem, że nie tylko 1 i 6 obraz były „przejęte wiernie” — ten ostatni rzekomo tylko dlatego, bo „oparty na konstrukcji pierwszego” (co to znaczy?) — lecz że wszystkie inne (oprócz 5) były bądź zupełnie wierną kopją warszawskich (2, 3, 4, 7), bądź wykazywały nader nieznaczące tylko i zupełnie nie istotne zmiany. — Jak w świetle tych nie ulegających wątpliwości faktów wygląda prawdziwość twierdzeń p. Strachockiego i logika jego „wnioskowania” — to nazbyt jasne. Jasnym jest też, że cała *moja* nieścisłość redukuje się chyba do tego, że kopję p. Strachockiego nazwałem „wierną”. Jeżeli p. Strachocki przez „wierny” chce rozumieć „matematycznie równy”, to chętnie twierdzenie swoje sformu-

wać mogę w ten sposób że jego inscenizacja „Róży” była tylko „niewierną” kopją inscenizacji warszawskiej.

Wyjaśnienia co do inscenizacji „Legendy Bałtyku” uważam bądź za częścią sofistyką, opartą na igraniu słowami „kopją nieścisłą”, „niewierną”, „z pewnemi zmianami” i tp. bądź za wciąganie w dyskusję czynników administracyjno - finansowych, nie mających nic wspólnego z sądami estetycznymi — i nie naruszających w niczem mojego twierdzenia ogólnego o „metodzie transplantacji”, które właściwej wagi nabiera nie tylko w związku z samą inscenizacją „Legendy Bałtyku”, lecz i z innymi faktami, jak właśnie inscenizacja „Róży” — i które nadal z całą świadomością podtrzymuję.

Józef Mirski.

II.

Wielmożny Panie Redaktorze!

W dopisku od Redakcji do „sprostowania” pp. Tarnawskiego i Strachockiego wyczytałem z prawdziwym zdumieniem następujące zdania: „list reżyserów teatru lwowskiego jest zupełnie rzeczowem sprostowaniem nieścisłości, zawartych w sprawozdaniu. Tego rodzaju sprostowania są zawsze pożądane i pożyteczne.”

Pierwsze zdanie muszę uważać chyba za mimowolną zapewne, lecz nową i to bardzo niefortunną „nieścisłość”, którą niewątpliwie Redakcja po powyższej mojej odpowiedzi zechce czem rychlej i w całej pełni zrehabilitować. — Temsamem i zasadność drugiego zdania upada, chyba że czytać je należy *ogólnie*: „sprostowania zupełnie rzeczowe są zawsze pożądane i pożyteczne”. Że takiem właśnie sprostowanie pp. Tarnawskiego i Strachockiego nie jest — dowiodłem.

Z całą tą sprawą wiąże się jednak zagadnienie zasadnicze, i ono jest powodem, dla czego tyle czasu i uwagi jej poświęcam: idzie o to, czy możliwa jest praca krytyka, narzonego na „sprostowania” w guście powyższego, a w związku z tem, kiedy sprostowania ze strony podlegających krytyce aktorów i reżyserów uważać można za „rzeczowe” a tem samem za „pożądane i pożyteczne”.

Nie wdając się w szczegółowe wywody, pragnę stwierdzić: 1) że osobiście uważam stanowisko krytyka za tak odpowiedzialne, iż zdaniem mojem autonomja jego, jako niezbędny warunek owocnej jego działalności, powinna być bezwzględnie zawarowana; 2) że „sprostowania” zarówno w swej formie, jak i w treści, mogą odnosić się jedynie do *faktycznych* i *istotnych* nieścisłości, a nie do „drobnych uchybień” a tem mniej do właściwych *sądów oceniających*, jako nie dających się żadną

miarą ustalić w formuły matematyczne ani uzasadnić (zwłaszcza w krótkim sprawozdaniu) inaczej, jak dobrą wiarą i kulturą krytyka. Pozatem pozostaje nie „sprostowanie”, lecz tylko forma umiejętnej i obiektywnej dyskusji. — Krytykowi, nie mnjącemu zabezpieczonej autonomji i wystawionemu na „sprostowania” o byle co—wytrąca się pióro z rąk.

Ze względu na ważność zagadnienia, byłbym niezmiernie wdzięczny gdyby Szan. Redakcja raczyła poddać je obszerniejszej dyskusji na łamach „Życia Teatru”.

Łączę wyrazy poważania.

Józef Mirski.

Z powodu inscenizacji „Legendy Bałtyku”.

W numerze 11 — 12 Życia Teatru pojawił się artykuł reż. op. p. Tarnawskiego jako odpowiedź czy też wyjaśnienie z powodu artykułu p. Mirskiego.

W liście tym reż. p. Tarnawski podkreśla, iż poznański pierwowzór był jego dziełem jak również kopja lwowska, nie wspomina jednak, o niedrobnej a ważnej rzeczy.

Inscenizacyjna plastyczna strona opery opracowana została przezemnie i na jej podstawie operę reż. p. Tarnawski reżyserował. W tej też formie była przeprowadzona we Lwowie, wedle słów prof. Nowowiejskiego. W operze tej dekoracja a więc inscenizacja plastyczna odegrała rolę podstawową i była punktem wyjścia dla reżysera.

Ponieważ o tem reż. p. Tarnawski nie wspomina, przeto o podanie tego wyjaśnienia Szanownego Pana Redaktora proszę. Również Dyrekcja Teatrów poznańskich zdecydowała się na pożyczanie dekoracji po zgodzie (sic!) wyrażonej przezemnie na pewnych warunkach natury artystycznej, które nie były dotrzymane, jak kwestja oświetlenia, techniczne ustawienie i konsekwentne przeprowadzenie efektów.

Pozwolę sobie skreślić tych parę słów w imieniu praw twórczych malarzy teatralnych, którym odmawia się inscenizacji.

Prawdziwa bowiem inscenizacja jest wspólną pracą reżysera i malarza. Praca zgodna może wydać świetne rezultaty. Niezachęcającem będzie dla malarzy odmawianie im przez niektórych reżyserów tych ważnych wyników inscenizacji.

Malarstwo teatralne pojęte w właściwej formie w danej sztuce jest tak samo ważną koncepcją jak reżyserja.

Dekoracje „Legendy” i ich plastyczna inscenizacja były tym razem od wpływów reżysera uniezależnione.

Stan. Jarocki

art. malarz

teatrów poznańskich.

Ogłaszając listy p. Mirskiego i p. Jarockiego zamykamy polemikę w sprawie lwowskich przedstawień „Róży” i „Legendy Bałtyku”. Wszelkiego rodzaju sprostowania są pożądane i pożyteczne. Zdanie to powtarzamy z całą świadomością. Błędem pp. Strachockiego i Tarnawskiego był niewątpliwie ton, jakiego użyli w stosunku do krytyka tej miary co p. Mirski. I ten ton nadał całej polemice specyficzne piętno.

Red.

Z Teatrów Krakowskich.

W ostatnich dwu miesiącach wystąpił teatr miejski im. J. Słowackiego z siedmioma premierami. Dwie z nich dotyczą sztuk znanych w Warszawie z bieżącego sezonu, pięć pozostałych, między niemi dwie polskie, stanowią zupełną nowość repertuarową i o ile mi wiadomo nie były dotychczas nigdzie w Polsce wystawione.

Obu komedjo-farsom granym niedawno w warszawskich teatrach poświęcić należy tutaj jak najmniej miejsca, a to zarówno ze względu na ich wartość, jak i sposób interpretacji w Krakowie. W sztuce *Verneill'a i Berra „Mecenas Bolbec i jego mąż“* odtworzyła główną rolę w sposób rozumny i ładny p. Starska. Z ról drugoplanowych wypadła

najlepiej rola młodej paryżanki w interpretacji młodziutkiej p. Treszczyńskiej, w której naturalnym wdzięku i miłej swobodzie scenicznej wolno się dopatrywać obiecujących zadatków na przyszłość. Role męskie grane były słabo. Farsa amerykańska „*Potęga reklamy*” wypadła również nieszczerze; reżyser zapomniał, że właściwe tempo farsowe nie jest bynajmniej identyczne z hałaśliwym pośpiechem, a aktorzy nie uświadomili sobie należycie, że nawet w najbardziej ryzykownej farsie trzeba grać a nie tylko błaznować.

Z trzech obcych nowości repertuarowych ujrzeliśmy dwie komedje, niemiecką Engla i francuską Berra i Gavaulta, oraz dramat Crommelynck'a. „*Wiecznie młody*” Engla jest pogodnym i bezpretensjonalnym opowiadaniem o mężczyźnie, który mimo przekroczenia 60 lat zachował pełną świeżość fizyczną i duchową w przeciwieństwie do swych przedwcześnie postarzałych synów. Sztukę, mimo jej nikłej akcji i mało interesującej intrygi grano u nas doskonale i wystawiono starannie, pp. Bednarzewska, Hałacińska, Hańska, Sosnowski, Jednowski, Szymborski, Nowakowski i Komornicki stanowili doskonały zespół pod sprawnym kierownictwem reżyserskim p. Sosnowskiego. Całość stała na poziomie dobrego przedstawienia w jednym z pierwszorzędných teatrów warszawskich. „*Dobór naturalny*” (*L'echelle cassée*) Berra i Gavault'a okupuje rozmyślną może prostolinijność i naiwność tendencji atmosferą pełną pogodnego sentymentu. Autor każe reprezentantom czterech sfer społecznych t. j. arystokracji, nowobogackim, chłopom i inteligencji przechodzić rozmaite perypetje i łączyć się jedynie pod hasłem miłości, jako jedynie właściwemu doborowi naturalnemu. Sztukę prowadził znakomicie p. Jednowski, odtwarzając zarazem jedną z głównych ról a sekundowali mu dzielnie pp. Nowakowski, Leliwa, Kułakowski, Niewierowicz oraz pp. Kostecka, doskonała w typie przedstawicielka plutokracji młodzięży, Klońska i Kossocka.

„*Maski*” Crommelynck'a (*Le Sculpteur des Masques*) są sztuką o tak wysokiej wartości artystycznej, że zasługiwałyby w pełni na obszerniejsze omówienie niż w ramach zbiorowej notatki sprawozdawczej. „*Maski*” ujmują odwieczny rozdzwięk ludzkiego serca w akord tak piękny i silny, jaki wygrać może na strunach żywego słowa jedynie szczery poeta. Najczystsza poezja jaką dźwięczy każda fraza, ujęcie pełne prostoty i psychologicznej prawdy, wysoka atmosfera etyczna, nieskalana czystości erotyzmu, tętniącego zarazem gorącą namiętnością stwarzają całość harmonijnie z najróżnorodniejszych elementów zbudowaną a wysokim lotem i szlachetnością myśli

przypominającą chwilami „*Rosmersholm*” Ibsena. Rzec dzieje się w małym miasteczku Flandryjskim. Snycerz masek Paskal kocha młodą siostrę swej żony, która widzi tę miłość lecz cierpi bez słowa wyrzutu i skargi. Jedynie, kiedy zostaje sama wybucha niepomowanym krzykiem rozpaczy. Tymczasem w miasteczku wytropiono „grzeszną” miłość Paskala; w zimowy dzień z brzękiem lecą szyby okien domu snycerza wybite przez wrogi tłum ukryty w śnieżnej zawierusze. Mija parę miesięcy. Żona Paskala jest umierająca. W karnawałowy wieczór rozbawiony tłum wpada do mieszkania snycerza, szukając masek. Znajduje kilka masek, które Paskal rzeźbił pragnąc utrwalić pełne cierpienia rysy żony w jej powolnym konaniu bez skargi. Parę osób z tłumu ubiera te maski i straszy nimi Paskala, który popada w stan bliski obłędu, podczas gdy równocześnie umiera jego żona. Dramat Paskala ujęty jest przez autora w zwartą i wymowną formę sceniczną, pełną kontrastów, rozumnie i celowo wyzyskanych. Ciche mieszkanie snycerza, nabrzmiałe tragedją paru udręczonych ludzkich serc przeciwstawione jest ulicy raz wrogiej i groźnej, to znowu tętniącej szaleem karnawałowym. W tych ostrych przeciwstawieniach, szkicowem a niemniej mocnem i jasnem ujęciu głównych postaci dramatu, w ich mowie zwartej w twardych skrótach lub też przeciwnie płynącej falą okresów, napęczniałych najszczerszą poezją — trudno nie dopatrzeć się świadomego posługiwania się ekspresjonistyczną manjerą. Obyśmy spotykali więcej tak świetnych, sztuk ekspresjonistycznych. Tłumaczyła pięknie p. Bernard.

Jak z tego co powyżej pisałem wynika „*Maski*” są doskonałą sztuką teatralną, stojącą conajmniej na tymsamym poziomie co znany w Warszawie „*Rogacz wspaniały*” tegoż autora, oparty na założeniu dość paradoksalnem, podczas gdy „*Maski*” są prostsze i bardziej szczerze. — Przed realizacją sceniczną stoją tu wdzięczne zadania zarówno co do oddania ogólnego nastroju sztuki, jak i poszczególnych postaci. Prowadzący sztukę p. Nowakowski nie wczuł się niestety w nastrój sztuki a nawet nie respektował dostatecznie wyraźnych informacji autora. P. Socha oparł główną rolę snycerza na fałszywym patosie, zamiast uderzyć w ton prostoty i skupienia. Z reszty zespołu wyszła obronna ręką jedynie p. Starska.

Obie polskie sztuki, jakie ujrzeliśmy ostatnio, nie bogacą niestety naszej twórczości dramatycznej. „*Franek Rakoczy*” *Orkana*, poety niewątpliwie znakomitego lecz w dziedzinie teatru mało twórczego, zagrany ku uświetnieniu uroczystości jubileuszowych piewey Podhala nie zawiera żadnych oryginalnych war-

tości dramatycznych. Poza doskonałym podmalowaniem tła i poziomym pysznymi figurami góralów — reszta zawiera tyle cech Gorkiego („Na dzień”) Ibsena, Wyspiańskiego, Przybyszewskiego i Rydla, że trudno w niej dopatrzeć się jakichś indywidualnych rysów. Przejścia Franka Rakoczego, który po długim pobycie na obczyźnie powraca do swej gminy, oczekującej od niego ratunku, złamany i tylko do desperackiego czynu zdolny — niezrozumiałe są nawet dla tych, którzy znają „W roztozkach”. Sztukę zagrano starannie, a wystawiono lichy.

Niebardzo jest również przyjemnie przykładać jakąkolwiek poważniejszą miarę krytyczną do takiej efemerydy repertuarowej ja-

ką jest p. Pawlikowskiej „Kochanek Sybilli Thompson” opowieść o takiej brzydkiej przyszłości w zchińszczonej Europie, kiedy to „miłość uprawiać się będzie jedynie jako ćwiczenie lekkoatletyczne”. P. Pawlikowska sądzi pesymistycznie, że w życiu naszych następców sentyment coraz mniejszą odgrywać będzie rolę, każe przeto swej parze kochanków schronić się na księżyc. Sztuka ugarniowana jest wieloma niezłymi conceptami, które w przeciwieństwie do bardzo banalnej akcji, stanowią jej jedyną wartość. Reżyserja p. Chodeckiego i gra artystów budziła rzeczywiście popurę myśli co do przyszłości teatru i ludzkości.

K. Piotrowski.

Związek Artystów Scen Polskich.

ORGANIZACJA TEATRÓW RZECZY- POSPOLITEJ POLSKIEJ.

(dyskusja nad projektem M. Krywoszejewa —
ciąg dalszy *)

Co myśleć o szerokim planie p. M. Krywoszejewa? O wniesionej przez niego na forum publiczne i do uchwalenia przez organy prawodawcze państwowe „Ustawie o organizacji teatrów Rzeczypospolitej Polskiej?” Co o niej sądzić? Jakie zająć wobec niej stanowisko?

Zależać to będzie przede wszystkim od tego, czy poczytujemy teatr za instytucję *par excellence* artystyczną czyli też socjalną.

Co do tego drugiego punktu widzenia, zdaje mi się, że stanowisko *użytkarne* wobec teatru było już niezliczoną ilość razy precyzowane, wyjaśniane, bronione.

Użyteczność, posłannictwo, misja moralizatorska, doniosłość oświatowa i obyczajowa — wiele jeszcze innych cech socjalnych znajdujemy w teatrze. Któżby je negował? Któżby je lekceważył? Nie w dostatecznej jeszcze tylko mierze zdajemy sobie sprawę z ogromnej doniosłości kinematografu jako czynnika społecznego. Lecz to przyjdzie. Dziś wciąż jeszcze jesteśmy pod istną hipnozą rzekomej „wyższości” teatru nad kinem — co do wpływu, który wywiera. Jeżeli chodzi o wpływ etyczny lub demoralizujący, o wpływ na prądy ideowe, na obyczajowość, oświatę etc. — to kinematograf dotrzymuje już dziś najzupełniej kroku teatrowi.

To atoli tylko uwaga nawiasowa. Dla tych np. którzy witając z zadowoleniem ostrzeże-

*) Patrz nry 22, 23, 24 „Życia Teatru” z r. 1926 i nry 10, 11—12 z r. 1927.

nia na afiszach kinowych: „Tylko dla dorosłych!” lub „Dla dzieci i młodzieży dozwolone”, dziwią się, że analogicznych wskazówek nie znajdują — na teatralnych afiszach.

Przejdźmy na drugi punkt widzenia. Na ściśle, wyłącznie i „bez zastrzeżeń” *artystyczny*. Na tej platformie panuje wszechwładnie zasada *pereat mundus fiat Ars!*

Dla wyznawców tej teorii, tej wiary, jest teatr nie żadnym środkiem, nie może być żadnym narzędziem. Jest sam w sobie celem. Jest to rodzaj Sztuki — i jako taki może podlegać kontroli jedynie: sumienia artystycznego. Teatr *pur sang* artystyczny nie liczy się z publicznością. Co dla niego publiczność, spędzona do teatru... np. przez pierwszą lepszą niepogodę! Proszę się nie wtrącać. Siedzieć cicho. Nie wrywać się z sensu nie mającymi uwagami (albo może wykrzyknikami? co?). Na scenie właśnie artyści *przeżywają* swoje role. Dokonywa się misterjum. Uprasza się o nieklaskanie!

(D. n.)

Czesław Jankowski

NOWY ZARZĄD ZWIĄZKU ARTYSTÓW SCEN POLSKICH.

Na walnym Zjeździe delegatów Związku Artystów Scen Polskich wybrany został nowy zarząd Związku w następującym składzie: przewodniczący — Józef Śliwicki (ponownie), członkowie zarządu: A. Bednarczyk, F. Freszel, J. Janusz, K. Justian, J. Leszczyński, Z. Mossoczy, W. Nowakowski, J. Pawłowski. Zastępcy: Brauman-Staszewska, R. Boelke, G. Cybulski, M. Janowski, W. Lenczewski, F. Norski, R. Pony, W. Stoma. Do komisji rewizyjnej wybrano: A. Lipińskiego, B. Nieszszporka i J. Srebrzyckiego. Do sądu honorowego wybrano K. Borowskiego, J. Chmielińskiego, M. Frenkla J. Kotarbińskiego i H. Zboińską-Ruszkowską.

LABOR. (HEIM. I KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
 WARSZAWA, MIDDWA 21. TEL. 14-06
 POLECA

KREM BELONE

NIEZASTĄPIONY DO TWARZY, RAK I
 PO OGOLENIU, SPORZĄDZONY Z
 NAJLEPIEJSZYCH TŁUSZCZÓW -
 NIETŁUSZCZACY. - SPRZEDAŻ WSZĘDZIE




Dralle 'go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
 i kolońskie
 rozpowszechnione na całej
 kuli ziemskiej



Krem
 Puder
 Mydło



Calimi
 METAMORPHOSA

Udelikatniają cerę, usuwają wszelkie jej wady

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str 9) złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
 Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL. 112-11

Konto Czekowe F. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Zakłady Graficzne, Księgarnia i Składy Materiałów Piśmionnych W. Maśkankiewicz i F. Jabożyński, Warszawa, Nowogrodzka 17

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

TEATR I KRYTYKA.

W ostatnim numerze „Życia Teatru“ pisał p. Mirski, że „uważa stanowisko krytyka za tak odpowiedzialne, iż autonomia jego, jako niezbędny warunek owocnej jego działalności, powinna być bezwzględnie zawarowana“. Redakcja „Życia Teatru“, zdając sobie sprawę z odpowiedzialności krytyka zaprosiła do współpracy tak obiektywnych krytyków, jak Mirski (Lwów), Piotrowski (Kraków), Papee (Poznań) i Dudziński (Łódź). Ale właśnie obiektywizm tych krytyków raz poraz wywołuje protesty ze strony teatrów lub artystów. Zaszedł taki wypadek w Poznaniu, gdzie artyści zbojkotowali „Życie Teatru“ dlatego, że krytyk ośmielił się ujemnie ocenić reżyserję „Nieboskiej Komedji“. Polemika w sprawie „Róży“ we Lwowie jest czytelnikom „Życia Teatru“ znana.

Obecnie zaszedł trzeci wypadek, który jest chyba unikatem w dziejach teatru polskiego. Dyrektorowi jednego z najpoważniejszych teatrów w Polsce nie spodobała się recenzja, umieszczona w „Życiu Teatru“, recenzja, utrzymana w tonie spokojnym i całkowicie rzeczowa, w której jednak sprawozdawca ośmielił się napisać, że dyrektor teatru i zarazem reżyser (którego zresztą sprawozdawca bardzo ceni) „nie wczuł się w nastrój sztuki“ i t. p.

I oto w odpowiedzi na to sprawozdanie recenzent otrzymuje od dyrektora teatru list, w którym m. i. czytamy:

„Nie chcę i nie mam zamiaru tolerować Twojego zdecydowanie wrogiego i napastliwego stanowiska, dlatego z góry odmawiam Ci biletów wstępu a służbie zarówno na widowni jak i za kulisami wydałem zakaz wpuszczania Cię do teatru — chyba z biletem, wolałbym jednak abyś oszczędził sobie przykrości bywania u nas.“

Tak walczy dyrektor z krytykiem. Niestety chany ten fakt przemawia sam za siebie i nie wymaga chyba żadnych komentarzy. Zaznaczyć tylko należy, że niezwykle łagodność niektórych krytyków teatralnych, rozdających aktorom z łatwością tytuły „g genialnych“ i „znakomitych“, tytuły dezorientujące zresztą publiczność, która jest innego zdania niż krytycy z pod znaku profesora Sinki, utrudnia prawdziwie obiektywnym krytykom zadanie i naraża ich na tego rodzaju wystąpienia jak wyżej wymienione. Organizujący się obecnie Związek krytyków teatralnych powinien zająć się tą sprawą. Ale nie tylko on. Również Związek Dyrektorów teatralnych nie powinien nad tą sprawą przejść do porządku dziennego.

Wiktor Brumer.

ś. p. SOBIESŁAW BYSTRZYŃSKI.

W ubiegłym tygodniu zmarł w Krakowie wybitny artysta, długoletnia podpora teatru krakowskiego Sobiesław Bystrzyński.

Urodzony w r. 1854 we wsi Nowy Dwór w Kaliskiem ukończył gimnazjum w Warszawie i bezpośrednio z ławy szkolnej wstąpił do znanej trupy Anastazego Trapszy. Po dwuletnim „nowicjacie” przybywa Sobiesław do Krakowa w roku 1875. Był to najświetniejszy okres dyrekcji Koźmiana. Do zespołu należeli wówczas m. i. Hoffmanowa, Wolska, Wojnowska, Ładnowski, Benda, Wojałowicz. Młody artysta, obdarzony wyjątkowo pięknymi warunkami zewnętrznymi i głosem szlachetnym od pierwszego występu w „Nietopczach” Lubowskiego zdobył sobie sympatję publiczności. Koźmian od razu poznał się na wartości tego wybitnego materiału na odtwórcę ról kochanków i ról salonowych, w których potem przez długie lata Sobiesław celował.

Talent Sobiesława dojrzywał coraz bardziej i — jak czytamy w sylwetce jubileuszowej, wydanej w 1901 roku w Krakowie — „czy w klasycznej sztuce oryginalnej czy w tragedji Szekspira lub wiotkiej sielance Sheridana lub Musseta, wszędzie umie Sobiesław wynaleść istotny punkt ciężkości dla swej kreacji. Każda jego rola, to całość pogodna, lekko zaprawiona humorem, w ruchach pełna stylizowanej nonszalancji, w której Fredrowski Gucio typowo różnić się będzie od francuskiego markiza a ten od szlachetnego kochanka z komedji mieszczańskiej lub inżyniera z galerji licznych tego rodzaju sylwetek w komedjach Bałuckiego”.

Niemal przez cały czas pracował Sobiesław na scenie krakowskiej (przez krótki czas występował w Warszawie i Lwowie) i działalność jego aktorska jest ściśle z tradycją tej sceny związana. Występował niemal w każ-

dej sztuce (a przecież premjery w Krakowie odbywały się regularnie co tydzień), zawsze chętnie widziany przez publiczność z powodu wyjątkowej wprost wytworności, szlachetności gościa i interpretacji słowa. W wspomnieniu pośmiertnym, poświęconem ś. p. Sobiesławowi, specjalnie wyróżnia Maciej Szukiewicz jego kreację Armada w „Damie Kamelowej”. „Trzeba go było widzieć w duecie z Modrzejewską — pisze — współgra z Modrzejewską podniecała widocznie Sobiesława, uskrzydlała go i stawiała na równi z wielką heroiną. Z nikim też Modrzejewska nie grywała tak chętnie Marji Gauthier jak z Sobiesławem; z nim również jako Maurycym Saskim wzywała się najlepiej w rolę Adrianny Lecouvreur i do niego jako Mortimera tuliła się serdecznie nieszczęsna królowa szkocka... Jego Gucio w „Ślubach panińskich” był przez długie lata niezastąpiony a po Guciu — Radost”. Tę metamorfozę Sobiesława wspominają bywalcy teatru krakowskiego z serdecznym wzruszeniem.

Trudno wymienić wszystkie role tego niezrównanego salonowca na scenie. Obok wspomnianych już wyróżnić należy bodaj rotmistrza w „Miodzie kasztelańskim”, Sanguszkę w „Halasce z Ostróga”, pana Paska w „Grochowym wieńcu”, Birbanckiego w „Dożywociu”, świetnego biskupa Krasickiego w „Wielkim Fryderyku”, Gospodarza w „Weselu”. Podczas jubileuszu Wojnowskiej zagrał Sobiesław z powodzeniem poraz pierwszy rolę charakterystyczną w „Szlachectwie duszy”.

Zbyt wcześnie usunął się Sobiesław ze sceny. Ale pamięć jego kreacji jest żywa i złoćtemi literami zapisana w kronikach teatru krakowskiego.

Juljan Sawicki.

P L A U T U S.*)

Ukazała się ostatnio na półkach księgarskich niewielka, ale szczególniejszej godna uwagi, książeczka, jako nowa cegiełka — sięgającego już nieledwie szczytu — kapitalnego gmachu teatru plautyńskiego, który od lat kil-

*) Gustaw Przychocki: Plautus. „Z historii i literatury”. Nakł. Krak. Sp. W., Kraków, 1925. — T. M. Plautus: Bracia. Przeł. i oprac. G. Przychocki. „Bibl. Nar.” II, 33 (1924). — T. M. Plautus: Kupiec. Przeł. i oprac. G. Przychocki. „Bibl. Nar.” II, 46 (1927).

ku konsekwentnie wznosi na naszym gruncie prof. Uniw. Warsz. dr. Gustaw Przychocki. Po świetnym przekładzie „Menehmów”, po wielkiej monografji o Plaucie, dostajemy oto do rąk przekład „Kupca” (*Mercator*) w krytycznym (podobnie jak poprzedni) wydaniu „Biblioteki Narodowej”.

Zanim poświęcimy słów kilka ostatniej książce, zatrzymajmy nieco naszą uwagę na postaci i twórczości Plauta — w świetle, epo-

kowego dla polskiego renesansu teatru plautyńskiego, dzieła prof. Przychockiego.

Twórczość Plauta stanowi niewątpliwie jedno z najciekawszych i najfenomenalniejszych zjawisk w dziejach teatru europejskiego. Dzisiejsza publiczność teatralna, nie znająca Plauta zupełnie (w każdym razie ze sceny), nie przeczuwa nawet, jak wiele zawdzięcza genialnemu pocie sarsynackiemu. Bezmała — cały ten śmiech *plautyński*, żywiolowy i niefrasobliwy, do dziś żyjący — w tych czy innych filjacjach plautyńskiego komizmu i plautyńskiego stylu komedjowego — w dramaturgii europejskiej. Bo trzeba wiedzieć, że Plautus, ten trzeci rzymski komedjopisarz, — to „wcielenie humoru bardzo oryginalnego, nie odrzuca uczuciowo zrozumiałego dla czytelników nowoczesnych, ale pomimo to bardzo płodnego właśnie w stosunku do naszych czasów” (Zieliński). Śmiech ludzki — to dar natury, zapewne; ale śmiech komedji europejskiej — śmiech żywiolowy, a nie ten „życiowy”, „przez łyż”, — to, zaiste, nie jest *proles sine matre creata!* Kto się chce o tem przekonać, niechaj sięgnie po „Plauta” Przychockiego.

W tej wielkiej monografji, jedynej w swoim rodzaju i jednej z nielicznych wogóle, uczenie i z talentem wykazał prof. Przychocki, drogą szczegółowej analizy i wszechstronnego ujęcia przedmiotu, jakie wartości nieprzemijające wniósł teatr plautyński do teatru ogólnoeuropejskiego i wyznaczył mu właściwe miejsce w rozwoju dziejowym gatunku komedjowego. I dlatego, zarówno jak i przez zalety stylu, „Plautus” Przychockiego — to nie tylko synteza badań nad komikiem rzymskim, nie tylko podstawowe obecnie dzieło dla specjalistów-fachowców, ale książka, która powinna się znaleźć w ręku każdego miłośnika kultury, któremu nie mogą być obojętne związki między kulturą klasyczną i europejską, dla każdego „człowieka teatru”, każdego wreszcie krytyka teatralnego (zwłaszcza).

T. Maccius Plautus, który w młodych latach był zatrudniony w jakiejś organizacji „artystów scenicznych” (*in operis artificum scaenicorum*), coś niby greckich „techników djonizyjskich”, (może był też aktorem, jak Sofokles, Szekspir, Moljer) na dwa bezmała tysiącolecia przed Bergsonem intuicyjnie wyczuł prawdę słów francuskiego filozofa: *le rire est incompatible avec l'émotion*. Właściwy był bowiem Plautowi — *horror sublimitatis*, unikanie wszelkiej patetyczności i wzniosłości, dążenie za wszelką cenę do efektów komicznych i do wywołania żywiolowego śmiechu. Jeszcze Arystoteles powiedział że „matką komedji jest śmiech”, a sam Arystofanes chciał być nadewszystko „śmieszny” w swoich komedjach, przecież w tej „swojej służbie śmiechu, tak ściśle związany z życiem politycz-

nem i publicznem, miał wyraźne tendencje moralizatorsko-dydaktyczne”. Ani cienia tego u Plauta. On, który, przeszczepiając na grunt latyński grecką „sentymentalno-melancholijną i patetyczno-deklamacyjną „komedję nową”, zaszczerpił jej zarazem — w swoim przetworzeniu — tę swoją niezrównaną *vis comica*, on rozumiał dobrze, że patetyczność i moralizowanie są z reguły wrogiem szczerzego komizmu, a pozatem — na djabła zdadzą się w teatrze!

Sam to przecie wyraźnie powiada:

Widziałem ja już nieraz komików, w ten sposób
Mądre rzeczy prawiących — i jak im klaskano,
Gdy ludowi tę zasnę drogę wskazywali;
Ale kiedy z teatru każdy szedł do domu,
To żaden nie był takim, jak im zalecano!

(*Rudens*)

Nasz Fredro dowcipnie idzie mu tu w sukurs:

„Trzeba wiedzieć, że nigdzie niema tylu czcicieli cnoty, ile w teatrze; lubo w zamęcie owych szlachetnych uniesień najwięcej ginie — chustek i zegarków...” (*Przychocki*, str. 454 n.)

Rzymianin, chociaż, jak to później powiedział Horacy, *natura sublimis et acer*, przecież, a raczej może właśnie dlatego, w teatrze przenośli otwarty śmiech nad „łezkę rozczulenia”. Nie dla niego menandrowskie filozoficzne dygresje i moralizatorskie tyrady ze sceny, tak jak my dzisiaj odżegnywamy się od nich w teatrze. Plautus sam tego zresztą doświadczył na swych „ostentacyjnie” moralnych „Jeńcach” (*ad pudicos mores facta haec fabula*), których jakoś niebardzo chciano oklaskiwać (*qui pudicitiae esse voltis praemium: plausum date!*), a w których nie było nie tylko ani jednej hetery, ale zgoła już ani jednej roli kobiecej!

Jeśli zatem zważyć, że tendencje moralizatorskie nie wymarły w komedji europejskiej aż do wieku XIX, trudno nie przyznać, że stary Plautus jest pod tym względem najnowocześniejszym ze starożytnych! I pomyśleć tylko, że dla takiego niema dziś miejsca w repertuarze scen współczesnych!

Ta plautyńska spontaniczna *vis comica* naprowadziła swoje genialne *medjum*, mimowiednie, acz z wyraźną z jego strony ambicją dania czegoś nowego (*novo modo novom aliquid inventum*), na trop „wynalazku”.

Wszystkie dzisiejsze rozspiewane operetki, szalone farso-komedje, w rodzaju Ludwika Verneuil'a, wywodzą w prostej linii swój rodowód od Plauta w jego — jakbyśmy dziś powiedzieli — krotochwilach czy farso-komedjach (*Mercator, Casina*). Przed Plautem, na gruncie greckim, takiego ujęcia gatunku nie napotykamy.

Jeżeli dzisiaj w powszechnem użyciu jest termin „tragikomedja”, to trzeba wiedzieć, że również pochodzi on od Plauta, który swego *Amfitriona* (protoplasta „Amfitrjona” molje-

rowskiego) żartobliwie nazwał „tragiko-komedją”!

Jeżeli szukacie protoplasty wszystkich nowoczesnych „komedji intryg”, zwróćcie się do ich niezrównanego, a z pewnością nieprzewyższonego w literaturze świata, mistrza i wirtuoza—sarsynackiego poety!

A oto prototyp i pierwowzór szekspirowskiej „Komedji Omyłek” — plautyńscy „Menachmi” („Bracia” w przekł. prof. Przychockiego), ta prawdziwie „wzorowa” komedia, według recepty Boileau, — niczem moljerowski „Mizantrop”. Oto zrab macierzysty nieśmiertelnego „Skąpca” moljerowskiego — plautyńska *Aulularia* (Skarb)! Znacie fredrowskiego Papkina, — a ileż sława tego urodzonego pieczeniara zawiązującego „Żołnierzowi-samochwałowi” Plauta!

D. n.

Mieczysław Ostowski.

Jubileusz Wacława Szymborskiego

W środę 4 maja r. b. na scenie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie odbył się w nowej sztuce Krumłowskiego „Wolne miasto” jubileusz 40-letniej pracy scenicznej WACŁAWA SZYMBORSKIEGO.

Szymborski urodził się w Radzyminie 30 października 1866 r. Po ukończeniu szkoły dramatycznej Anastazego Trapszy wstąpił na scenę w lipcu 1885 r. do teatru pod dyрекcją Feliksa Ratajewicza. W r. 1886 zaangażowany został do teatru polskiego w Poznaniu, następnie pracował w teatrach pod dyрекcją Kremkiego, Jana Szymborskiego, Kościeleckiego (w Petersburgu), w r. 1892 pracuje w Teatrze Polskim w Łodzi za dyрекcją Janowskiego, w następnym sezonie w Lublinie za dyрекcją Józefowicza. W r. 1895 występuje w teatryku „Bellevue” w Warszawie, następnie wyjeżdża do Lublina, Ciechocinka, Częstochowy, Sosnowca. Od r. 1900 do 1905 pracuje w Teatrze Sosnowieckim, w 1905 występuje gościnnie w farsie warszawskiej, skąd wyjeżdża na jeden sezon do Lwowa. W r. 1906 zostaje angażowany do teatru krakowskiego, gdzie pracuje po dzień dzisiejsz.

Do najlepszych rol Szymborskiego, wybitnego artysty-komika w czasie tak długoletniej kariery zaliczane są: Czkawka w „Wieczorze trzech króli”, Głupi Janek w „Chacie za wsią”, Drwal w „Zaczarowanym Kole”, Czepiec w „Weselu” i wiele innych.

Zdobyta z wielkim trudem i wysiłkiem wybitna karjera artystyczna jest szczerą zasługą talentu i pracy Jubilata.

POLONICA.

Teatr miejski w Bambergu wystawił „Nieboską Komedję” *Krasińskiego* w opracowaniu Ottona Zoffa. Pisma niemieckie poświęcają przedstawieniu bardzo pochlebne sprawozdania i podkreślają udatną reżyserję Heinza Rudolfa. „Śmiałe przedsięwzięcie w Bambergu — pisze „Vossische Zeitung” — zasługuje na poparcie wszystkich, starających się o postęp kultury artystycznej.”

„*Dzieje Grzechu*” *Żeromskiego* w opracowaniu scenicznego L. S. Schillera ukazać się mają w najbliższym sezonie na scenach czeskich i niemieckich.

W Teatrze Narodowym w Helsingforsie wystawiono „*W małym domku*” *Tadeusza Rittnera*.

Teatr Narodowy w Zagrzebiu wystawił „*Zabawę w mitość*” *Kiedrzyńskiego* w tłumaczeniu dyr. Benesica.

Adam Didur święcił jubileusz 30 letniej pracy artystycznej w poraz pierwszy wystawionym w Ameryce „*Strasznym dworze*” *Moniuszki*.

Dyr. Teatru Letniego *Emil Chaberski* nawiązał w Budapeszcie stosunki z tamtejszym światem teatralnym i zawarł niezwykle korzystną umowę, mocą której za każdą sztukę węgierską graną na polskich scenach Węgry wystawią sztukę polską. Tak więc w nie długim już czasie wystawione zostaną w Budapeszcie sztuki *Krzywoszewskiego*, *Perzyńskiego*, *Nowaczyńskiego*, *Grubińskiego* i *Kiedrzyńskiego*. Poza to teatr Narodowy wystawi „*Irydjon*” i „*Mazepę*”.

FESTIWAL SŁOWACKIEGO W WARSZAWIE.

Dyrektor Szyfman wystosował do dyrekcji teatrów w Krakowie, Lwowie, Łodzi, Poznaniu i Wilnie pismo, w którem proponuje wystawienie po jednym utworze Słowackiego w Teatrze Polskim w Warszawie. Tego rodzaju turniej byłby rzeczywiście pięknym uczczeniem Słowackiego i zaznajomiłby stolicę z możliwościami artystycznymi teatrów pozawarszawskich. W turnieju tym wzięłyby udział też Teatr Polski w Warszawie.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

Festifal w Delfach. 9 i 10 maja odbędą się w Delfach przedstawienia w antycznym teatrze delfickim. Wystawiony będzie z udziałem najwybitniejszych aktorów greckich „*Prometeusz skowany*” Ajschylosa.

Opera bolszewicka. Z okazji dziesięciolecia rewolucji bolszewickiej teatry sowieckie wystawić miały „operę rewolucyjną”. Ponieważ jednak opery takiej dotychczas nikt nie napisał przeto komitet dla zorganizowania uroczystości jubileuszowych, rozpiął konkurs na „libretto rewolucyjne”. W przewidzianym terminie nadesłano do komitetu cały szereg utworów, które przedłożone zostały specjalnej komisji artystycznej, składającej się z najwybitniejszych współczesnych literatów, kompozytorów i działaczy społecznych Rosji sowieckiej. Po dokładnym zapoznaniu się z nadesłanymi pracami komisja przyszła do wniosku, że ani jeden z utworów tych nie jest w stanie odzwierciedlić patosu rewolucyjnego.

Kongres Związków Aktorskich w Rzymie. W dniach 19, 20 i 21 maja r. b. odbędzie się w Rzymie drugi z rzędu Kongres Międzynarodowy Związków Autorów Dramatycznych. Kongres ten, któremu żywego poparcia udziela Mussolini, budzi w całym świecie teatralnym i literackim żywe zainteresowanie. Związek Autorów Dramatycznych Polskich został zaproszony przez p. Roberta de Flers'a, prezesa Międzynarodowej Konferencji Związków Autorskich do wzięcia udziału w Kongresie i do opracowania szeregu referatów, dotyczących stosunków polskich. Równocześnie na ręce prezesa Z. A. D. P. Stefana Krzywoszewskiego nadeszło zaproszenie specjalne ze strony Towarzystwa Autorów Włoskich.

Prawdopodobnie w Kongresie rzymskim weźmie udział pięciu przedstawicieli literatury dramatycznej polskiej.

Pierwsza opera rumuńska. Wybitny kompozytor Wiktor Gheorghiu, profesor konserwatorium bukaresztońskiego, dokończył niedawno swą pierwszą operę „Alcodor“, będącą jednocześnie pierwszą wogóle operą rumuńską. Utwór ten miał być już w czasie najbliższym wystawiony w bykareszteńskiej „Operze Rumuńskiej“, na skutek jednak powstałych w międzyczasie sporów co do wartości dzieła Wiktora Gheorghiu, wystawienie „Alcodora“ odłożone zostało na czas nieokreślony.

Związek Artystów Scen Polskich.

ORGANIZACJA TEATRÓW RZECZY- POSPOLITEJ POLSKIEJ.

(dyskusja nad projektem M. Krywoszejewa —
ciąg dalszy)

Nie wywoływać artystów! Po ostatnim akcie prosię rozejść się unikając do możliwych granic wszelkiego hałasowania, szurkania nogami, wydzierania z szatni paltotów i kaloszy, a tembardziej komunikowania sobie wzajemnie — wrażeń! Niema co sobie wzajemnie komunikować. Teatr dał już wszystko, co powinno było być dane. Wziąć to w siebie! Przetrawić w sobie! — I pójść spać w jakim nastroju ducha? No, w jakim? W podniosłym. Oczywiście rzecz, że w podniosłym!

* * *

To są zasadnicze rozstajne drogi. Na tych rozstajnych drogach, niejako podłożu musiał projektodawca „Organizacji teatrów Rzeczypospolitej polskiej“ budować swój plan.

Niewątpliwie jako doskonały „wskroś“ znawca teatru, musiał zdawać sobie sprawę, *primo* z tego, że o ile instytucja teatralna obejmująca całe Państwo Polskie, będzie miała charakter przede wszystkim instytucji *społecznej*, to może być prowadzona zbiorowo, kollegialnie. Natomiast *secundo*, o ileby znowu w Polsce dążyć miał do tego, aby być *par excellence* artystycznym, aby prześcignąć pod względem artyzmu wykonania i postępowej pomysłowości i nadzwyczajności wystawy wszystkie inne teatry nie tylko w Europie lecz na świecie całym (dlaczegoż by takie ambicje nie miały teatrom w Polsce przyświecać?), to taka, do szpiku kości artystyczna instytucja nie może być żadną miarą kiero-

wana zbiorowo. Gdzie artyzm — tam indywidualizm. Tylko indywidualny pomysł, wysiłek i rzut zdolne są stworzyć artystyczne dzieło.

Projekt p. Krywoszejewa skonstruowany jest na pomysłowości, wysiłku i rzucie: zbiorowym. Kto ma nadawać *ideowy kierunek* całej, ogromnej instytucji teatrów Rzeczypospolitej? Ma go nadawać Rada Repertuarowa. (Wszystkie inne „resorty“ są to przecie władze wykonawcze).

Jakże brzmi dosłownie Art. 9 „Ustawy“?

Brzmi tak. „W celu nakreślenia ogólnego planu artystycznego Teatrów Rzecz. Polskiej na cały rok operacyjny oraz układania repertuaru planowego dla wszystkich działów teatralnych (dla opery, koncertów symfonicznych, dramatu, komedji tudzież widowisk rozrywkowych) przeznaczonych dla kompleksu Teatrów Rzeczyp. Polskiej utworzona będzie przy Dyrekcji Głównej *Rada Repertuarowa*. Przewodniczącym tej Rady jest prezes Dyrekcji Głównej Teatrów Rzeczyp. Polskiej. Członkami jej są prezesi i kierownicy artystyczni Dyrekcji Szczegółowych i agencji teatralnych, dyrektorowie poszczególnych trup, kierownicy literacy i muzycy, reżyserowie oraz, w charakterze rzeczoznawców, przedstawiciele dramato-pisarzy, świata muzycznego, krytyki teatralnej i muzycznej. Kierownictwo finansowo-gospodarcze ma swego przedstawiciela w Radzie Repertuarowej.”

Cały parlament! Ośmielę się wyrazić, że p. Krywoszejew dąży do parlamentaryzacji teatrów w Polsce. A w każdym razie, stanąwszy na rozstajnych drogach dwóch zasadniczych koncepcyj — przechylił się całkowicie na stronę uznania teatru za instytucję przede wszystkim społeczną.

Nie tracę bynajmniej z oczu zastrzeżenia

(w „Uzasadnieniach ustawy”) że przyszła organizacja teatrów Rzeczypospolitej niema być żadnym monopolem że teatralnej inicjatywie prywatnej zostawia się szeroki teren, że projekt p. Krywoszejewa przewiduje nawet udzielenie zapomóg teatrom prywatnym „o wysokim poziomie artystycznym i jednolitym repertuarze”. że projektowane jest zorganizowanie w stolicy i w innych centrach teatrów kameralnych tudzież *studjów eksperymentalnych*. Tak, wszystko ja to mam na względzie ale... nie mówi się w tej chwili na tem miejscu co może ewentualnie dziać się — po za Organizacją Teatrów Rzeczyp. Polskiej, jeno ma się przed oczami tylko samą organizację.

Niewątpliwie, karmiła by ona publiczność teatralną w całej Polsce dobrym, bez zakaleca chlebem duchowym teatralnym, pożywnym, dobrze wypieczonym, czemś co nie do zbytku ekscytuje, nie wypacza smaku, nie rozpieszcza podniebienia ale też je utrzymuje we wrażliwości na dobrą strawę — słowem, nie wątpię ani na chwilę, że wychodząca z łona Rady Repertuarowej dyrektywa byłaby i rozważną i poważną, w najmniejszej mierze nie zanieczyszczoną tandetą albo spekulowaniem „na najniższe instykty”.

Zapanowałyby w teatrach po całutkiej Polsce przeciętna szacowność w treści i w formie. Nawet przypuszczam, że ogólny poziom teatrów w Polsce — podniósłby się. Nie byłoby w jednym mieście zbytniego skupienia zarówno przednich nowości repertuarowych, jak też i naczelnych sił aktorskich. Nastaliby równomierniejszy rozkład: praw i przywilejów, wyrażmy się: bogactwa teatralnego, kapitału teatralnego. Kto gotów jest poprzestać na tem, ten głosować będzie za wprowadzeniem w życie planu p. Krywoszejewa, — co najrychlej i bez względu na wszelkie trudności.

Trudności zaś byłyby duże. Nie co do wprowadzenia w życie tak bardzo skomplikowanej maszyny i tak... niebываłej (nietylko u nas lecz i wogóle w jakimkolwiek państwie). Organizację można byłoby wprowadzać stopniowo, powoli. Trudność byłaby w przełamaniu *tradycji*. Mamy w Polsce całą, sporą garść niejako zawodowych, wyspecjalizowanych, a „z Bożej łaski”, dyrektorów teatralnych, przywykłych do autokratycznego rządzenia; w „Organizacji” musieliby poniekąd być tylko jej ogniwami; wypadałoby spuścić coś niecoś z głęboko zakorzenionych ambicjy...

Przypuśćmy, że i to dałoby się przezwyciężyć. Przypuśćmy — bynajmniej nie na ostatku! — że znalazłyby się w skarbie dość znaczne sumy niezbędne dla puszczenia w ruch takiej maszyny.

Zabiegnie nam drogę kwestja, mojem zda-

niem najważniejsza, a znów ściśle związana z wysiłkiem i rzutem indywidualnym.

Gdy już cała machina będzie zmontowana i w ruch puszczona — nie bieda! Znajdzie się, nawet sporo, osobistości na wszystkie stanowiska. Nie trzeba będzie przynajmniej prosić Świętych Pańskich, aby przyszli lepić garnki w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu i w Wilnie. Ale — potrzeba zaraz na początek jednego człowieka w najwyższych sferach rządowych, któryby z ogromną energją uzyskał... a może nawet przeforsował... zatwierdzenie ustawy; i potrzeba drugiego człowieka, któryby z żelazną wolą i żelazną, upartą wytrwałością dokonał: puszczenia w ruch ogromnej, niemal niesamowitej maszyny!

Dwóch potrzeba *takich* ludzi. A jakże wielki brak u nas w Polsce właśnie takich ludzi w terażniejszym czasie?

Oto głównie dlatego plan p. Krywoszejewa wydaje mi się być muzyką wcale jeszcze nie bliskiej przyszłości.

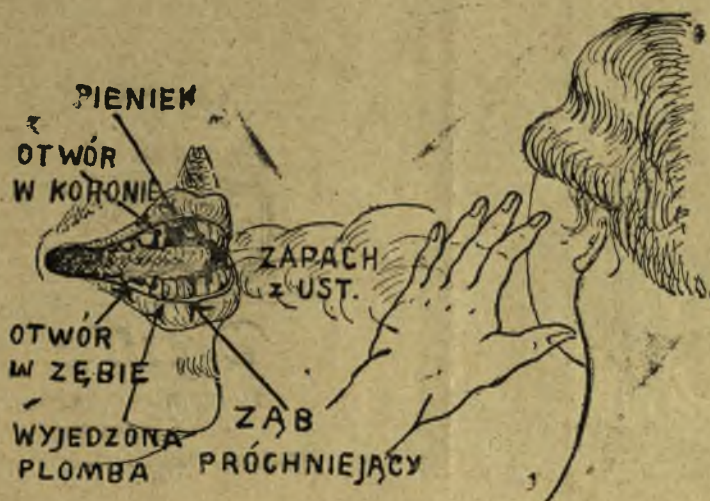
Może myślę się. Obym się mylił!

W czem zaś wiem pozytywnie, że się nie myślę, to w tem, że pod względem *finansowym*, plan Organizacji stoi na wysokości swego twórcy, to znaczy że ma w sobie walory teatralne — niezaprzeczalne. Jest to istotnie: wielka deska ratunku podana teatrom w całej Polsce, tonącym bądź w rzeczywistości fatalnych warunkach i okolicznościach natury finansowej, bądź w horrendalnej nieporadności gospodarzezy i administracyjnej.

Pod względem technicznym, plan p. Krywoszejewa jest nietylko bez zarzutu, jest istotnem arcydziełem: znajomości rzeczy, śmiałości ogólnej koncepcji, przenikliwości oraz sumiennosci w rozważaniu i opracowaniu szczegółów. Można by parę tych ostatnich zakwestjonować lecz czasu będzie aż nadto po temu, gdy przyjdzie do przenoszenia sprawy na grunt realny.

Podnoszono etatyzm całej koncepcji, czyniąc z tego zarzut, zdaniem mojem, nie na miejscu. Etatyzm przepajający istotnie całą „Organizację” nie jest bynajmniej jakimś widzimisię jej autora. Tego rodzaju instytucja nie może przecież mieć innego charakteru. *C'est à prendre ou à laisser*, trzeba to przyjąć w całości lub odrzucić.

A jeśli by się zaś nawet przyjęło do realizacji tylko sam szkielet planu „Organizacji”, jeśli by się zdecydowano na wprowadzenie w życie samej tylko koncepcji ratunkowej — to i tak pozostanie przy p. Krywoszejewie niezapomniana na zawsze zasługa, że doniosłej sprawie publicznej w Polsce chciał służyć całą swoją wiedzą, wytężoną pracą i gorącem a bynajmniej nie gołostownem teatru polskiego umiłowaniem. *Czesław Jankowski.*



DLACZEGO?!...

Są piękne usta, których nigdy nikt nie ucałuje...
 Są piękne kobiety, których się unika...
 Są dzielni mężczyźni, którym się nie wiedzie w życiu...

DLATEGO

że nie używają jedynego racjonalnego środka przeciw nieodczuwanemu przez nich samych zapachowi z ust, który czyni obcowanie z nimi nieznośnie przykrem.

F E R M E N T I N A

usuwa przykry zapach z ust, konserwuje zęby, wzmacnia dziąsła i czyni oddech przyjemnym.

Główny skład na Polskę: ROMAN WŁODARSKI, WARSZAWA, UL. LUBECKIEGO L. 5.

Do nabycia w aptekach, składach aptecznych i perfumerjach Cena Zł. 2.75 za sztukę. W razie nie otrzymania należy zwrócić się do GŁÓWNEGO SKŁADU NA POLSKĘ. Zamiejscowym wysła się po otrzymaniu z góry Zł. 3. lub Zł. 3.50 za zaliczeniem.

WYSTRZEGAĆ SIĘ NAŚLADOWNICTW!

LABOR. CHEM. i KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
 WARSZAWA, MIODOWA 21, TEL. 14-06.
 P O L E C A
Tiopinolowe
 BALSAMI (ZNO-SIARCZANE)
WODĘ, MYDŁO i SZAMPJON
 Jedyne środki na wzmocnienie
 włosów i usuwanie łupież wstrzy-
 mujących wypadanie. SPRZEDAŻ WSZĘDZIE.




Dralle'go

Perfумы, mydła, wody kwiatowe
 i kolońskie
 rozpowszechnione na całej
 kuli ziemskiej

Krem
 Puder
 Mydło



Calimi
 METAMORPHOSA
 Udelikatniają cerę, usuwają wszelkie jej wady



Mydło „Curice”
 W PROSZKU
 NICZEM NIEZASTĄPIONE PRZY MYCIU GŁOWY.
 TOW. AKC. „FR. KARDINSKI” W WARSZAWIE

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
 Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL. 112-11
 Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Zakłady Graficzne, Księgarnia i Składy Materiałów Piśmiennych W. Maślankiewicz i F. Jaboźński, Warszawa, Nowogrodzka 17

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

NIE JEST TAK ŹLE.

Do rzędu powojennych truizmów, mających obieg bardzo żywy, należy sąd o zwulgaryzowaniu smaku publiczności teatralnej, o zubożeniu jej zainteresowań estetycznych i pogoni za sensacją, choćby najpośledniejszego gatunku. Sąd ten, niewątpliwie na wielu realnych przesłankach oparty, należy jednak, od czasu do czasu przynajmniej, poddawać rewizji, by uzyskane stąd konkluzje służyć mogły w charakterze korektywów o—praktycznym znaczeniu.

Właśnie myśl takiej rewizji nasunęło mi wystawienie „Farysa” St. Miłaszewskiego—w Teatrze Narodowym, a raczej tegoż „Farysa” wielkie i ponoć nawet trochę nadspodziewane—powodzenie. Nie będę tu omawiał szerzej sztuki p. Miłaszewskiego: uczyniono to we właściwym czasie w prasie stołecznej, codziennej i specjalnej, m. in. w nrze 13 „Życia Teatru”. Syntetyzując opinię krytyki, podzielaną również przez niżej podpisanego, powiedzieć można, że w rozważaniach krytycznych całkiem słusznie położono nacisk na słowną, poetycką stronę sztuki, podnosząc piękny, czysty, dźwięczny wiersz i orzeźwiający jego ze sceny działanie, — z dużymi natomiast zastrzeżeniami potraktowano walory dramatyczne sztuki i jej konstrukcyjne elementy. W rezultacie więc, uwzględniając tę communis opinio, uznać trzeba „Farysa” za dzieło raczej poety, niż dramaturga, za produkt raczej poetyckiego natchnienia, aniżeli intelektualnego wysiłku i dramatycznej maestrii.

I oto co widzimy! Na sztukę p. Miłaszewskiego, spowitą we mgły bajronicznego smętku, pełną takich „niemodnych” szczegółów, jak długie wierszowane tyrady, dialogi z „życiową” prawdą nie wspólnego, nie mające, monologi, dźwięczące li tylko muzyką słowa—i t. p., na sztukę taką publiczność podąża tłumnie

i chętnie, słucha jej (raczej słucha właśnie, niż ogląda) pilnie i z zadowoleniem, zapominając—nawet o martwych teatralnie miejscach—o kaszlu, kichaniu i gremjalnym wycieraniu nosów. Słowem, poezja jakoś „bierze” publiczność, która jakgdyby zapomina o imputowanych jej upodobaniach do najdalej idących negliżów i podwójnych łóżek na scenie.

Fakt ten wydaje się dość intrygujący, tembardziej, że nie jest odosobniony. Podobnie „nadspodziewane” powodzenie miały, jeszcze dawniej, zrodzone w bardzo wysokich rejonach ducha—„Nie-Boska”—Kraśińskiego, „Don Juan”—Zorilli. Obydwa te utwory, podkreślimy, zarówno jak obecnie „Farys”, były bardzo dobrze grane i niemniej starannie inscenizowane.

A więc?.. chwytając w rękę tak ważki argument, jak dobrze wypełniona kasa teatralna, nie staniemy chyba zbyt daleko od prawdy, twierdząc, że opada powoli fala tej mody, gwoli której podporami utworów scenicznych czyniono—prócz ładnych nóg dobrze zbudowanych i ślicznie unegliżowanych aktorek—przedewszystkiem cztery wytrzymałe nogi francuskiego łóżka. Wszystkie te nogi zresztą, i te i tamte, mają swe znaczenie i sens, uprzyjemniając człowiekowi życie we właściwym miejscu, t. j. w alkwie...

Wracajmy jednak do tematu! Czy nie nadchodzi już czas, by dyrektorowie niejednego teatru polskiego przestali prawić o „zwulgaryzowaniu” gustów publiczności?.. Czy nie należałoby już odstawić do rekvizytorni wygodny parawanik tego taniego komunalika, osłaniający dotąd bezpiecznie—przeważnie indolencję kierownictwa i chęć spychania sezonu tanim kosztem bzdurnych farsideł, bulwarowych idjotyzmów i gołych komedyjek, które nawet w Paryżu podobają się już chy-

ba tylko bardzo egzotycznym cudzoziemcem?.. Czy nie wypadłoby tu i owdzie pomyśleć o jakimś innym repertuarze i przypomnieć sobie, że prócz Berrów, Gavaultów i Verneuilów istnieją w pyle bibliotek Szekspir, Szyller, Słowacki, Wyspiański, a przypomniawszy to może by dobrze było podwójnym łóżkom dać dłuższy urlop i jąć się porządnej pracy?..

Tylko jeden szkopuł: ten wielki repertuar

trochę kosztuje. Znacznie więcej, niż wystawienie jakiejś „tryskającej humorem i francuską werwą” farsy... I tu, zdaje się, jest pies zakopany. I właśnie bodaj z grobu tego „psa” wyrasta nałóg uskarżania się — od rana do wieczora — na „poziome” upodobania publiczności. A przecież publiczność ta też potrafi być wdzięczna, — oczywiście, gdy ma za co.

Bolesław Dudziński.

P L A U T U S. *)

(Dokończenie).

Nawet owe łązawe *comédies larmoyantes* XVII wieku (La Chaussée) — rodzaj, tak skwapliwie pozatem unikany przez rzymskiego dramaturga — nie są bez przykładu na gruncie plautyńskiego (*Captivi, Cistalaria, Rudens, Trinummus*).

Nie znamy bodaj ani jednego motywu komedjowego, którego nie możnaby wskazać w zachowanych dwudziestu (prócz fragmentów) komedjach Tytusa Makcjusza; niemasz typów ani postaci — z wyjątkiem literatów i uczonych — nie odbitych w krzywym zwierciadle plautyńskiego komizmu, tego komizmu, tętniącego trzema potężnymi arterjami: komizmu słów, komizmu charakterów i komizmu sytuacyjnego.

Motywy sobowtórów, przebieranki, fortelu (*frustratio*, prototyp włoskiego *imbroglia*), pozornej lub udanej choroby, wszelkiego typu *qui pro quo*, aż do niezliczonych motywów komiki sytuacyjnej, w której na pierwszym planie rozliczne „gierki” sceniczne — bergsonowskie *histoires sans paroles*, w rodzaju słynnych *lazzi* komedji *dell'arte* i komiki dzisiejszych teatrów marjonetkowych, francuskiego Guignola i turecko-greckiego Karagöza, — oto nieprzebrane bogactwo plautyńskiego repertuaru.

Nawet to — *par excellence*, zdawałoby się, nowoczesne — przełamywanie iluzji scenicznej, tak *con amore* stosowane i nadużywane ostatnio (inscenizacja „Domu otwartego” Bałuckiego albo „Balwierza zakochanego” Kaweckiego w Reducie) — ma swoją ciekawą formę u Plauta, jak to zauważył prof. Przychocki.

*) Gustaw Przychocki: Plautus. „Z historii i literatury”. Nakł. Krak. Sp. W., Kraków, 1925. — T. M. Plautus: Bracia. Przeł. i oprac. G. Przychocki. „Bibl. Nar.” II, 33 (1924). — T. M. Plautus: Kupiec. Przeł. i oprac. G. Przychocki. „Bibl. Nar.” II, 46 (1927).

Z kolei stają przed nami długim szeregiem wieczyście żywe w dramaturgji europejskiej postaci plautyńskiego teatru: pieczeniary, skąpców, lichwiarzy, żołnierzy-fanfaronów, lekarzy, donżuanów, heter, rajfurek, kucharzy, fertycznych pokojówek, ciężących do trunku meger, kochliwych starców...

Oto genjusz komizmu!

Niedarmo w sprawozdaniu z pewnego przedstawienia „Żołnierza — samochwała” Plauta („Flirt z Melpomeną”, wieczór pierwszy) pisał Boy-Żeleński (z którego zresztą dalszemi uwagami o rzymskiej „palliacie” zgodzić się oczywiście nie można): „Komedja Plauta szczególnie robi wrażenie. Mamy uczucie, jakbyśmy się przyglądali rewji pomysłów komedjowych wszystkich czasów i krajów”. Otóż to właśnie. Teatr Plauta — to teatr europejski, to jego *fecunda hilaritatis terra*. Komedja nowoczesna — wiadomo — wyszła z rzymskiej „palliaty” — Plauta i Terencjusza, nie zaś bezpośrednio z (zaginionej) greckiej „komedji nowej”. Wpływ Arystofanesa jest znacznie późniejszy i — odmienny. Terencjusz, wytworny a sumienny tłumacz Menandra i Apollodora, stał się wzorem dla średniowiecza i teoretycznych reguł Boileau. Plautus, baraszkujący i niepoprawny „korektor” swoich znakomych greckich mistrzów, stał się żywym przykładem dla najwyższych wzlotów włoskiego Cinquecenta, dla Szekspira i Moljera!

Mimochodem, w tych ogólnikowych uwagach na marginesie dzieła prof. Przychockiego, wypadło nam stwierdzić, że do dziś jeszcze pokutuje to z gruntu błędne pojęcie o zakresie oryginalności Rzymian, godnych spadkobierców i kontynuatorów spuścizny helleńskiej, — takie, jakie np. znajdujemy w „Literaturze polskiej w. XIX” Maurycego Mochnackiego: „Pisarze rzymscy, odstąpiwszy od swojej narodowości (sic!), rozmiłowali się w jałowem

naśladownictwie”. Nic fałszywszego! Dobre to ostatecznie u Mochnackiego, bo i nie tak to dziwne w jego czasach, tembardziej, że z błędnego ujęcia przezeń, w cytowanym dziele, poezji rzymskiej i jej ducha wynika, zdaje się, przekonanie autora, iż tragedje Seneki grywano w starożytności! — ale dzisiaj stanowczo już czas zerwać z taką powierzchownością zakorzonego sądu. Niechaj dzieło prof. Przychockiego służy dowodem, przynajmniej w zakresie komedji. A o bardziej przekonujący i wszechstronniejszy dowód, zaiste, trudno.

Prof. Przychocki podjął tradycję, jaką ma już Plautus w Polsce. A jest ona wcale ciekawa, jak to wynika z pierwszego w tej pracy zestawienia wpływów i przykładów żywotności Plauta na gruncie naszym. Rzecz przytem charakterystyczna, że „pierwsza konkretna wzmianka, dotycząca początków polskiego dramatu świeckiego, do Plauta właśnie się odnosi”.

Dzisiaj, kiedy jest już w naszych rękach piękny przekład „Braci” i — najnowszy —

„Kupca”, tej iście w francuskim stylu farsy, opartej na motywie rywalizacji ojca z synem w zabiegach o dziewczynę — czy nie byłoby warto wystawić coś oryginalnie-plautyńskiego? Możeby właśnie „Kupca”? A pamiętać należy, że „wszystkie walory komedji plautyńskich w całej pełni występują dopiero w grze na scenie, gdyż Plautus jest *par excellence* autorem sztuk, przeznaczonych przedewszystkiem do grania (agônistikós), nie do czytania, i o każdej jego komedji możnaby dosłownie powtórzyć to, co Molj er powiedział w przedmowie do *L'Amour médecin*: *On sait bien, que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre*“.

W każdym razie, trudno zrozumieć, dlaczego Plautus miałby nam mniej odpowiadać, niż plautyńskie farsy Molj era — albo grany u nas ostatnio — Goldoni.

Mieczysław Ostowski.

„WIOSNA DIONYZYJSKA”.

Dramat grecki, który tak rzadko pojawia się dziś na scenach europejskich, nie wymarł — w swojej czarodziejskiej, klasycznej postaci. Z nadejściem wiosny, dźwiga się on siłą swej wiekopomnej tradycji i entuzjazmu ludzkiego z pośród zapyłonych foljałów bibliotecznych i odradza się — tu i owdzie — na ziemi antycznej, w danej świetności wyrazu, choć już niezawsze w dawnej prostocie realizacji. Na pierwszą — mniej — więcej połowę maja przypadają te przedstawienia neoklasyczne, o których wznawieniu w roku bieżącym słyszymy już z wielu stron dzisiejszej Italji i Grecji. Mówiąc o tej „wiosnie djonizyjskiej”, niepodobna nie wymienić na pierwszym miejscu nazwiska prof. Ettore Romagnoli, w którego rękach spoczywa dyrekcja artystyczna widowisk w Syrakuzach (między 21 kwietnia a 8 maja) i w Pompei (między 10 a 21 maja).

W Pompei realizację projektu (własnego zresztą) podjęła neapolitańska kompanja artystyczna „Illusi”, działająca przy współdziałaniu i wydatnym poparciu finansowem sfer rządowych, komunalnych i prywatnych. Zapowiedziano wystawienie „Alkestis” Eurypidesa w monumentalnym pompejańskim „Teatro Comico”. Równocześnie udostępnione będzie publiczności zwiedzanie nowych wykopalisk, które od szeregu lat dokonywane są na terenie zasypanej przez Wezuwjusza Pompei.

W ścisłym związku z imprezą teatralną

w Pompei są przedstawienia klasyczne w Syrakuzach, gdyż, jak już zaznaczyłem, podlegają wspólnym dyrekcjom artystycznym, a przytem organizacja „Illusi” pozostaje w całkowitem porozumieniu z Narodowym Instytutem Dramatu Starożytnego (z księciem Mario Tomasso Gargallo na czele), zajmującym się organizowaniem widowisk w starogreckim teatrze w Syrakuzach. Wystawione będą: „Medea” i „Cyklop” Eurypidesa, „Chmury” Arystofanesa i — po raz pierwszy — jedyny zachowany dramat satyrowy Sofoklesa p. t. „Tropiciele” („Ichneutai”). Co do tej ostatniej sztuki, to wykopano ją dopiero przed niedawnym czasem w piaskach Górnego Egiptu; ponieważ jednak papyrus z greckim tekstem „Tropiciele” okazał się mocno uszkodzony, prof. Romagnoli zrekonstruował dramat specjalnie dla tegorocznej reprezentacji w teatrze syrakuzkańskim.

Nad projektami dekoracji i kostjumów oraz nad oprawą muzyczno-choreograficzną tych przedstawień pracują specjalnie powołane, kompetentne komitety.

Podobną starogrecką uroczystość zapowiedziano między 9 a 10 maja w „świętym okręgu” Delf. Główną jej atrakcją stanowi wystawienie „Prometeusza skowanego” Aischylosa w antycznym teatrze, znajdującym się mniej — więcej na terenie starożytnej wsi Kastri. Kierownictwo muzyczne spoczywa w doświadczo-

nych rękach wybitnego badacza muzyki starogreckiej, Sikelianosa, który wygłosi również prelekcję o znaczeniu Delf w starożytności.

Jak nam wiadomo, podobne starogreckie reprezentacje teatralne wskrzeszane są i w in-

nych miejscowościach świata klasycznego, a przede wszystkim sławne, corocznie odbywające się, przedstawienia klasyczne w teatrze rzymskim w Orange.

M. O.

ZWIĄZEK KRYTYKÓW TEATRALNYCH.

O potrzebie tego związku pisaliśmy już w „Życiu Teatru”. Towarzystwo szerzenia sztuki polskiej wśród obcych zainicjowało w swoim czasie pierwsze zebranie krytyków dramatycznych i muzycznych, które wyłoniło komisję, składającą się z trzech przedstawicieli krytyki dramatycznej i trzech przedstawicieli krytyki muzycznej. Zadaniem tej komisji było rzucenie projektu statutu i zorganizowanie pierwszego walnego zebrania członków organizacji.

Komisja organizacyjna odbyła posiedzenie, na którym zastanawiano się nad wspólną platformą dla krytyków dramatycznych i muzycznych i ułożono wytyczne dla statutu.

Według tych wytycznych celem związku jest troska o poziom literacki i etyczny sprawozdań teatralnych, obrona interesów materialnych członków związku i reprezentowanie krytyki teatralnej i muzycznej na zewnątrz. Ze względu na różnorodność zainteresowań Związek tworzy dwie sekcje autonomiczne: sekcję krytyków dramatycznych i krytyków muzycznych.

Członkiem rzeczywistym Związku może być każdy polski krytyk teatralny i muzyczny, mający ukończonych 24 lat i pełniący funkcję krytyka najmniej trzy lata w dzienniku, tygodniku, poświęconym kulturze, literaturze i sztuce lub piśmie fachowym teatralnym i muzycznym, przyjęty przez zarząd sekcji drogą balotowania.

Krytyk, będący płatnym funkcjonariuszem teatru (dyrektorem, kierownikiem literackim, referentem prasowym teatru) na czas swego stosunku służbowego do teatru, zostaje zawieszony w prawach organizacyjnych.

Członkiem honorowym może być mianowana osoba względnie instytucja, zasłużona dla krytyki teatralnej lub muzycznej.

Zarząd składa się z prezesa, wiceprezesa, 2 sekretarzy i skarbnika. Ze względu na autonomię poszczególnych sekcji każda oddzielnie wybiera swego przewodniczącego i sekretarza, przyczem przyjmuje się jako zasadę, że przewodniczącym jest prezes sekcji krytyków dramatycznych a co trzy lata prezes sekcji krytyków muzycznych. Wiceprezesem jest przewodniczący drugiej sekcji.

Do sądu koleżeńkiego wybierają obie sekcje wspólnie większością 3/4 głosów 5 członków, nie mogących być członkami zarządu. Wspólnie wybiera się też 3 członków komisji rewizyjnej. Sąd koleżeński rozstrzyga wszelkie sprawy, dotyczące etyki zawodowej na wniosek zarządu lub próśby stron. Rozstrzyga on zatargi zawodowe zarówno między członkami związku jak i krytykami a redaktorami pism lub dyrektorami teatrów.

Analogiczny Związek powstał we Lwowie pod przewodnictwem Kozickiego. Jest nadzieja, że ogół krytyków warszawskich zrozumie doniosłość zrzeszenia się i przystąpi do organizacji, która za kilka tygodni już powstanie.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

Przedstawienia klasyczne w Syrakuzach, organizowane przez „Istituto Nazionale del dramma”, rozpoczęła się 20 kwietnia. Pod kierunkiem znakomitego znawcy dramatu greckiego p. Et. Romagnoli odegrane zostaną w jego tłumaczeniach „Medea” i „Cyklop” Eurypidesa „Chmury” Arystofanesa i „Tropiciele” Sofoklesa.

Festiwal w Salzburgu. Pod otwartym niebem na placu Katedralnym w Salzburgu będą i tego lata dawane widowiska teatralne. Urządza je, jak w roku zeszłym Max Reinhardt, świeżo wróciwszy ze Stanów Zjednoczonych. Wystawione będą Hoffmannsthalu Jedermann i Szekspira Sea Nocy letniej.

Otello w tegoczesnych strojach wystawiony był temi dniami w Kopenhadze. Jago w smokingu, Desdemona a la garconne w sukience po kolana.

Pływający teatr. Stocznia w Genui zajęta jest obecnie przekształceniem jednego z wielkich „transatlantyków” na przybytek „Thespis”. Okręt posiadać będzie wielką salę teatralną, zdolną pomieścić do 1.500 widzów, oraz scenę zaopatrzoną we wszelkie udoskonalenia techniczne. W pozostałych częściach parowca znajdować się będą: dancing, restauracja i kajuty personelu artystycznego.

Pływający teatr będzie mógł odbywać tournees po wszystkich częściach świata i łatwo opuszczać te miasta portowe, których mieszkańcy nie dostarczą odpowiednio licznej publiczności.

Związek Artystów Scen Polskich.

O MATERJAŁY DO PRACY O PRZEDSTAWIENIACH KRAKOWSKICH SŁOWACKIEGO.

Polski Instytut Teatrolologiczny wydał komunikat do filij warszawskich i zamiejscowych Związku:

Kierownik literacki Teatru Miejskiego im. J. Słowackiego w Krakowie dr. Tadeusz Świątek przygotowuje publikację, poświęconą dawnym realizacjom dramatów Słowackiego w teatrze krakowskim. Ponieważ wydawnictwo to nie ma tylko znaczenia lokalnego, lecz jest nader ważne dla całokształtu historii teatru polskiego, dyrekcja Polskiego Instytutu Teatrolologicznego zwraca się z prośbą do tych wszystkich, którzy mają odpowiedni materiał ilustracyjny i literacki, przydatny dla tego wydawnictwa, by zechcieli łaskawie użyczyć go autorowi publikacji. Chodzi przede wszystkim o zdjęcia fotograficzne (figuralne i ensemblowe) z dramatów Słowackiego, wystawianych na scenie krakowskiej, tudzież o każdy inny przyczynek do tego tematu. Cały materiał zwrócony będzie w stanie nienaruszonym po dokonaniu reprodukcji. Ze względu na bliski termin uroczystości Słowackiego uprasza się o możliwie rychłe nadesłanie materiałów. pod adresem: Dr. Tadeusz Świątek, Kraków, Teatr Miejski im. J. Słowackiego.

UCZCZENIE SŁOWACKIEGO PRZEZ Z. A. S. P.

Zarząd Główny Z. A. S. P. wydał następujący okólnik:

Do Filij Zamiejscowych.

Szanowni Koledzy!

Zarząd Główny Z. A. S. P. na posiedzeniu w dniu 27 b. m. powziął następującą uchwałę: „Od momentu ekshumacji zwłok Juliusza Słowackiego na ziemi francuskiej do chwili złożenia ich na Wawelu urządzić w całej Polsce szereg akademij, koncertów, zbiórek, wzorowych przedstawień utworów Słowackiego we wszystkich teatrach, oraz wydać studjum o realizacji dzieł Słowackiego na scenach polskich. Całkowity dochód z zamierzonej akcji przeznaczyć na zapoczątkowanie funduszu budowy pomnika Juliusza Słowackiego w Warszawie”.

W związku z realizacją powyższej uchwały polecamy Zarządom Filjalnym jaknajgorętsze zajęcie się zorganizowaniem w swoim mieście akademij, koncertów i zbiórek w terminie określonym w uchwale. Nie wątpimy ani na chwilę, że Sz. Koledzy w zrozumieniu ważnej roli, jaką społeczeństwo aktorskie winno ode-

grać w chwili uczczenia pamięci wielkiego wieszczki narodu, zabrają się żarliwie do pracy, aby zamierzona akcja stanęła na należytych poziomach, godnie reprezentującym wysokie aspiracje naszej organizacji.

Niechaj żadnego z Kolegów nie zabraknie we wspólnym wysiłku zrealizowania dzieła, któreby zostało w pamięci potomnych, a spełnienie którego uważamy za nasz najświętszy obowiązek.

Niechaj wszyscy członkowie Z. A. S. P. dołożą jaknajgorliwszych starań, aby pomnik Juliusza Słowackiego stanął z inicjatywy Z. A. S. P.

W związku z organizowaniem wzorowych przedstawień zwracamy się oddzielnym pismem do dyrekcji teatrów, na tem miejscu prosimy Kolegów reżyserów o jaknajgorliwszą pracę w tym kierunku, a Zarządy Filjalne o porozumienie się ze swoimi dyrekcjami.

Prosimy jednocześnie Zarządy Filjalne o nadesłanie jaknajszybciej do Zarządu Głównego szczegółowego planu działania, który zostanie za pośrednictwem prasy stołecznej podany do wiadomości ogółu.

ORGANIZACJA TEATRÓW RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ.

(Dyskusja nad projektem M. Krywoszejewa).

Prof. Jerzy Michalski, b. minister skarbu ogłosił w „Warszawiance“ dwa artykuły, przedstawiając oplakany stan finansowy teatrów miejskich, poczem dochodzi do następujących konkluzji:

Mnie się wydaje, że jedynym ratunkiem realnym, wyjścia z sytuacji, bez eksperymentu, jest akceptacja, znanego projektu p. Krywoszejewa, z dwiema atoli korekturami. Byłaby to idealna komercjalizacja teatrów, z korzyścią: 1) państwa, 2) miast, 3) kultury i sztuki teatralnej, w szczególności autorów i kompozytorów, 4) artystów i 5) ludności stolicy i prowincji. Istotnie trudno o jakiś projekt w tej dziedzinie, który jednocześnie uwzględniał wszystkie w grę tu wchodzące czynniki i interesy lepiej i wszechstronniej aniżeli projekt p. Krywoszejewa.

Rozwiązanie problemu teatralnego daje projekty następujące:

Pod względem organizacji Teatrów Rzeczypospolitej Polskiej cały teren teatrów Rzeczypospolitej Polskiej podzielony ma być na okręgi: warszawski, krakowski, lwowski, poznański i wileński. Na czele całej organizacji stoi Dyrekcja Główna Teatrów Rz. P. z siedzibą w Warszawie. Okręgami kierują Dyrekcje Szczegółowe. (Art. 4, 5 i 7 projektu).

Dyrekcja Główna, w porozumieniu z Radą Repertuarową (Art. 9 projektu), ustala repertuar (dramatu i komedji) dla każdego teatru, uwzględniając trzy kategorie sztuk, mianowicie: 1) sztuki zakwalifikowane do wystawienia kolejno zarówno na scenach głównych (Warszawa, Kraków, Lwów, Poznań, Wilno), jak i prowincjonalnych (w miastach wojewódzkich i starościńskich), t. j. sztuki z miejscową obsadą i ruchomym montażem; 2) dalej sztuki wymagające specjalnej obsady t.j. sztuki z ruchomą obsadą i ruchomym montażem i wreszcie 3) sztuki z t. zw. wielkiego repertuaru (fundamentalnego), t. j. sztuki z miejscową obsadą i miejscowym montażem. Sztuka wystawiona na jednej z scen głównych, po zejściu jej ze sceny, ma być wystawiona kolejno na innych scenach w premierowym swym montażu oraz pod pierwotną swoją reżyserją, grana przez trupę każdego z miast głównych, które sztuka obchodzi. Sztuka obszedłszy sceny główne, okręgowe, będzie dalej wystawiona w miastach prowincjonalnych (wojewódzkich i starościńskich) w tymże montażu, lecz dostosowanym do scen prowincjonalnych, grana przez trupy okrężne.

Nowa organizacja przewiduje, że skoro scena każdego teatru głównego wystawi co sezon dwie sztuki kategorii pierwszej (z miejscową obsadą i ruchomym montażem), to wszystkie sceny teatrów głównych więc warszawska, krakowska, lwowska, poznańska, wileńska, dadzą dziesięć sztuk kategorii pierwszej. Każda z tych dziesięciu sztuk grana będzie na wszystkich scenach teatrów głównych w interpretacji sił miejscowych, tylko w montażu ruchomym i reżyserowana każda przez innego reżysera. Będzie to miało ten rezultat, że każdy z teatrów głównych otrzyma w ciągu sezonu dziesięć premier nowych sztuk dramatycznych kategorii pierwszej. Podobnie wystawienie w sezonie po jednej tylko sztuce kategorii drugiej (z ruchomą obsadą i ruchomym montażem) na scenach głównych do każdej z tych scen w ciągu sezonu pięć sztuk tej kategorii, co z dziesięcioma premierami pierwszej kategorii stanowić będzie piętnaście premier nowych sztuk.

Trupy „okrężne” dadzą w każdym teatrze prowincjonalnym (trybem szczegółowo w projekcie sprecyzowanym) w ciągu sezonu 25 premier wyreżyserowanych przez reżyserów teatrów głównych, w montażu przygotowanym w pracowniach tychże teatrów głównych. W liczbie tych premier, 10 sztuk należeć będą do kategorii trzeciej, t. j. do repertuaru klasycznego. Dla osad, wsi i żołnierza polskiego uruchomione będą specjalne teatry, co przy stałej organizacji nie pociągnie za sobą zbyt wielkich kosztów.

Teatry „dzielnicowe”, utworzone w wielkich miastach dla sfer pracujących, również otrzymają około 20 premier w ciągu sezonu. Wreszcie, jeżeli dołączyć wystawienie w każdym teatrze głównym dwóch tylko sztuk kategorii trzeciej (repertuaru fundamentalnego), liczba premier (wszystkich trzech kategorii) dosięgnie na scenie każdego teatru głównego w ciągu sezonu siedemnastu, przy montowaniu przez każdy z teatrów głównych tylko sztuk pięciu, mianowicie: 2-ch sztuk kategorii pierwszej (z miejscową obsadą i ruchomym montażem): jednej sztuki kategorii drugiej (z ruchomą obsadą i ruchomym montażem) oraz 2-ch sztuk kategorii trzeciej z miejscową obsadą i miejscowym montażem.

W ten sposób nie byłoby potrzeby jak dzisiaj sprawiania dla każdego teatru dla każdej sztuki własnych dekoracji, kostjumów i rekwizytów. Jeden wielki jednolity kompleks teatrów w całym Państwie mógłby o wiele łatwiej wytworzyć samodzielną, autonomiczną i samowystarczającą instytucję, podlegającą opiece i zwierzchniemu nadzorowi Ministra W. R. i O. P. w miejsce dzisiejszych licznych i zawięzłych komisji teatralnych magistrackich, których gadulstwo, nieznajomość rzeczy i protekcjonizm uniemożliwia realną gospodarkę teatrów. Ścisły rozdział wreszcie kierownictwa artystycznego od handlowego byłby gwarancją sprawności nowej organizacji, wychodzącej z pod pióra tak wytrawnego znawcy i długoletniego praktyka, jakim jest autor projektu.

Dwie tylko nasuwają mi się obiekcje: W tak pojętej organizacji samowystarczalnej i samodzielnej brak im komisji rewizyjnej, która winnaby się składać z 3 delegatów, t.j. Ministerstw W. R. i O. P. oraz Skarbu i Prokuratury Jeneralnej. Powtóre wnioski o dotacje Zarządu Teatrów, skierowane do Skarbu Państwa czy miast, winny być ustawowo związane z opinią powyższej Komisji Rewizyjnej i N. I. Kontroli. Inaczej, bez tych dwóch uzupełnień, organizacja nie byłaby wedle mego mniemania ani pełną ani należyłą.

W dziedzinie teatrów ma Polska jeden przemysłany projekt uhandlowienia ich i usamodzielnienia. Uważam, że jest obowiązkiem Rządu, zwłaszcza Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i świata teatralnego (tylko nie teatralnych komisji magistrackich, niech Bóg broni) projektem tym jaknajrychlej się zająć z całą powagą i sumiennością, jak tego wymaga zarówno wzgląd natury kulturalnej jak i finansowej.

Jerzy Michalski.



NIE BĄDŹCIE EGOISTAMI!

Spotykamy niekiedy ludzi, którzy mają zachwycająco białą i świeżą pleć i piękne ręce.

Kiedy się ich pytamy, czemu to zawdzięczają, z uśmiechem starają się zmienić temat rozmowy.

Ci egoiści nie chcą wam się przyznać, że ŚWIEŻOŚĆ ich twarzy, rąk i ciała pielęgnuje

Cosmopolis

niezawodny środek, nadający skórze aksamitną gładkość, elastyczność i wygładzający zmarszczki.

Cosmopolis to nie krem, Cosmopolis to nie jest pasta do twarzy.

COSMOPOLIS jest to zupełnie coś nowego i dotychczas nie bywałego.

Główny skład na Polskę: ROMAN WŁODARSKI, Warszawa, Lubeckiego 5.

Do nabycia w aptekach, składach aptecznych i perfumerjach. Cena zł. 2.50 za sztukę. W razie nie otrzymania należy zwrócić się do Głównego składu na Polskę. Zamiejscowym wysła się po otrzymaniu zgóry zł. 2.75 lub 3.25 za zaliczeniem.

WYSTRZEGAĆ SIĘ NAŚLADOWNICTWI!

LABOR. (HEM.) i KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
 WARSZAWA, MIDOWA 23, TEL. 14-065
 P O L E C A

KREM BELONE

WZDRAŻAJĄCY
 NIEZASTĄPIONY DO TWARZY, RAK I
 PO OGOLENIU, SPORZĄDZONY Z
 NAUCENIEJSZYCH TEUSZCZÓW -
 NIETKUSZCZACY. - SPRZEDAŻ WSZĘDZIE




Draffe' go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
 i kolońskie
 rozpowszechnione na całej
 kuli ziemskiej

Krem
 Puder
 Mydło



Calimi
 METAMORPHOSA

Udelikatniają cerę, usuwają wszelkie jej wady

CHOLEKINAZA H. NIEMOJEWSKIEGO

LECZY

Kamienie żółciowe
 Choroby wątroby
 Artretyzm
 i inne choroby na tle
 złej przemiany materji.

SKŁAD GŁÓWNY:
WARSZAWA, NOWY-ŚWIAT 5
TEL. 504-96.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
 Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL. 112-11
 Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Zakłady Graficzne, Księgarnia i Składy Materiałów Piśmiennych W. Maślankiewicz i F. Jabczwiński, Warszawa, Nowogrodzka 17

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

WANDA SIEMASZKOWA.

W ubiegłym tygodniu odbyła się w teatrze lwowskim uroczystość jubileuszu 35-cioletniej działalności teatralnej jednej z najznakomitszych artystek polskich, słusznie polską Duse nazywanej—Wandy Siemaszkowej.

Urodzona w ziemi grodzieńskiej, po ukończeniu studjów wstąpiła w roku 1887 na scenę teatru krakowskiego. Debiutuje w „Dziwakach” Mańkowskiego a pierwszą jej rolą z zakresu heroin dramatycznych była Salusia w „Bene nati”, przeróbce Sarneckiego z powieści Orzeszkowej. Występ w tej roli utrwalił stanowisko panny Sierpińskiej—późniejszej żony świetnego artysty, ś. p. Antoniego Siemaszki—w teatrze. Po trzech latach pracy w teatrze krakowskim przenosi się Siemaszkowa do Lwowa lecz wkrótce wraca do Krakowa, gdzie należy do zespołu artystów Pawlikowskiego do r. 1898. Występuje potem przez pewien czas w warszawskich Rozmaitościach i na Litwie a w roku 1906 osiedla się we Lwowie, zaangażowana przez dyr. Hellera. Pracuje tutaj aż do roku 1920; jest to okres najwyższego rozkwitu talentu artystki. W międzyczasie występuje gościnnie w Wiedniu i Paryżu (z zespołem teatru), Zagrzebiu, Berlinie i Pradze.

Nazwisko Siemaszkowej związane jest również z Redutą warszawską, gdzie odtworzyła świetną postać Rudomskiej w „Ponad śnieg”. Od 1920 do 1922 roku jest Siemaszkowa dyrektorką teatru w Bydgoszczy. Występuje też w „Rozmaitościach” („Synowie ziemi” Rittnera), wyjeżdża do Ameryki, gdzie organizuje przedstawienia, koncerty, kursa dramatyczne. Obecnie poświęciła się pracy pedagogicznej we Lwowie.

Rola Siemaszkowej w historii aktorstwa polskiego jest nieprzemijająca. „Wanda Siemaszkowa—pisał autor „Współczesnej litera-

tury polskiej — przełamała linię klasycznego piękna, której przedstawicielką była Modrzewska, odrzuciła nerwowy romantyzm Marcella—Palińskiej; stopiwszy się ze swoją postacią stara się wydobyc z niej całą prawdę—bezwzględną wiernością w zewnętrznych jej przejawach, całą poezję, jedyną tę, najgłębszą, która leży w wyrazie wszystkich szczerych, potężnych manifestacji psychy ludzkiej. Szczerością tą prawdy, zarówno zewnętrzną jak i psychiczną, stopioną w harmonijną całość w ogniu bogatego, nie zrównanego temperamentu artystycznego, zbliża, narzuca swe kreacje, zapala, porywa!” Jest to świetna charakterystyka istoty talentu Siemaszkowej.

Do charakterystyki tej należy dodać dwie cechy: polskość kreacji Siemaszkowej, którą podkreśla wybitnie typowo polską twarz artystki tudzież wyrazistość mimiki. Siemaszkowej twarz wyraża doskonale wszelkie stany duchowe odtwarzanej postaci, przyczem artystka nigdy nie nadużywa szminki.

Na zawsze zostaną niedoścignionemi wzorami dwie kreacje Siemaszkowej: Szalona Julka w „W sieci” Kisielewskiego tudzież Młynarka w „Zaczarowanym kole”. W obu tych kreacjach wyładował się wybuchowy temperament artystki, przyczem charakter polski ról zachowała Siemaszkowa w całej rozciągłości. Ten polski charakter był też cechą naczelną jej Rudomskiej w „Ponad śnieg”; w akcie ostatnim wzruszała Siemaszkowa szlachetnym heroizmem postaci. Pohamowanie temperamentu artystki budziło tutaj niezwykły podziw. Rudomska Siemaszkowej jest świadectwem ciągle jeszcze żywego talentu aktorskiego znakomitej artystki.

Obok wspomnianych ról wymienić należy bodaj pannę młodą w „Weselu”, Jewdochę w „Sędziach”, „Antygonę” i cały szereg ról

Ibsenowskich, jak Nora, Pani morza, Hedda Gabler, Pani Alwing, tudzież ról w dramatach Przybyszewskiego.

W „Ponad śnieg” odbył się jubileusz Siemaszkowej. Publiczność złożyła hołd artystce, ale nie tylko za jej przeszłość artystyczną.

Również za wiecznie żywy talent, żywy, chociaż przez kierownictwo teatrów tak niedocenywany.

Do hołdu tego przyłącza się redakcja „Życia Teatru”.

„Dar Wisły” w teatrze łódzkim.

Dziwne koleje przechodził nowy utwór dramatyczny autora „Lilji” i „W cichym dworze”. W Poznaniu uznano ten dramat za antyreligijny, w Krakowie za zbyt religijny i — w rezultacie ani tutaj ani tam go nie wystawiono. Warszawa jakoś nie zainteresowała się „Darem Wisły” i może nie prędko ujrzelibyśmy nowy utwór Morstina na scenie, gdyby nie odwaga dyrekcji teatru miejskiego w Łodzi, która zdecydowała się na wystawienie tego dramatu poetyckiego w stolicy przemysłu polskiego.

Podjętę do napisania dramatu dała Morstinowi opowieść, krążąca wśród mieszkańców Starego Brzeska o wyłowionym ongiś w nurtach Wisły czarnym krzyżu.

Akcja dramatu rozgrywa się nad urwistym brzegiem Wisły. Rozgrywa się współcześnie. Realność jednak tła i osób, doskonale przez autora scharakteryzowanych, łączy się z legendą o krzyżu w specyficzną całość. W dramacie działają osoby rzeczywiste, a przecież ich rzeczywistość ma coś z klechdy starodawnej. Ta umiejętność połączenia rzeczywistości z bajką, jest świadectwem wielkiego talentu dramatycznego Morstina. Talentu całkiem dojrzałego i skryształizowanego. Nuta liryzmu, która brzmiała w poprzednich utworach scenicznych Morstina, nabrała tutaj tężyzny nawskroś dramatycznej i dlatego właśnie dramat ten tak wielkie wywołał wśród publiczności łódzkiej wrażenie.

W akcie pierwszym „Daru Wisły” zaznajamia nas autor z rodziną chłopską. Ojciec pracuje w pocie czoła, by wychować córkę i syna, ucznia seminarjum duchownego. Ten syn jest wyznawcą gorliwym kościoła, ale Boga widzi jedynie w Domu Bożym. Córka Maryna jest dorodną dziewczyną, splamioną grzechem, choć wierzy, że Jasiek którego pokochała, po odbyciu służby wojskowej, pojmie ją za żonę. Na nic nie zdadzą się zaloty nauczyciela wiejskiego — Maryna zostanie wierną swemu kochankowi. Nie widzi możliwości tragedji, nie zdaje sobie sprawy z istoty swej winy. Pokochała chłopca, a w miłości tej niemałą odegrała rolę nastrój pól nadbrzeżnych i czar Wisły.

A Wisła ta obdarować ma właśnie rodzinę Maryny i wieś całą niezwykłym darem: oto wyłowiono w niej piękny, stary, czarny krzyż. Co z tym „Darem Wisły” zrobić? Oddać do kościoła — radzi młody kleryk, brat Maryny. Zawezwąć komisję — mówi sołtys. Nie. Ojciec Maryny jest zdania, że skoro chłopci wyłowili ten krzyż, krzyż przy nich pozostać powinien. Ustawi się go nad urwistym brzegiem Wisły, a tymczasem zachowa się go w komorze.

Tak się też stało. Krzyż zamieszkał w tem samem domostwie, które kryje w sobie grzech Maryny. Ochronia ją i wieś całą przed złem

Ten krzyż jest więcej, niżli zwykłym cudem,
jest jakimś świętym
znakiem i przymierzem,
zawartem między rzeką,
a jej ludem.

Strzegą też mieszkańcy Brzeska tego krzyża, jak największej świętości. Ale tajemnica nie da się utrzymać. Nauczyciel, odpalony konkurent Maryny, zawiadamia o krzyżu profesora historii sztuki z miasta, który pragnie „Dar Wisły” odebrać ciemnemu gminowi, chociażby nawet przemocą. Piorunochrony — zdaniem jego — są potrzebniejsze dla chłopstwa, niż ich wiara.

Ale chłopstwo nie da się tak łatwo ugiąć! Stawia krzyż na wyniosłości nad rzeką, której nurty wezbrane grożą klęską powodzi. Któż ich od tej klęski uchroni, jeżeli nie On, ukrzyżowany na czarnym, w nurtach Wisły, wyłowionym prastarym krzyżu. Nie wie nic gromada lub też nie zdaje sobie sprawy z grzechu Maryny i nie wie, że grzech ten musi pociągnąć za sobą karę niebios. Ta powódź — to właśnie kara Boża. Znajdujemy się w krainie, jakże bliskiej „Kłatwy” Wyspiańskiego, grzechu Księdza i Młodej, grzechu wymagającego odkupienia. Wylew i to wylew podczas żniw zagraża bytowi chłopstwa. Nie dadzą krzyża, który jest ich jedynym ratunkiem. Zdradza ich wprawdzie Judasz — nauczyciel, który wskazuje drogę do krzyża profesorowi, dla którego ten krzyż ma jedynie wartość muzealną—

ale zdrada ta niewiele pomoże. Gromada zdaje sobie sprawę, że nie może walczyć z władzą ale uratuje Krzyż przed wpisaniem go do katalogu i ustawieciem w gablotce muzealnej.

Odda krzyż wzburzonym falom rzeki. Nadaremnie broni go grzesznica Maryna, która traci jedyną swą ostoję moralną. Krzyż wpada w nurty rzeki. A za nim podąża Maryna, która oczyszcza swój grzech w wodzie wiślanej.

Po burzy, która towarzyszyła oddawaniu krzyża Wiśle, następuje w żywiole uspokojenie. Wody się rozstępują, wieś zostaje uchroniona przed straszną klęską powodzi.

W rozmowie ze mną oświadczył jeden z poważnych obywateli Łodzi, że sztuka ta jest niemoralna, że romantyzm jej jest szkodliwy, że rację ma profesor, gdy głosi, że potrzebniejsze jest budowanie tam i piorunochronów niż kultywowanie zabobonu, że nie wolno nauczycielstwa przedstawiać jako „schwarz-charakterów”.

Ależ „Dar Wisły” nie jest przecież żadnym dramatem społecznym z tezą! Jest legendą, która tem większe wywołuje wrażenie że autor tę legendę przedstawia w sposób realny, tworząc postaci z krwi i ciała. Można się sprzeczać o to czy należało z postaci profesora zrobić coś w rodzaju Mefistofelesa, ale właśnie to przeciwstawienie świata ziemnego rozumu światowi dziecinnej niemal wiary, świata religijności zewnętrznej światu wielkiej, płomiennej wiary stworzyło w „Darze Wisły” ten wielki nastrój dramatyczny, który z dzieła tego uczynił jedno z najcięższych, jakie w ostatnich latach wydała nasza twórczość dramatyczna.

Komuś nie podobał się ateizm profesora. Niewątpliwie nie podobał się też i autorowi. Ale jest on konieczny dla kontrastu dramatycznego. Do dramatu nie można wprowadzać samych idealnych postaci.

W „Darze Wisły” przemówił Morstin pięknym, dramatycznym wierszem z taką siłą, jak nigdy jeszcze dotychczas. O plastyczności jego dramatu świadczy bodaj moment wrzucenia krzyża, który panował nad otoczeniem — do Wisły. Jest to moment prawdziwie przejmujący i dramatyczny. Brak krzyża wytwarza niczem niezastąpioną pustkę. Moment ten jest majstersztykiem twórczości scenicznej.

Szpakiewicz wystawił dramat Morstina z starannością, wprost imponującą jak na warunki pracy „prowincjonalnej”, wydobyl z utworu jego nastrój i świetnie związał realizm postaci z baśniowem podłożem całości, tudzież wielki nacisk położył na ekspresję słowa poetyckiego. Można się zresztą było tego spodziewać po tłumaczu świeżo wydanego „Słowa wyrazistego” Wołkońskiego. Sukces reżysera jest tem większy, że cały szereg ról spoczywał w rękach młodych jeszcze aktorów. Wielkie zwycięstwo w roli Maryny, zagranej z dużą mocą dramatyczną, osiągnęła znana w Warszawie jako Młoda w „Kłatwie” p. Żmijewska, pełnym tężyzny chłopcem był w roli Ojca b. artysta teatru Narodowego p. Janowski. Wyróżnić też w tej pobieżnej ocenie gry aktorskiej należy pp.: Krzemieńskiego, Żeromskiego i Białoszczyńskiego.

Po sukcesie łódzkim, teatrom warszawskim nie wolno zapominać o nowym utworze Morstina.

Wiktor Brumer.

„Sen” Felicji Kruszeńskiej na scenie Reduty w Wilnie.

I.

W spokojnem, mało impulsywnem, trudnem do poruszenia Wilnie zrobił się ruch. Szereg tygodni emocjonowano się nową sztuką, wystawioną w Reducie. Zarówno sam utwór, jak i jego inscenizacja, wywoływały żywe i sprzeczne sądy — od bezwzględного potępienia, poprzez wszystkie kategorie zastrzeżeń, aż do entuzjastycznego zachwytu; liczba przedstawień przekroczyła dotychczasowe maximum, możliwe na tutejszym gruncie. Przewyciężona została obojętność społeczeństwa; teatr stał się, dzięki temu widowisku, czemś naprawdę żywym, potrzebnem i istotnem w życiu miasta.

Grano „Sen” Felicji Kruszeńskiej. Młodą tę autorkę znaleźliśmy dotychczas tylko z wierszy lirycznych (dwa zbiory: „Przedwiośnie” i „Stąd — dotąd”), wierszy nieraz bardzo wartościowych i uderzających głębokiem przeżyciem. Ze sceny przemówiła po raz pierwszy. I oto z radością stwierdzić możemy, że ujrzelśmy utwór, mimo pewnych, zrozumiałych u początkującej autorki, braków, prawdziwie niepospolity, głęboko wyczuły i wycierpiany, w formie nowoczesnej, twórczy i w najlepszym tego słowa znaczeniu — teatralny.

Niewolno tylko przystępować doń z utartymi, od samych zresztą swoich narodzin nie-

wystarczającymi, kanonami literackimi poezji dramatycznej. Nie znajdziemy tu ani zobjektywizowanej, uniezależnionej od osoby autora, samostarczalnej akcji, ani t. zw. „żywych” ludzi — czyli raczej jedną tylko „żywą” osobę, stanowiącą oś widowiska i zarazem jak najściślej związaną z bezpośrednimi przeżyciami poetki. W pewnym sensie możemy zatem nazwać „Sen” utworem lirycznym: mamy tu bowiem bezpośrednie, jak w wierszu lirycznym, odbicie stanu duszy autora. To, co nas w tym utworze najgłębiej wzrusza, najsilniej „bierze” — to właśnie bliskie, żywe zetknięcie się z przeżyciem, to uczucie, że wprost, bez żadnego pośrednictwa, dociera do was żywą krwią tętniący głos szarpiącego się boleśnie serca.

Jeżeli nazwałem „Sen” utworem w istocie swojej lirycznym, to tylko w wyżej zaznaczonym sensie. Wszelkie bowiem popularne wyobrażenia, łączone zazwyczaj z pojęciem „liryczności”, zwłaszcza w dramacie, muszą być całkowicie odrzucone: w formie swej nie ma „Sen” nic wspólnego z „liryczną” rozlewnością, obfitością, kwiecistością wysłowienia, której rozrost kosztem akcji scenicznej uważa się zwykle za cechę znamionną dramatu lirycznego. Wprost przeciwnie: słów jest tu niewiele, przeważnie krótkie, urywane zdania, znaczące nie same przez się, lecz jedynie jakp skondensowany wyraz dynamiki akcji. Obfity materiał słowny jest własnością prawie wyłącznie głównej postaci — „Dziewczynki, której się śni” — co stwarza znakomity odpowiednik formalny do dramatycznego stosunku tej postaci do reszty widowiska. Poza tem, u innych postaci, dłuższe ustępy mówione zjawiają się tylko wyjątkowo, za każdym razem umotywowane specjalnymi wymaganiami i jakby odrębnym zabarwieniem muzycznym danego momentu w kompozycji całości.

Ten lakonizm wysłowienia zbliża „Sen” do typu dramatu ekspresjonistycznego, z czem łączy się również operowanie jaskrawymi kontrastami. Czysto nowoczesna jest tu także nawskroś przenikająca całość utworu groteska, pozbawiona całkowicie pierwiastka komicznego, natomiast służąca dwóm celom: jak najbezpośredniemu oddaniu ostrego, dławiącego w gardle bólu i wywołaniu wrażenia uchylenia na chwilę wrót innej, pozazyciowej rzeczywistości. Obu celom służyła zresztą groteska od wieków, tylko nigdy tak świadomie, tak programowo, jak dziś. Jeżeli idzie o bezpośrednie przelanie swego cierpienia w duszę widza i słuchacza, o gwałtowne targnięcie strun, rozpiętych w jego piersi, i wywołanie w nim ściśnienia serca, nic tak potężnie nie podziała jak bolesnym

uśmiechem wykrzywiona groteska. Z drugiej strony, przez deformację rzeczywistości, przez zlekceważenie normalnej logiki groteska istotnie zdolna jest obudzić w widzu i słuchaczu to, co St. J. Witkiewicz nazywa „uczuciem metafizycznym”.

Nie przypadkowo wspominałem tu o Witkiewiczu: „Sen” Kruszewskiej ma wiele wspólnego z jego niewątpliwie ciekawą i w niejednym punkcie bardzo słuszną teorią. Właśnie teorią — nie sztukami. Sztuki formisty Witkiewicza pozbawione są, niestety, (jak zresztą i jego malarstwo) całkowicie formy — i pomimo piętrenia nonsensu na nonsens, ani krzty uczucia metafizycznego wywołać nie potrafią. W pewnym sensie można by powiedzieć, że pierwszą istotną ilustracją prawd, zawartych w teorii Witkiewicza, są niektóre sceny z dramatu Kruszewskiej.

Swemu operowaniu nielogicznością dała jednak Kruszevska pewne życiowe usprawiedliwienie: wszystko to jest sen. Naiwnym i nierozumiejącym prawdziwego sensu jej sztuki, ale nieświadomie ulegającym czarowi widowiska, stworzyła w ten sposób złudzenie, że coś rozumieją; bezwzględny zwolennikom nielogiczności i „czystej formy” na scenie dostarczyła argumentu przeciw sobie. Mylą się nie tylko pierwsi (tak bardzo szerokie „wytłumaczenie” nie tłumaczy w rezultacie — właśnie przez swoją szerokość — nic zgoła), ale i drudzy. Ujmując swój utwór w formę snu, autorka bynajmniej nie uczyniła tego celem usprawiedliwienia nielogiczności: fakt, że to jest sen, ma znaczenie samodzielne, jest wyrazem tego podstawowego uczucia, z którego, jak liryka, wytrysnął cały utwór. Uczucia dławiącej zmy, ciężkiego snu dzisiejszej rzeczywistości, z którego trzeba się wreszcie obudzić, otworzyć okno, czystego powietrza poranka zaczerpnąć w pierś.

Przeżycie, z którego zrodził się ten dramat, jest natury społecznej. Bliskie jest sercu Polaka i aż nadto dlań zrozumiałe. Szukanie Polski dziś, gdy ją już mamy. Rozdzwięk pomiędzy stworzonym przez najwyższe duchy narodu ideałem Ojczyzny, a rzeczywistością wskrzeszonego państwa. Dramat Kruszewskiej — to przedziwnie szczery i bezpośredni krzyk miłującego serca, które zaprzysięgło wiarę Polsce, jako potędze przedewszystkiem moralnej, Polsce, która ma czynić, jak mówił Słowacki, „wysokość między wysokościami”, Polsce „szklanych domów”. Namiętny protest przeciwko „czarnym wojskom”, które z odświętnym patriotycznym frazesem na ustach na codzien czynić chcą z Polski nędzny, przyziemny twór, nic nie mający wspólnego z wytęsknioną w niewoli Ojczyzną.

Poprzez bezmyślną kołowaciznę nic nie rozumiejących, nic nie czujących ludzi przediera się w trudzie i męce „Dziewczynka, której się śni”. Czarne wojska mają napaść na miasto; ocalić miasto i całą Polskę może tylko zbudzona do życia dawna wielkość, dawny bohaterski patos naszej wiary w wielką treść słowa „Polska”. Ta moc usymbolizowana jest w Księciu Józefie, tym z Torwaldsenowskiego pomnika. Dla wszystkich jest to tylko pomnik, dla Dziewczynki — żywy Książę. Trzeba go zbudzić — „trzeba rzucić pod kopyta książęcego konia czerwone kwiaty”. Zbudzony Książę ocali miasto od czarnych wojsk. Dziewczynka w misji swojej jest zupełnie samotna: nawet „Człowiek, którego Dziewczynka kocha w życiu” jest jej w gruncie rzeczy obcy, jest jak wszyscy, nie rozumie. A każdy jej krok wyśmiewa, na każdym kroku przeszkadza widocznie wcielenie dławiącego ją nonsensu — „Zielony Pajac, który powinien wisieć na lampie”. W mieście, które Dziewczynka obronić chce przed zalewem czarnych wojsk, wszyscy — przeciwnie — czarnych wojsk z utęsknieniem czekają. Gdy Dziewczyka dociera wreszcie do Księcia, w tej samej chwili czarne wojska zjawiają się pod pomnikiem. Odbywa się „uroczystość narodowa”: czarne wojska przyszyły uczyć pomnik. Czarne wojska „nigdy nie grają w otwarte karty”, nigdy nie zwalczają otwarcie tego, co chciałyby doszczętnie wytrzebić z duszy Polaka: przeciwnie — gloryfikują „wielkie symbole”, o ile należą one do przeszłości, cześć wielkich umarłych, o ile mogą się nie obawiać ich zmartwychwstania; z wielkością naszej robią czeigodny zabytek muzealny, wspinały wyprawiają jej pogrzeb. Uroczystość uczczenia pomnika odbywa się przy dźwiękach marsza żałobnego; u stóp Księcia wieńiec składa — Zielony Pajac.

Tak beznadziejnie jednak dramat się nie kończy. Tylko że koniec radosny w obrazie 7-m nie jest już tak artystycznie przekonawający, jak sześć poprzednich obrazów. Książę się budzi — bez pośrednictwa czerwonych kwiatów, o które z taką męką przez sześć obrazów walczyła Dziewczynka. Budzi się z chwilą, gdy ruszył zegar, zatrzymany, po opowaniu miasta przez czarne wojska, ręką Zielonego Pajaca. Zegar posuwa Wysłaniec — ten sam, który w pierwszym obrazie powierzył Dziewczyńce misję zbudzenia Księcia, a który teraz zjawia się znowu — jako prosty robotnik. „Ruszy się czas — to i Książę się zbudzi”. Symbol jasny, ale artystycznie niewystarczający i niedość organicznie związany z resztą utworu.

Niewątpliwie jest to poważna wada dramatu; obok niej można wskazać jeszcze

kilka drobniejszych usterek. Wszystko to jednak znika wobec niepospolitych wartości utworu, które starałem się, z konieczności pobieżnie, zaznaczyć wyżej. Podkreślić chciałbym jeszcze znakomite operowanie wieloznacznością zdarzeń scenicznych, tą, w istocie swej symbolistyczną, naczelną cechą sugestywnej dramaturgii, tak charakterystyczną np. dla Wyspiańskiego. W dramacie Kruszewskiej fakty o najdobitniejszym znaczeniu realnym, uczuciowo-ideowym są równocześnie doskonale umotywowane z punktu widzenia psychologii snu; i gdy pospolity, każdemu z własnego doświadczenia dobrze znany nonsens senny nabiera nagle głębokiego sensu i zyskuje potężny wyraz uczuciowy, widz reagować zaczyna na widowisko jako na coś swojego, zrodzonego jakgdyby w jego własnej duszy i obiektywizującego się przed nim na scenie. Narzucająca się widzowi intensywność przeżycia — oto najcenniejszy walor utworu Kruszewskiej, świadczący o tem, że włada ona, mimo pierwsze kroki, stawiane na scenie, laską magiczną, której daremnie szukają nieraz inni, doświadczeni, a o której większości naszych t. zw. „pisarzy dramatycznych” dzisiejszej doby nawet się nigdy nie śniło.

d. n.

Stefan Srebrny.

BIBLIOGRAFJA

Zanotować należy ukazanie się trzech pierwszych tomów zbiorowego wydania komedij Al. Fredry nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, oraz obu części „Fausta” w przekładzie Emila Zegadłowicza, dwu wydawnictwa Polskiego Instytutu Teatrológicznego: monografii Heleny Modrzejewskiej pióra Franciszka Siedleckiego tudzież pierwszego tomu „Biblioteki zapomnianych utworów dramatycznych” pod red. prof. I. Ujejskiego a mianowicie „Wandy” Tekli Łubińskiej. Nakładem księgarni św. Wojciecha ukazał się przekład „Słowa wyrazistego” Wołkońskiego, dokonany przez M. Szpakiewicza. Wszystkie te wydawnictwa zostaną szczegółowo omówione w „Życiu Teatru”.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Na stanowisko reżysera Teatru Polskiego w Poznaniu została na przyszły sezon zaangażowana znakomita artystka *Stanisława Wysocka*. Wpłyynie to niewątpliwie dodatnio na poziom teatru poznańskiego.

Na międzynarodowy *Zjazd autorów dramatycznych w Rzymie* wyjechała delegacja, złożona z trzech przedstawicieli polskiego Związku autorów dramatycznych.

Referat teatralny w „Przeglądzie Wieczornym” objął *St. I. Witkiewicz*.

Związek Artystów Scen Polskich.

ORGANIZACJA TEATRÓW RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ.

(dyskusja nad projektem M. Krywoszejewa)

Wyraz „mararm” przyjął się szeroko na ziemiach polskich — widocznie jest bardzo pożyteczny i bardzo na czasie.

Lecz nigdzie, w żadnej sferze życia publicznego, dotkniętej chroniczną chorobą lub uwiąznięciem z niedołęstwa, marazm nie przybrał takiej postaci komicznej a jednocześnie gorszącej, skandalicznej — jak w sferze teatru. Ten dział sztuki, w którym nowoczesność chce widzieć szarmonizowanie wszystkich sztuk, stał się polem popisu umysłowych imbecilów, straszną, wielką Abderą. Ten rozdawca najpiękniejszych i najmocniejszych wzruszeń — z powołania, stał się zawalidrogą — z istotnej swej wartości. Boisko, na którym współzawodniczyć powinny: inicjatywa, talent, słowo poety i słowo prozaika, zapał i zbiorowa energia — stało się żerowiskiem wszelakich nierobów, popsujów i innych nieczujów.

Wysilanie się na eksperymenty, po których nazajutrz zostają nie artystyczne fermenty, lecz zwyczajne męty, kwalifikowanie do grania sztuk, wydętych wiatrem, kult nicności i bractwo wzajemnego popierania impotencji, legalne opodatkowywanie społeczeństwa na cele teatralnej tandety i surogatów, uroczyście kapłańskie łapichłopstwo w stosunku do naiwnych nieświadomych rzeczy teatromanów, wielkie gesty dobroczyńców, ułatwiających uczniom i urzędnikom konsumowanie wywaru słodowego z ustawicznego pogotowia trąbizupki — oto teatr nasz dzisiejszych.

Ktoś powiedział, że Rosjanin mówi o bucie jak filozof, a Polak mówi o filozofii jak szewc. *Może to i prawda, ale napewno jest prawdą, że o teatrze mówi i pisze, jak ktoś, co nie umie ani mówić ani pisać.* I stało się tedy, że najpotężniejszy środek kultury słowa i piękna, najbardziej publiczne forum dla uczuć i myśli narodowych pisarzy i poetów — jest w zawiadywaniu ambitnych mierzonych jednostek, pozbawionych wszelkiego poczucia obywatelskiej i artystycznej odpowiedzialności.

I trwa to ciągle, bez przerwy, pomimo, że zabiera pismom miejsca i uwagi nie mniej niż polityka, pomimo dyskusji i polemik, reform, uchwał, potwornych subwencji, urzędowych odznaczeń, protekcji, olbrzymiej reklamy, monstualnego hałasu — o nic. Sztuki wjeżdżają na wielkie sceny na koniach stra-

żackich — a zjeżdżają błyskawicznie prędko, zostawiając po sobie tylko to, co konie zostawić mogą.

„Życie Teatru”, pismo bardzo pożyteczne, zaprasza do dyskusji nad projektem „Organizacji teatrów w Polsce” pomyślanym i, powiedzmy odrazu, przemyślanym przez p. Macieja Krywoszejewę, byłego dyrektora b. teatrów rządowych w Warszawie.

Dzięki temu, że projekt ten został w „Życiu” w całości wydrukowany, możemy się w nim wygodnie rozejrzeć. Jest to nietylko zasadniczy pomysł, jako idea wyjścia z bezrządu i chaosu, ale i dokładnie opracowanie całej techniki wykonania pomysłu. P. Krywoszejew łączy wszystkie teatry, nie będące imprezami prywatnymi, a więc niemal wszystkie w całej Rzeczypospolitej, w jedną organizację państwową działającą na zasadach finansowej samowystarczalności i z myślą obsługiwaną przez teatry miast stołecznych czyli głównych — wszystkich teatrów prowincjonalnych, swymi siłami artystycznymi, repertuarem i środkami scenicznymi (montażem). Projekt *pozostawia po za wszelkimi wątpliwościami*, że wprowadzenie go w życie położy kres niedoborom, bankructwom, niepowoływanym kierownictwom, wadom i ubóstwu repertuaru, obywataniu się całych wielkich okolic kraju bez teatru. Organizacja ta wprost imponuje celnem ujęciem sprawy od strony jedynego właściwego klucza problemu.

Nie możemy w naszym skromnym szkicu spierać się o takie czy inne paragrafy projektu. Bierzemy go, jako całość, która doskonale się koło osi swej obraca, jako kompozycję logiczną, praktyczną, gruntownie i dokładnie przetrwoną, zaś opartą na głębokim doświadczeniu człowieka, który rządził gospodarką teatrów warszawskich w sposób szczególnie — nieprawdopodobny: zamiast deficytu miał nadwyżkę dochodu. Wiemy skądinąd, że p. Krywoszejew jest jedynym w swoim rodzaju fachowcem w dziedzinie finansowości i ekonomiki teatralnej. Rad jego słuchać trzeba — i jego projekt „organizacji teatrów w Polsce” wziąć bardzo mocno pod uwagę, — jeśli się nie chce dać dowodu złej woli i protekcji dla „marazmu” lub dla — mętnej wody, w której skutecznie łowią beneficjanci bezwładu, obrońcy prowincjonalizmu, nałogowcy zaślimaczania jednej z najważniejszych i najpiękniejszych dziedzin pracy kulturalnej.

Gdy się dyskusja nad tym projektem rozwinię, wrócimy doń z ochotą.

Cezary Jelletna.



NIE BĄDŹCIE EGOISTAMI!

Spotykamy niekiedy ludzi, którzy mają zachwycająco białą i świeżą skórę i piękne ręce.

Kiedy się ich pytamy, czemu to zawdzięczają, z uśmiechem starają się zmienić temat rozmowy.

Ci egoiści nie chcą wam się przyznać, że ŚWIEŻOŚĆ ich twarzy, rąk i ciała pielęgnuje

Cosmopolis

niezawodny środek, nadający skórze aksamitną gładkość, elastyczność i wygładzający zmarszczki.

Cosmopolis to nie krem, Cosmopolis to nie jest pasta do twarzy.

COSMOPOLIS jest to zupełnie coś nowego i dotychczas nie bywałego.

Główny skład na Polskę: ROMAN WŁODARSKI, Warszawa, Lubeckiego 5.

Do nabycia w aptekach, składach aptecznych i perfumerjach. Cena zł. 2,50 za sztukę. W razie nie otrzymania należy zwrócić się do Głównego składu na Polskę. Zamiejscowym wysyła się po otrzymaniu zgóry zł. 2,75 lub 3,25 za zaliczeniem.

WYSTRZEGAĆ SIĘ NAŚLADOWNICTWA!

LABOR. (HEM.) KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
 WARSZAWA, MIDOWA 21. TEL. 14-06
 POLECA

KREM BELONÉ

NIEZASTĄPIONY DO TWARZY RAK I
 PO OGOLENIU, SPORZĄDZONY Z
 NAJCENNIJSZYCH TŁUSZCZÓW —
 NIETKUSZCZĄCY. — SPRZEDAŻ WSZĘDZIE




Draffe go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
 i kolońskie
 rozpowszechnione na całej
 kuli ziemskiej

Krem
 Puder
 Mydło



Calimi
 METAMORPHOSA

Udelikatniają cerę, usuwają wszelkie jej wady

WCHOLEKINAZAM
 DR. NIEMOJE WIKIEGO
 LECZY

KAMIENIE ZŁOCIOWE CHOROBY WATROBY ARTRETYZM		HNNECHOS ROBYNATLE ZŁEJ-PRZE MIANY-MAS TERJI-WW
---	---	---

NOWY WIAZ 5 WARSZAWA TEL. 504-96

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
 Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL. 112-11

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Zakłady Graficzne, Księgarnia i Składy Materiałów Piśmiennych W. Małankiewicz i F. Jabczwiński, Warszawa, Nowogrodzka 17

<http://rcin.org.pl>

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Trzęsawisko zarozumiałości i pewności siebie.

Ex re pewnej recenzji.

Każda recenzja może być dla autora pocudzająca. Nawet taka, która go miesza z błotem. Byleby była rzeczowa.

P. Gawlikowski, współpracownik „Rzeczypospolitej” napisał obszerny artykuł, w którym pisze o „tańcu współczesnego naszego życia na trzęsawisku pół-uczoneści, półodpowiedzialności i ogólnego zakłamania się”. „Drobnym przykładem” ma być książka F. Siedleckiego o Modrzejewskiej, przyjęta zresztą dotychczas bardzo życzliwie przez kilka pism warszawskich i pozawarszawskich.

„Krytykę” p. Gawlikowskiego, złośliwą i dokuczliwą, niepodobna nazwać naczaj jak trzęsawiskiem zarozumiałości i pewności siebie. Znajdujemy w niej cały szereg frazesów o pseudonaukowości i niekompetencji (z zarzutem niekompetencji trzeba być bardzo, bardzo ostrożnym: jakież kwalifikacje w dziedzinie filmu posiada „profesor szkoły filmowej”, p. Gawlikowski?); spodziewałyby się należało, że po obszernym wstępie p. G. zarzuty swe skonkretyzuje. Nic podobnego. Daje jedno sprostowanie co do omyłkowo podanego nazwiska Lessinga zamiast Kleista, co nie jest żadnym „odkryciem”, gdyż był to przez każdego czytelnika łatwo spostrzeżony lapsus autora. Jakież inne konkretne zarzuty?

I tutaj dochodzimy do rzeczy wprost niesłychanej, rzucającej ciekawe światło na sumiennosc fachową i praktykę naukową p. Gawlikowskiego: przytacza mianowicie zdanie jako niezrozumiałe i przytacza je nie w całości, ale urywa w połowie, po przecinku, opuszczając właśnie to co wyjaśnia myśl pierwszej połowy zdania. Zdanie to bowiem brzmi w całości następująco: (str. 121) „Długą drogą doświadczeń przy końcu swego życia przychodzi Modrzejewska do uprzytomnienia so-

bie pierwiastków duchowych w sztuce, w przeciwstawieniu do czysto formalnego traktowania sztuki”. W pełnym brzmieniu (a nie złośliwym skrócie) zrozumienie tego zdania nie sprawi trudności uczniowi z niższych klas gimnazjalnych, tembardziej, że zdanie to poprzedza opis pierwiastków duchowych w sztuce Modrzejewskiej a po tem zdaniu przytacza autor ustęp z wspomnień Modrzejewskiej, będący teoretycznym ujęciem tychże pierwiastków przez nią samą.

W drugim, rzekomo niezrozumiałem zdaniu, przytoczonym przez zgryźliwego sprawozdawcę użył autor wyrazu „tabu”; Gawlikowski widocznie go nie zna, bo stawia obok niego znak zapytania. Pozwolę sobie wobec tego przytoczyć ustęp z dzieła O. Spenglera „Untergang des Abendlandes” (T. II, str. 137):

„Wyraży Totem i Tabu. Im bardziej są zagadkowe i wieloznaczne, tem więcej czuje się, że poruszają one najpierwsze podstawy życiowe nie tylko pierwotnej ludzkości... Wszystkie związki ludzkiego życia na jawie określa tabu... jest tajemnicą gmin religijnych, szkół filozoficznych, związków artystycznych... Totem i tabu omawiają ostateczny sens bytu i jawy, losu i przyczynowości, rasy i mowy, czasu i przestrzeni, tęsknoty i trwogi, taktu i napięcia, polityki i religji”. Jest rzeczą całkiem jasną, że Siedlecki wyrazem tabu określił owo pierwotne poczucie wspólności przestrzeni, wierzeń i sztuki, grupy ludzkiej, w tym wypadku grupy „Kraków”.

Może się p. Gawlikowskiemu niepodobać sposób ujęcia monografii Modrzejewskiej. Wolno mu. Może wskazać jak powinna być napisana, ale nie wolno mu przytaczać złośliwie zdań, które nie autora, lecz jego samego ośmieszają. I przytem ten ton pyszałka. Ten

ton bezapelacyjny wyższości dziennikarza wobec Siedleckiego, od lat związanego pracą artystyczną z teatrem—budzi co najwyżej wzruszenie ramion.

Mówiąc o książce Siedleckiego jako dowodzie niekompetencji Instytutu teatrologicznego przemilcza p. Gawlikowski wydanie pod redakcją prof. Ujejskiego pierwszego tomu „Biblioteki zapomnianych utworów dramatycz-

nych”. Popsułoby mu to bowiem szyki. Nie mógłby p. Gawlikowski odmówić profesorowi Ujejskiemu metody naukowej. A chodziło wszakże o zwalczanie instytucji.

Dziwne metody uprawiają niektórzy dziennikarze. W każdym razie nie są to metody „naukowe”.

Juljan Sawicki.

„Wieża Babel” Antoniego Słonimskiego w Teatrze Polskim.

Rzecz dzieje się w Kalifornii po wojnie światowej. Jesteśmy w świecie dynamomaszyn i radja, grzeje nas „gorący oddech tuby megafonu”, jednym słowem współczesność przebija się poprzez całą treść „Wieży Babel” — a jednak ten „pean ku chwale wieczystej człowieka” jest utworem nawskroś romantycznym. Nic dziwnego, że przy jakiejś sposobności Słonimski z takim zachwytem wyrażał się [o twórczości Mickiewicza: ceni bowiem w nim jego siłę i marzenia romantyka, marzenia, które nie załamują się i tworzą z marzenia rzeczywistość.

Romantyzm Słonimskiego jej pełen wiary. Wiary w człowieka i w lepszą przyszłość. Jest źle. Gromada ludzka nie docenia wysiłków genialnej jednostki, nowoczesnego Prometeusza, Thompsona, który buduje wielką wieżę szczęścia ludzkiego; wprowadzie wszystkie narody świata uczestniczą w tem dziele i wprowadzają w czyn genialne pomysły twórcy, ale istotności jego zamierzeń nie potrafią odgadnąć. Przeciwno olbrzymowi Thompsonowi staje skarłałe pokolenie, uosobione w garbusie Mixście i Prefekcie, który nie może pojąć tego, co nie jest z góry przewidziane i unormowane zwykłym trybem rzeczy. Pan Prefekt ma doświadczenie. Wszak mówi o tem:

Ja o tem wiem najlepiej — prowadziłem
Wszystkie zebrania, zjazdy, posiedzenia rad,
W paruset konferencjach ja przewodniczyłem,
Ja piastuję ten urząd już od paru lat.

Tego „doświadczenia” nie ma zapewne Thompson, twórca wieży, który w dniu ukończenia gigantycznej budowli, staje wobec nowych możliwości twórczych i pragnie dźwignąć ją jeszcze wyżej mimo, że nie było to przewidziane „w budżecie” i planach budowy.

Wszystko, co miałem wykonać — mówi —
Jest wykonane i nic nie brakuje,
Stoi Wieża Narodów.
Mogłem ją jeszcze oddać wprzód,
Ale przemawia we mnie głód,
Pragnienie doskonałości.

Thompson rozumie, że „rzecz, która może — musi być doskonalsza”. I dlatego, mimo oczekiwań wszystkich narodów świata, nie chce im oddać wieży w tym stanie, do jakiego ją doprowadził. „Wszystko albo nic” jest dewizą tego twórcy. Nie uznaje on półśrodków ani półtwórczości.

W walce z małostkowością i głupotą ludzką, ginie Thompson, ale śmierć jego nie zmarnuje wysiłku twórczego. I w tem przebija się optymizm Słonimskiego, który surowo osądza współczesność, ale widzi w niej życiodajne moce. Spadkobiercą idei i czynów Thompsona jest jego uczeń Jeffrys, rycerz niezłomny, który w czyn wcieli zamierzenia mistrza.

Ja jeszcze trwam, — ja żyję, — mówi on po śmierci Thompsona.

Nle zniechęca go, że wieża runęła i rozsypała się w gruzy. Na gruzach tych zakwitnąć musi nowe życie, to życie, które wyśnił Thompson. Na nic nie zdadzą się machinacje ludzi małodusznych, chcących na gruzach ubić dobry interes, nie umiających „cierpieć ani miłować” — ludy świata odczują, że trzeba iść ciągle wzwyż, zaspokoić drżemiące w zakamarkach duszy tęsknoty i dzieło Thompsona doprowadzić do końca. Czyn Thompsona nie był indywidualnym wysiłkiem budowniczego Solnessa, który runął w przepaść, nie dokonawszy czynu. Dzieło Thompsona, wyrosłe z tęsknot ludzkości całej, stanie się rzeczywistością.

Tak w ogólnym zarysie przedstawia się optymistyczne wyznaczenie wiary Słonimskiego w „Wieżę Babel”.

Ale optymizm ten nie osiąga w teatrze spodziewanego efektu. Staje temu na przeszkodzie przede wszystkim zbyt zimne spojrzenie autora na dramat i jego bohaterów. Słonimski każe im mówić o wierze i poświęceniu, ale tyrad nie ogrzewa ciepłem czującego serca. Dlatego całość wywiera wrażenie wykonywanej roboty poetyckiej, podczas,

gdy tego rodzaju utwór musi oddziaływać bezpośrednio uczucia. Tego uczucia w dramacie Słonimskiego niema. To też między ideologią utworu, a jego scenicznym wypowiedzeniem, jest wielki rozdźwięk. Dlatego „Wieża Babel” zamiast wzruszać, tylko interesuje.

Realizacja sceniczna utworu Słonimskiego, wymaga niezwyklej inwencji twórczej reżysera. Musi on przecież lirycznym wynurzeniem autora nadać kształt sceniczny i sceny zbiorowe, w wielkich przez autora zakreślone rozmiarach, ukształtować w sposób, odbiegający od norm realistycznych naszego teatru, nie pozabawiając ich jednak równocześnie cech prawdy życiowej. Zadanie to spełnił Schiller w sposób mistrzowski. To też sceny, w których do głosu dochodził reżyser, a zwłaszcza reżyser, panujący nad tłumami, najsilniejsze wywierały wrażenie. Tam, gdzie głównym czynnikiem było samo tylko słowo poety (zwłaszcza w akcie trzecim) zainteresowanie słabło.

Schiller w całym szeregu przedstawień dawał wyraz swym dążnościom do dania na scenie syntezy artystycznej życia współczesnego. Nic więc dziwnego, że w utworze Słonimskiego znalazł podatne dla swej twórczej pracy libretto. Jestem przekonany, że Słonimski (może nieświadomie) pisząc „Wieżę Babel” miał głęboko w pamięci zachowane sceny zbiorowe z „Patiomkina” w inscenizacji Schil-

lera. Na złe to autowi nie wyszło. Zgoda między autorem a reżyserem panowała w całej pełni, ale reżyser odniósł wielkie zwycięstwo, podczas gdy poeta jedynie wzbudził zainteresowanie. Trzecim czynnikiem bezwzględnej zgodności w przeprowadzeniu zamierzeń artystycznych była dekoracja.

P. Gronowski dał świetny przekrój malarski współczesności, daleki od iluzji rzeczywistości. Może w pierwszym akcie należałoby większą uwagę zwrócić na gigantyczne wymiary budowli, ale rozwiązanie, stworzone przez Gronowskiego, dającego jeden element tego ogromu i zaznaczającego w scenicznym uproszczeniu windy, których przesuwanie zaznaczano sygnałami świetlnymi, osiągnęło zamierzony efekt.

Zwycięstwo artystyczne Schillera ujawniło się przedewszystkiem w scenie trzęsienia ziemi; zgodnie z całym planem reżyserskim Schiller nie przedstawił go w sposób realistyczny, lecz zapomocą rytmizacji grup, tworzonych w iście rzeźbiarski sposób. Wywierało to wrażenie olbrzymie, chociaż rozbicie (świadome) scen tych na kilka elementów było *w całości* nieco nużące.

Wystawienie „Wieży Babel” było pod względem teatralnym jednym z najciekawszych wydarzeń obecnego sezonu.

Wiktor Brumer.

„Sen” Felicji Kruszewskiej na scenie Reduty w Wilnie.

(Dokończenie).

II.

„Sen” Kruszewskiej nie jest sztuką do czytania, nie jest literaturą — jest przedewszystkiem teatrem. Kto nie ma wyobraźni teatralnej, ten mógłby w czytaniu nie wyczuć najistotniejszych rzeczy w tym utworze. Niepospolita ekspresja widowiskowa akcji „Snu” domaga się wcielenia teatralnego, krzyczy o scenę. I doprawdy powinszować można autorce szczęśliwego losu: pierwszy jej utwór sceniczny znalazł od razu wcielenie tak znakomite, tak głęboko wyczułe, tak świetnie wydobywające najaw najistotniejszą treść jej koncepcji, że trudno byłoby marzyć o czemś lepszym.

Zgodnie z zasadniczą linią samego dramatu, inscenizator całą treść psychologiczną, całe życiowe, zewnętrzne i wewnętrzne, prawdopodobieństwo zogniskował w postaci „Dziewczynki, której się śni”. Wziąwszy jednak bez-

względny i niejako programowy rozbrat z naturalizmem scenicznym, i tu nie wyszedł ani krokiem poza widomą symbolizację podstawowego tonu uczuciowego sztuki, w czem zresztą znakomicie dopomogła mu wykonawczyni głównej roli, która była jak struna napięta, drgająca pod dotknięciem zaklętego w formę dramatu przeżycia poetki. Cała reszta podporządkowana była formie, kompozycji, a w pewnych elementach uległa głęboko wstrząsającej swym irracjonalizmem, świadomie i celowo stosowanej deformacji. Każda postać i każda scena miała swój zasadniczy, odrębny, głęboko przemyślany kształt, każda przemawiała formą stworzoną, nową, a nie przeniesioną z zaobserwowanego życia. Widz uczył się rozumieć odrębność, samostarczalność świata teatru, sztuki, która z natury swojej najmniej ze wszystkich znieść może naturalizm, a która dziwnem nieporozumieniem naj-

głębiej nieraz weń brnie. O formie teatralnej decydowało tu bynajmniej nie odtwarzanie psychologii snu: przedstawienie „prawdziwego snu” na scenie zasadniczo niezem, prócz niezwykłości tematu, nie różniłoby się od zwykłego naturalizmu i tak samo, jak on, nie byłoby sztuką; rzeczywistość, ukazana na scenie, zaczęła jedynie o rzeczywistość senną, tak jak z drugiej strony zaczęła musiła o ideologiczną prawdę jawy: w istocie zaś swej była rzeczywistością innego, czysto artystycznego porządku, rzeczywistością teatralną.

Praca inscenizatora nie była bynajmniej tylko ilustracją tekstu: była to samodzielna budowa, oparta, oczywiście, na podstawach, w tekście zawartych, które interpretowała z niezwykłą trafnością, ale sama w sobie zawierająca cały skomplikowany świat myśli, form i wzruszeń, wysnuty z przesłanek tekstu. Twórczość szła tu równocześnie i harmonijnie w dwóch kierunkach — plastyki i słowa; i podobnie jak formy widzialne, w związku ze znaczeniową i uczuciową hierarchią motywów, dawały całą skalę stopniowań, od prawie że — na pozór — naturalistycznego prawdopodobieństwa do jaskrawej deformacji, tak samo linja traktowania słowa biegła od psychologicznie-uczuciowego tonu aż do krańcowo formalnego ujęcia. W ten sposób bogata różnorodność motywów i tonów, zawarta w dramacie Kruszewskiej, znalazła na scenie istotne, twórcze pomysły, na zagadnieniach formy oparte odpowiedniki.

Reżyser i malarz działali w ścisłym porozumieniu i doskonałej harmonji. Niezmiernie prostymi środkami wydobyte zostały potężne efekty. Stałe tło czarnych kotar, przeważnie, dzięki operowaniu światłem, całkiem niewidzialnych, tworzących nieprzejrzaną, bezmienną głębię ciemności, stwarzało zasadniczy ton grozy i niesamowitości sennej zmory. Na tem tle — tylko konieczne przedmioty — tam, gdzie dramat tego wymagał, niezwykle ekspresyjne w swej formie plastycznej, jak „kolorowe domki” w obrazie 2-m, lub podwójnie pochyłe, ku głębi wznoszące się coraz wyżej stoły w „biurze” obrazu 5-go. Niepospolity, rdzennie teatralny talent malarza zabłysnął prawdziwie świetnie w tej inscenizacji. I co szczególnie z uznaniem podkreślić należy — postacie aktorów nie odcinały się przykro, jak to nieraz bywa, swym zewnętrznym naturalizmem od nienaturalistycznie traktowanego otoczenia: w kostjumie i charakteryzacji przeprowadzona była konsekwentnie tendencja antynaturalistyczna, z zachowaniem tej samej skali oddaleń od rzeczywistości życiowej, jaką wyżej podkreśliłem w koncepcji reżysera. Dla ścisłości — jedno zastrzeżenie, nie obciążające zresztą bynajmniej reżysera

ani malarza: nie wszystko dało się zrobić tak, jak było pomyślane, z powodu trudności od nich obu niezależnych. Reżyser rozporządzał w niektórych scenach zbyt małą liczbą statystów; malarz skrzępowany był w wysokim stopniu brakiem środków materialnych, co zwłaszcza boleśnie odbiło się na sprawie kostjumów: wspomniana wyżej tendencja antynaturalistyczna częściowo tylko mogła być przeprowadzona tak konsekwentnie, jak to było zamierzone.

Inszenizował „Sen” Edmund Wierciński, stronę malarską stworzył Iwo Gall. Do scharmonizowania całości przyczyniła się również walnie znakomita, pełna głębokiej ekspresji muzyka Eugenjusza Dziewulskiego. W wykonaniu sztuki czuło się zespół — tak świetnie zestrojony, że nawet amatorzy (z pośród studentów Uniwersytetu) których wypadło użyć wobec niedostatecznej liczby aktorów, nie obniżali ani na chwilę tonu całości. I co przede wszystkim zaznaczyć wypada — mimo zdecydowanego podporządkowania scen zbiorowych formie, nie czuło się nigdy zmechanizowania, martwoty sprawnie działających narzędzi w ręku reżysera: widowisko żyło (choć nic nie miało wspólnego z „życiem” w sensie naturalistycznym), promieniowało na widza tym jedynym w swoim rodzaju fluidem, który tak dobrze pamiętamy z warszawskiej Reduty.

Rola „Dziewczynki, której się śni”, słup, na którym wspiera się cała budowa dramatu, znalazła idealną wprost wykonawczynię w p. Halinie Gallowej. Postać ta wymaga olbrzymiego napięcia duchowego i nerwowego, jeśli istotnie oddać ma i narzucić widzowi przeżycie poetki. Artystka cel ten osiągnęła w pełni, w szczytowych momentach wznosząc się do wyżyn prawdziwego natchnienia. Obok niej na pierwszy plan wysunęła się (zgodnie z intencją dramatu) postać Zielonego Pajaca w wykonaniu inscenizatora. Tu wszystko niemal trzeba było stworzyć samemu: w tekście Pajac powtarza tylko kilkanaście razy jedno i to samo zdanie i od czasu do czasu wybucha śmiechem. Całą treść, potencjalnie zawartą w tej kapitalnie (w sensie nie czysto literackim, lecz par excellence dramatycznym, teatralnym) pomyślanej przez autorkę figurze, wydobył wykonawca ze zdumiewającą wprost siłą plastyczną; każdy jego gest wrażał się w pamięć widza groteskową ekspresją złośliwej przekory, rozpaczliwego bezsensu, przeraźliwie śmiesznego koszmaru. Ta prawie niema postać skupiła w sobie całą istotę dręczącej Dziewczynkę wielogłowej zmory, była widomym symbolem, koryfeuszem, wodzem całego tego pstrego i hałaśliwego świata, z którym ona walczy. Z pośród innych wykonawców, tych, którym stosunkowo większe

przypadły role, wymienić należy przedewszystkiem p. Marję Wiercińska, w roli Ewy (koleżanki Dziewczynki, o ile wogóle stosować można takie terminy do irracjonalnego świata „Snu”) — niesamowitą, dziwną, chwilami prawdziwie straszną, w jakichś nagłych objawieniach przerażającego i tajemniczego nonsensu — i p. Aleksandra Rodziewicza, doskonałego w nieruchomej sylwetce, skąpym geście i ledwie zaznaczonych intonacjach głosu „Człowieka, którego Dziewczynka kocha w życiu”. Zresztą i pośród najdrobniejszych nawet ról wymienićby można szereg świetnych kreacyj.

W ogólnej sumie — ze wszech miar godny uwagi debiut autorski i jedno z najlepszych przedstawień, jakie w szeregu ostatnich lat można było oglądać na scenach polskich.

Stefan Srebrny.

BIBLIOGRAFJA.

G. Kryżickij. „*Egzotyczny Teatr*”. — „*Academia*”. Leningrad 1927.

Książka rosyjskiego teatrologa, p. Kryżickiego, o „Teatrze egzotycznym”, zawierająca kilka studjów o pierwocinach, względnie szczątkach teatralnej kultury ludów Wschodu, przynosi wiele nader żywych i ciekawych szczegółów orientalnych form widowiskowych, mało naogół znanych polskiemu czytelnikowi. Opierając się przeważnie na świadectwach i opisach podróżników i znawców Wschodu, dopełniając je rezultatami własnych studjów i poszukiwań, autor „Egzotycznego Teatru” daje barwny obraz widowisk jawańskich, indochińskich, tureckich, perskich, koreańskich, skrzętnie doszukując się w nich pierwiastków odwiecznej teatralności, zwłaszcza tych, które mają w sobie zaród możliwości regeneracyjnych. Nie pozbawione są również znaczenia znajdujące się w książce liczne szczegóły natury etnograficznej, dotyczące kultury, wierzeń religijnych, obyczajowości, wyobrażeń artystycznych i t. p. narodów azjatyckich.

Jako motto swej książki, wziął p. Kryżickij pesymistyczny aforyzm Gordona Craiga o „agonji teatru Zachodu”. Motto karty wstępnej z lubością przewija autor omawianych szkiców poprzez ich opisową treść, przestrzegając ludy wschodnie przed szczyptą na ich własnym gruncie idei i pomysłów psychologicznego, literackiego teatru Europy. „Teatr wschodni, — twierdzi p. Kryżickij — stając się literackim, ryzykuje: utratę swej teatralności”...

Nie możemy pominąć milczeniem okoliczności, że wśród gęstych cytatach i odnośników wymienia p. Kryżickij dwukrotnie nazwiska polskie. Jednym z tych Polaków jest A. Chodźko, z którego orientalnej erudycji korzysta p. Kryżickij przy opisie perskich misterjów religijnych, t. zw. teazie. Drugim — współczesny nam

Wacław Sieroszewski, jako autor „Korei”, którą zwiędził w r. 1903. Studium p. Kryżickiego o „Koreańskich tancerzach i tancerkach” opiera się właśnie w dużej mierze na świadectwach Sieroszewskiego, zamieszczonych we wspomnianym opisie Korei. Miło jest na kartach ksiąg, przez obcych na obczyźnie wydawanych, napotkać ślady prac i talentów znakomych naszych rodaków.

B. D.

TYDZIEŃ TEATROLOGICZNY NA WYSTAWIE MAGDEBURSKIEJ.

Pod egidą prof. Juljusza Petersena (instytut teatr. w Berlinie), F. Rappa (muzeum teatralne w Monachium), prof. O. Fischla (uniwersytet berliński), prof. Bullego (uniwersytet wüzburgski), Gregora (biblioteka narodowa w Wiedniu) i innych odbędzie się od 7 do 11 lipca na wystawie teatralnej w Magdeburgu tydzień teatrologiczny z następującym programem:

1. Prof. Petersen: „Faust” Goethego na scenie w 19 i 20 wieku.

Prof. Bulle: „Sztuka sceniczna w Grecji”. Przedstawienie „Liebesmahl der Apostel” Wagnera albo „Doktor und Apotheker” Dittersdorfa.

2. Dyr. Harlung: „Poeta i reżyser”.

Prof. Förster: „Teatr staroangielski i jego wpływ na sceny niemieckie”.

Prof. Wildermann: „Reżyserja i obraz sceniczny”.

Przedstawienie „Tannhäusera” w opracowaniu paryskim albo Hasenckevera „Ein besserer err”.

3. Przedstawienie „Was wir bringen” Goethego i „Tytusa” Mozarta.

4. Reż. dr. Erhardt: „Problemy nowoczesnej reżyserji i inscenizacji operowej”.

Prof. Fischel: „Teatr renesansu i baroka”.

Reż. Ulmer: „Przedstawienie jako cel dzieła scenicznego”.



Związek Artystów Scen Polskich.

ORGANIZACJA

TEATRÓW RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ.

(dyskuja nad projektem M. Krywoszejewa)

W uprzejmej odpowiedzi na łaskawe zaproszenie, pozwalam sobie wypowiedzieć niniejszem słów kilka o projekcie p. M. Krywoszejewa. Projekt wspomniany, z którym zapoznałem się dzięki uprzejmości autora jeszcze przed ogłoszoną ankietą, uważam za jedyne wyjście z błędnego koła, w jakim w dobie obecnej znalazły się teatry na terenie całej Rzeczypospolitej.

Obawy nielicznych przeciwników p. Krywoszejewa, że projekt ten grozi niebezpieczeństwem zmechanizowania teatrów, uważam za nieuzasadnione, chociażby z tego względu, że teatry z chwilą wprowadzenia w życie wspomnianego projektu uwolnią się od wpływów niepowołanych, a mając na czele ludzi fachowych i świadomych środków i celów, rozpoczną wreszcie upragnioną pracę twórczą, która wyklucza możliwość jakiegokolwiek zmechanizacji.

W zakończeniu pozwolę sobie nadmienić, że życie, które jest zazwyczaj najlepszym miernikiem wysunęło w ostatnich latach w dziedzinie teatru kilka momentów, które częściowo pokrywają się z projektem p. Krywoszejewa, co jest najlepszym dowodem konieczności jaknajszybszego zastosowania tego projektu przez czynniki miarodajne.

Jan Janusz.

„SŁOWO WYRAZISTE” WOŁKOŃSKIEGO.

Dyrekcja Polskiego Instytutu Teatrologicznego wydała następującą opinię o „Słowie wyrazistem” Wołkońskiego w przekładzie M. Szpakiewicza:

1) dzieło to zapełnia dotkliwą lukę w naszym piśmiennictwie fachowym, pozbawionem—po wyczerpaniu „Techniki żywego słowa” i „Estetyki żywego słowa” Tennera—podręcznika z dziedziny mechaniki i estetyki mowy na scenie.

2) wielką zaletą „Słowa wyrazistego” jest to, że autor mniej stara się o uwypuklenie teorii, a głównym jego celem jest praktyczne zastosowanie zasad przez niego głoszonych.

Autor wychodzi z słusznego założenia, że „słuchacz usłyszy nie to, co chcecie powiedzieć, ale to co mówicie. Musi być jedność zamiaru i urzeczywistnienia”. W związku z tem daje cały szereg praktycznych wskazówek dotyczących oddechu, wymawiania samogłosek i spółgłosek, prowadzenia głosu, akcentów i używania pauz.

3) Na specjalną uwagę zasługuje przekład

M. Szpakiewicza, nie będący przekładem dosłownym, lecz dostosowanym do mowy polskiej i polskiej poezji. Przykłady z twórczości naszej są dobrane przez tłumacza bardzo szczęśliwie i właśnie dzięki takiemu traktowaniu przekładu dzieło Wołkońskiego znaleźć powinno szerokie zastosowanie w świecie teatralnym polskim.

4) Książkę uzupełnia szereg cennych uwag ogólnych, nader pożytecznych dla aktora.

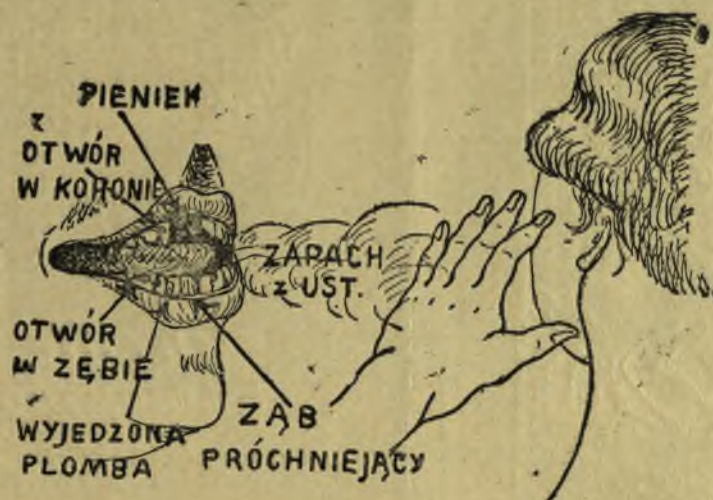
W Związku z powyższą opinią Zarząd Główny Z. A. S. P. wydał następujący okólnik do filij:

Nakładem Księgarni św. Wojciecha w Poznaniu ukazała się książka S. Wołkońskiego p. t. „Słowo wyraziste” w przekładzie kol. Mieczysława Szpakiewicza. Książka ta jest cennym podręcznikiem techniki i estetyki żywego słowa na scenie i jako taka zasługuje na najszersze rozpowszechnienie wśród naszego aktorstwa. Wartość książki dla teatru polskiego podnosi przekład kol. Szpakiewicza, który wskazówki autora dostosował do mowy polskiej i posługiwał się przykładami z polskiej twórczości. Biorąc to pod uwagę polecamy kolegom najgorzej nowowydaną książkę. Cena 5 zł. 50 gr. Do nabycia we wszystkich księgarniach.

JUBILEUSZ FRANCISZKA WYSOCKIEGO.

W poniedziałek dn. 16 b. m. w Filji Teatru im J. Słowackiego w Krakowie odbyła się uroczystość koleżeńską 55-letniej pracy scenicznej Członka Zasłużonego ZASP Franciszka Wysockiego.

Franciszek Wysocki urodził się we Lwowie w r. 1855. Po ukończeniu szkoły dramatycznej, prowadzonej przez T-wo Przyjaciół Sceny Narodowej we Lwowie, wstąpił na scenę w r. 1872 do teatru prowincjonalnego pod dyrekcją Iwańskiego i Swaryczewskiego. Po kilku latach pracy w teatrach prowincjonalnych w r. 1876 zaangażowany został do teatru poznańskiego pod dyrekcją Doroszyńskiego i Terenkoczego. W r. 1877 zaangażowany został do teatru krakowskiego pod dyrekcją Koźmiana. Po latach 3-ch przenosi się na 1 sezon do Lublina, poczem od roku 1880 aż do 1912 bez przerwy pracuje w teatrze lwowskim. Następnie lat kilka pracował w Teatrze Bagatela w Krakowie, obecnie w Teatrze im Słowackiego. Niezwykła uroczystość 55-letniego jubileusza jest tem większem świętem dla Związku, że Czcigodny Jubilat mimo tak długoletniej pracy na scenie i olbrzymich zasług dla niej położonych, dotychczas jej nie opuścił, a dzięki niespożytej energii i młodzieńczemu zapałowi jest nader pożytecznym członkiem i ozdobą Teatru im. Słowackiego.



Najpiękniejsza chwila w życiu.

Najpiękniejszą chwilą w życiu każdego mężczyzny i każdej kobiety jest chwila — pocałunku. Lecz jakże tragiczną się staje, gdy ukochana lub ukochany cofa się, zrażony niemiłymi wyziewami z ust ukochanej istoty. A jednak tak łatwo uniknąć tej tragedji, używając zbawiennego środka

FERMENTINA

usuwającego najbardziej niemiły zapach z ust.

Fermentina konserwuje zęby, wzmacnia dziąsła, usuwa przykry zapach z ust i czyni oddech przyjemnym.

Główny skład na Polskę: ROMAN WŁODARSKI, WARSZAWA, UL. LUBECKIEGO L. 5.

Do nabycia w aptekach, składach aptecznych i perfumerjach Cena Zł. 2.75 za sztukę. W razie nie otrzymania należy zwrócić się do GŁÓWNEGO SKŁADU NA POLSKĘ. Zamiejscowym wysyła się po otrzymaniu z góry Zł. 3. lub Zł. 3.50 za zaliczeniem.

WYSTRZEGAĆ SIĘ NAŚLADOWNICTW!

LABOR. CHEM. I KOSMET.-PERFUMER.
WACŁAW KREMKY
WARSZAWA, MIDDOWA 21, TEL. 14-06.
POLECA

TIOPIROLOWE
BALSAMIZO-SIARCZANE
WODĘ, MYDŁO I SZAMPJON
jedyne środki na wzmożnienie
włosów: usuwają łupież wstrzy-
mujących wypadanie. SPRZEDAŻ WSZĘDZIE.




Draffe' go

Perfumy, mydła, wody kwiatowe
i kolońskie
rozpowszechnione na całej
kuli ziemskiej

Krem
Puder
Mydło



Calimi
METAMORPHOSA

Udelikatniają cerę, usuwają wszelkie jej wady



Mydło „Eunice”
W PROSZKU
NICZEM NIEZASTĄPIONE PRZY MYCIU GŁOWY.
TOW. AKC. „FR. KARDPINSKI” W WARSZAWIE

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 złotych
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, ALEJE JEROZOLIMSKIE 39 m. 1 (Z.A.S.P.). TEL. 112-11
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799.

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU”.

Redaktor: WIKTOR BRUMER.

Prenumerata kwartalnie 5 zł., roczna 18 zł.

Zakłady Graficzne, Księgarnia i Składy Materiałów Piśmiennych W. Maślankiewicz i F. Jabczwiński, Warszawa, Nowogrodzka 17