

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

TRADYCJE DRAMATYKI LUDOWEJ W TEATRZE K. H. ROSTWOROWSKIEGO.

Rok 1907, jako data zgonu St. Wyspiańskiego rozpoczyna okres coraz bardziej pogłębiającego się upadku polskiej twórczości dramatycznej. Repertuar monumentalnego teatru Wyspiańskiego przeszedł na etat odświeżno-rocznicowych wspomnień. Na codzień dostarczają „sztuk” odpowiednio do potrzeb dnia skrojonych, zawodowi dostawcy „Onych”, „Wiernych kochanek”, „Kobiet bez przeszłości” i z przeszłością. Zgoła nie o wychowaniu wojennego, duchowo skarłałego pokolenia, lecz o schebianiu najniższym instynktom mas, o osiągnięciu za wszelką cenę efektu kasowego myślą ci skomasowani we wszechpotężny trust producenci banału i przeciętności. Wśród „najmłodszych” niestety, jak dotąd, nie widać zapowiedzi wybitniejszego talentu dramatycznego. Same poszukiwania, próby, eksperymenty, nieraz nawet ciekawe i oryginalne, jak np. w „Ulicy dziwnej” K. A. Czyżowskiego, „Śmierci na gruszy” Wandurskiego, niektórych dramatach St. Witkiewicza czy Zegadłowicza. Na generacji starszej, dorastającej w atmosferze „Młodej Polski” wywarł wpływ znaczny, bo i nie mógł nie wyrzeć przy potęgze swojej indywidualności, jeden z największych naszych dramaturgów, budowniczy narodowego w Polsce teatru — autor „Wesela”. Mimo tego jednak, że prawie wszyscy dramatopisarze w latach 1907 — 1914 (zresztą i pośród „najmłodszych” np. u Czyżowskiego, Zegadłowicza ślad tego wpływu widzimy) dłużej lub krócej w orbicie jego wpływu pozostawali, jak np. L. Morstin („Lilje”, „Szlakiem Legjo-

nów”), T. Niesiołowski („Książ Popiel” — druk w „Museionie”), J. Marcinowska („Twórca”), A. Waśkowski („Sąd”, „Dopust”) i t. p. wykazują zarówno w doborze i ukształtowaniu materiału, jak również w jego formalnej stylizacji nieraz b. znaczną zależność od wzorów twórczości Wyspiańskiego, — a przecież „szkoły” we właściwym tego słowa znaczeniu nie stworzył, zbyt złożoną i samorodną, a tem samem zbyt trudną do naśladowania będąc organizacją twórczą.

Jeżeli kto może się poszczycić wyjątkową godnością „ucznia” Wyspiańskiego i to ucznia godnego mistrza, który w tworze swego nauczyciela znajduje nie szablonowe „wzorki” do naśladowania, ale materiał do nauki i impuls do snucia własnych konstrukcyj — to Karol H. Rostworowski, kontynuator wielkich tradycji Teatru Narodowego, przez Słowackiego, Norwida, Fredrę, Wyspiańskiego budowanego, w dobie obecnej jedyny dramaturg polski w wielkim stylu, jedyny w tej dziedzinie twórca patetyczny, jedyny artysta-reformator, dążący z pełną świadomością środków i celów do odrodzenia Polskiego Teatru, przez stworzenie nowego, odrębnego typu dramatu, przez nawrót do niewyżytkanych dotąd źródeł rodzimego teatru ludowego, przez odświeżenie form jego, w tradycji misterjum średniowiecznego czy prymitywu szopkowego przekazanych.

Wsparty głęboką wrażliwością poetycką, oraz fachowem studjum muzycznym, skierował K. Rostworowski ewolucję swej twórczości w kierunku



M. Przybyłko-Potocka
jako Dama Kameljowa.



2445/1926

osiągnięcia właściwego, swoistego wyrazu dramatycznego, oraz wypracowania własnej, odrębnej formy. Przejście z pierwotnej dziedziny medytacji lirycznych na pole dramtopisarstwa pozostawało jeszcze długo pod znakiem błędzenia i poszukiwania. Pierwsze utwory dramatyczne z lat 1910 — 1912: „Tandeta”, „Pod górą”, „Echo”, „Żeglarze” — to właściwie ćwiczenia techniczne, gdzie za pomocą mniej lub więcej udałego stosowania i kombinowania różnych metod obcych, od metody realistycznego dramatu psychologicznego Ibsena poczynając, na koncepcji „tragizmu powszedniego” w symbolicznym dramacie Maeterlincka skończywszy, próbował K. Rostworowski rozwiązać trapiący go problem wynalezienia własnej formy dla własnej treści. Problem ten rozwiązuje wreszcie w „Judaszu” (1913) i „Kaliguli”, gdzie wypracowanie własnej techniki dramatycznej oparł, podobnie jak Wyspiański, na zwrocie ku dramatu muzycznemu. Osiągnięcie poważnych efektów, zarówno w umuzyczeniu całości przez spotęgowanie ekspresji rytmicznej, jak i wprost operowej kompozycji pewnych scen, szczególnie świetnie, po Reinhardtowsku zaaranżowanych scen zbiorowych — dopomogło K. Rostworowskiemu wyjście z fachowego studium muzycznego. Praca nad wprowadzeniem elementu muzycznego w formę dramatu musiała go doprowadzić do sięgnięcia ku rodzimym wzorom ludowego dramatu muzycznego, w tradycji szopkowego prymitywu po dziś dzień zachowanego. Na drodze tej przez formę średniowiecznego officium w misterjowym „Miłosierdziu” doszedł Rostworowski, do „Strasznych dzieci”, budowę tej „bajki” scenicznej opierając świadomie na technice szopki krakowskiej, podobnie jak Wyspiański w „Weselu”, który również pokusił się o skonstruowanie tej „szopki narodowej” według wzorów dramatyki ludowej. „Strasne dzieci” jak wspomnieliśmy poprzedziło „Miłosierdzie”, stanowiąc pewnego rodzaju ćwiczenie wstępne. „Miłosierdzie”, — to w formę średniowiecznego misterjum ujęta koszmarna wizja, potworne stwory z Goyiowskich „Prowerbos” ożywiająca. Wzór narodowego officium zadecydował tu zarówno w wyborze treści, łączącej motywy eschatologiczne (Sądu Ostatecznego) z passyjnymi, jak również konstrukcji formalnej, obejmującej z misterjum średniowiecznego budowę sceny, gdzie teatr składał się nieraz z kilku scen (za pomocą zasłon włączanych i wyłączanych z akcji), na których akcja toczyła się jednocześnie lub kolejno. Poza tem budowa scen luźna, sceny poważne przerywane komicznymi intermezjami, figury marjnetkowe. Wiersz krótki (ośmiozłogłoskowy), kantyczkowy. Układ alegoryj odpowiada upodobaniu w alegoryzacji moralitetów.

Forma ta misterjowego prymitywu, po raz pierwszy przez Rostworowskiego w „Miłosierdziu” zastosowana, doprowadzona zostaje do najwyż-

szego stopnia doskonałości technicznej w „Strasznych dzieciach”. Po ponurej Kalwarji „Miłosierdzia”, gorączkowe wizje Goyi przypominającego, przyszła kolorowa „bajka”, ożywiająca świat Wojtkiewiczowskich „Lalek” i podnosząca je do godności reprezentantów rodu ludzkiego. Już w samym założeniu, poszedł Rostworowski, zapewne nieświadomie, za przykładem średniowiecznego dramatu liturgicznego, mającego za cel uzmysłowienie tajemnic wiary, prawd moralnych i t. p. Podobnie i tutaj wielka, wszechludzkiego znaczenia treść pod alegorią katechizmowej opowieści o Adamie i Ewie oraz ich pierwszym grzechu ukryta, została wyrażona w formie „bajki” scenicznej. Dla odpowiedniego wyrażenia tej treści posłużył się poeta formą misterjowego prymitywu, u nas, szczęśliwie do dziś dzień w tradycji „szopki krakowskiej” dochowanej, szopki łączącej w sobie prostotę nabożnych officjów z naiwną groteską intermedjów komicznych. Technice szopkowej odpowiada przede wszystkim marjnetkowość postaci, tutaj wiążąca się również z zasadniczym stosunkiem autora do tworzywa, prześwietlającego promieniami dobrotliwej, filozoficznej ironji istotę mechanizmu dusz ludzkich, tych drewnianych, lalkowatych duszyczek, małych, nieciekawych i płytkich, niezdolnych w swej pospolitej przeciętności ani do wielkich cnót, ani do wielkich grzechów. Groteskowymi postaciami szopki odpowiadają tu szopkowy deus ex machina i Spiritus movens akcji Djasek, dalej Fufa, której alegoryczne określenie, jako:

„co wciąż daje, nic nie bierze...

Słowem: Babilonia Wielka!

Szczęśliwości Rodzicielka:

Mulier auro inaurata,

et purpura circumdata,

sedens na czerwonej bestyiey”

nawiazuje wprost — mimo modernizacji kostjumu — do tradycji średniowiecznych moralitetów. Zasadę trójdzielności sceny misterjowej ścieśnia Rostworowski w dwie kondygnacje: ziemię i niebo, Djaskowi jako przedstawicielowi piekła pozostawiając rządy na ziemi. Technice szopkowej odpowiadają również luźne, zwykle parami występy osób (król Caca i królowa Dusia, królewicze Bobo i Bazia, Gryzia i Bibcia i tp.), sceny przeważnie o charakterze statycznym, przy czem każdy akt zamyka jakiś efektowny, pantomimowy obraz (I wjazd Tufy II Modlitwa grzeszników III Sąd nad grzesznikami).

Nieodzowną częścią widowiska szopkowego jest ilustracja muzyczna. Pod tym względem „Strasne dzieci”, może najbardziej ze wszystkich dramatów Rostworowskiego, są oparte na zastosowaniu techniki kompozytorskiej. Przebija się zarówno w rozprawadzeniu tematu głównego, jak i w instrumentacji poszczególnych partyj, zbu-

dowanych na bogactwie motywów muzycznych. Z ogólną tonacją muzyczną wiąza się melodyjność krótkiego (8-io zgłoskowego), kantyczkowego wiersza, oraz żywe tempo rytmiki.

W rezultacie stworzył Rostworowski w „Strasznych Dzieciach” dzieło ciekawe i oryginalne,

mogące służyć za przykład, jak wielkie możliwości odrodzenia, a przynajmniej odświeżenia dramatu polskiego dadzą się osiągnąć przez zwrot ku tradycjom teatru ludowego.

Rajmund Bergel.

ZAKAZ WYSTAWIENIA „BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO” WĘŻYKA

Do najcenniejszych tragedji Franciszka Wężyka należy niewątpliwie „Bolesław Wtóry”, wystawiony poraz pierwszy w Teatrze Narodowym w Warszawie w grudniu 1816 roku.

Marjan Szykowski w „Dziejach nowożytnej tragedji polskiej” pisze: „Bolesław” Wężyka

nie zrobił tego wrażenia, co „Gliński”.

Już bowiem zdążyła

się wyobraźnia wi-

dzów oswoić z na-

rodową sztuką

a smak ich zaostreć

w miarę pomnożenia

zasobów tej części

składu przedsta-

wień. Inaczej nie-

podobna zrozumieć

mniejszego powo-

dzenia „Bolesława”

aniżeli „Glińskiego”.

Trzecia bo-

wiem z wystawio-

nych tragedji Wę-

żyka oznacza nie-

wątpliwą postać

w rozwoju drama-

turga”. Przypusz-

czenie prof. Szy-

kowskiego co do

niepowodzenia „Bolesława” jest bardzo dowolne

a korespondencja, zachowana w Archiwum Akt

Dawnych w Warszawie daje dostateczną odpow-

iedź na pytanie dlaczego tragedia Wężyka nie

utrzymała się na repertuarze.

Otóż przeciwko reprezentacji „Bolesława”

wystąpiła djeceja warszawska. 1 maja 1810 roku

minister policji „uprzedził już sprawiedliwą bardzo

troskliwość Zachariaszewicza, Biskupa sufragana

Łowickiego, wiceadministratora Djeceji warszaw-

skiej przez wydanie odnośnej instrukcji cenzo-

rowi sztuk teatralnych, aby odtąd był baczniej-

szy w czytaniu onychże i i nie dozwalał żadnej,

w którejby obrządek kościelny był przedrze-

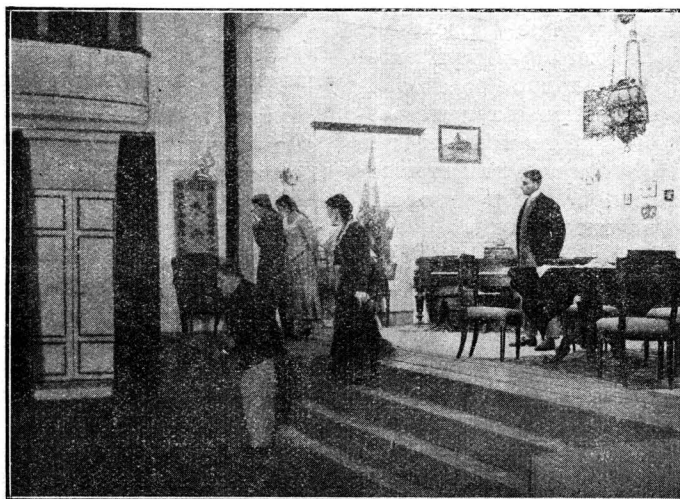
niany, zwyczaj religijny ośmieszany, *strój kap-*

łański lub zakonny wprowadzany albo potwarze

przeciw religji katolickiej miotane i jest pewny,

że nadal podobne nieprzyzwoitości miejsca mieć

nie będą”.



Dom otwarty M. Bałuckiego

w Teatrze Reduta w Wilnie.

Powołując się na to pismo rządcy duchowny Djeceji warszawskiej ksiądz Wołłowicz wystąpił 30 grudnia 1815 roku do Prezydującego w wydziale wyznań religijnych i oświecenia przeciwko dalszym przedstawieniom „Fenelona” Józefa Cheniera: „Gdy z afiszów poprzyklepia-

nych jest mi donie-

sione, że na teatrze

publicznym ma być

dziś grana sztuka

Fenelona, w której

przez wiele religii

i stan duchowny

krzywdzących wra-

żeń, wprowadzeni

mają być aktorowie

w kostjumach du-

chownych a nawet

kościelnych, które

o ile w obrządkach

kościółka jednają po-

ważanie, tyle wpro-

wadzone na scenę

sprawiają zgorsze-

nia i unikczemnie-

nia i z tych powo-

dów już w roku

1810 1 maja reskryp-

tem JWP. Ministra

Policji... że podob-

ne nieprzyzwoitości przez wydanie oddzielnej instrukcji cenzorowi sztuk teatralnych miejsca mieć nie będą zaręczone zostało, sądę więc być powinnością moją o tem donieść JWP. Prezydującemu w Wydziale Wyznań Religijnych i Oświecenia i o skutek pomienionego reskryptu upraszać”.

Rezultatem tego pisma było zabronienie dalszych przedstawień „Fenelona”. Akcja ks. Wołłowicza była tu z jego stanowiska o tyle uzasadniona, że — jak wiadomo — tendencja tragedji Cheniera była bardzo wolnomyślna i występowała przeciwko niektórym urządzeniom kościoła. Ale charakterystyczne jest, że władze kościelne występowały wogóle przeciwko wprowadzaniu na scenę osób w kostjumach duchownych. Tak miało się właśnie i z „Bolesławem Wtórym” Wężyka. W tej sprawie znajdujemy w Archiwum Akt Dawnych następującą korespon-

dencję: Do JWP. Prezydującego Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

W dopełnieniu obowiązków urzędu mojego tudzież zaspakajając troskliwość wielu prawowiernych osób zgorszonych wprowadzeniem w dniu 14 b. m. na teatralną scenę sztuki p. t. „Bolesława Śmiałego”: sędzę być powinnością moją przedstawić Wysokiej Komisji jako władzy opiekuńczej nieprzyzwoitości takowej zwalczanie. Nie chcę ja zaskarżać tekstu wzwyż wspomnianej sztuki przed dokładnem onejże roztrząśnieniem: szczegółowy nawet onej rozbiór zdaje się być w tym momencie mniej potrzebnym, mógłby być i szkodliwym, idzie tylko o wprowadzenie na publicznem rozrywki zgromadzeniu w komicznym składzie osób i rzeczy, które są przedmiotem czci religijnej w świątyniach, Bogu poświęconych i na ołtarzach dla większej części narodu pod zaręczoną rządu opieką. Nie widzę także potrzeby tłumaczenia się obszerniej z wyżej przytoczonych powodów, zgłębi je z zupełną dokładnością wysoka Komisja, przestaję na wystawieniu obawy złych skutków, któremi zagrożona jest przez to moralność obyczajów, najbezpieczniej o skromność i ostrożność religijną oparta i na odwołaniu się do poprzedniejszych w tej mierze pod d. 1 maja 1810 i 30 grudnia 1815 przedstawień i rezolucyj rządowych, które w kopjach załączam i o zarządzenie przedstawionej potrzebie jak najpokorniej dopraszam się.

Dan w Warszawie dnia 16 grudnia 1817.

X. Wołłowicz

djecezji warszawskiej rządcą.

Komisja Wyznań Rel. i Oświecenia Publ. wydała następującą w tej sprawie rezolucję:

Powodowana załączonem tu w kopji przełożeniem JWX. Administratora Djecezji Warszawskiej z dnia 18 b. m. i zważając, że wystawia-

nie na scenie teatralnej Św. Biskupa i Patrona Królestwa w nowej tragedji Bolesława II ciągnie za sobą nieprzyzwoitości, którym z wielu względów zapobiegać wypada; zdaniem jest Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, że sztuka ta, bez przerobienia i wypuszczenia z niej roli Św. Stanisławowi zostawionej nie powinna być grana na teatrze.

Dan w Warszawie dnia 23 grudnia 1816 r.

Minister Potocki.

W myśl tego pisma Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych i Policji wystosowała do dyrekcji Teatru Narodowego 2 stycznia 1817 roku następujące pismo:

„Gdy wystawienie na scenie teatralnej Św. Biskupa i Patrona Królestwa w nowej tragedji Bolesława II (przekreślono: z wielu względów) nie zgadza się z przyzwoitością Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych i Policji wzywa dyrekcję Teatru Narodowego, aby pomienioną tragedję wykreśliła z repertorium teatralnego i uprzedziła natychmiast entreprenera tutejszego teatru, iż nowa tragedia Bolesława II na teatrze nie ma być grana”.

Oczywiście przypieczętowało to dalsze losy tragedji Wężyka na scenie warszawskiej. Jest rzeczą charakterystyczną, że sprzeciwiono się wystawieniu „Bolesława”, jedynie z powodów czysto zewnętrznych, boć Patrona Polski przedstawił Wężyk w pełnej aureoli świętości i jako czynnik ładu i zgody. Ciekawe jest też, że Komisja Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego wystąpiła z takim bezsensownym wnioskiem jak ewentualność dalszych przedstawień w razie „wypuszczenia roli Św. Stanisławowi zostawionej”. Racjonalniej postąpiła już Komisja Spraw Wewnętrznych, która wogóle zabroniła dalszych przedstawień, zdając sobie z tego sprawę, że wyrzucenie roli Św. Stanisława jest niemożliwe.

Wiktor Brumer.

SKROMNA ODPOWIEDŹ.

Szanowny i znakomity mój sąsiad z prasowych foteli teatru łódzkiego, p. Józef Wittlin, postawił na łamach numeru 7 „Życia Teatru” bardzo żywotne i aktualne pytanie: Dlaczego aktorom współczesnym udaje się tak dobrze odtwarzać wszelką nędzę i szpetotę moralną, podczas gdy próby wcielenia pięknego, wzniosłego, szlachetnego bohaterstwa idą zazwyczaj opornie i tracą zwykle nieszczerością lub mistyfikacją?

To „Pytanie bez odpowiedzi” wydaje mi się pytaniem najzupełniej retorycznem, na które zresztą odpowiedzi daleko szukać nie należy. Tkwi ona niejako już w końcowym ustępie artykułu p. Wittlina, w tem mianowicie zdaniu,

że „związki, zachodzące pomiędzy głosem i gestem aktorskim a ewolucją całego życia psychicznego w danym okresie dziejowym, nie są do zlekceważenia”.

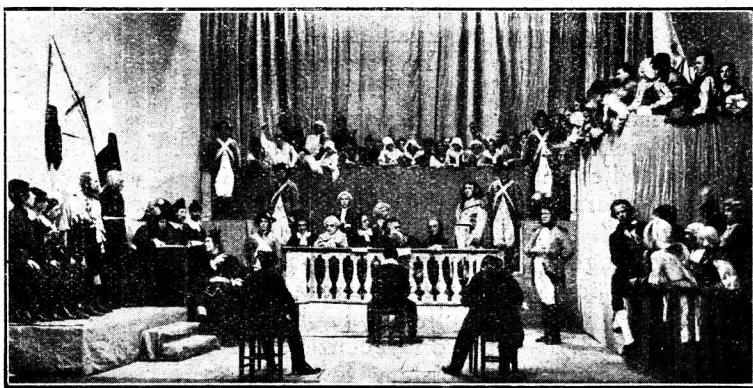
To też całe moje skromne zadanie polegać będzie jedynie na rozwinięciu powyższego mniemanie w obszerniejszy nieco syllogizm, wykazujący właśnie konsekwencje aktualnego, a bezpośredniego związku pomiędzy środkami ekspresji aktorskiej i wogóle tem wszystkiem, co nazywamy „grą”, a ewolucją naszego życia duchowego w zaraniu drugiej ćwierci XX stulecia.

Ewolucja ta, przewracająca do góry nogami cały układ stosunków ludzkich w porównaniu z ginącą we mgle epoką przedwojenną, prze-

orała — rzecz prosta — do najgłębszych pokładów psychikę współczesnego nam pokolenia, raczej niwecząc, niż tworząc właściwe jej wartości. Rzeczą socjologów i psychologów jest brać pod mikroskop naukowego badania te doniosłe przemiany i wróżyć z nich czy ustalać — przyszłość narodów. Nie wdając się na tem miejscu w roztrząsanie kwestji, dlaczego jest tak, a nie inaczej, stwierdzić musimy obiektywny fakt (mówiąc oczywiście o całości, nie o wyjątkach), że dzisiejsze t. zw. życie dzieli się całkowicie i dokładnie między giełdę a dancing, cuchnące pleśnią biuro a tanie „kawalerskie” rozrywki, pomiędzy salon modniarki a garsonjery przyjaciół, — słowem — pomiędzy dwie czy więcej kombinacji, wykluczających jednak najzupełniej wszelki patos, wzniosłość i koturny ducha. Wkroczyliśmy w epokę panowania dolara, przestępczej siły, brutalnego egoizmu i braku skrupułów. Wszystko inne jest zaledwie legendą, zrozumiałą zresztą tylko dla niepoprawnych anachronistów i starych dzieci. W rozkosznym nurcie współczesności stosunki tak się układają, że nietylko wszelkie „świetliste blaski”, czarowne sny” i t. d., ale nawet tak nieprzeniknionych tajemnic pełne słowa jak „miłość”, — wszystkie te pojęcia stają się jakimś pustym, wyświechlanym banałem, którego nawet najzdolniejszy aktor ożywić na scenie nie zdoła. Łza — ma dziś conajmniej wartość zawartej w niej — soli, — przestała już być djamentem, przełamującym najpromienniejsze światła ducha; płomień dziewczęcego rumieńca wyeksploatowanoby chętnie na pomadkę do ust elegantki; najpiękniejszy nawet kwiat uśmiechu sprzedanoby po to, by mógł umierać w atmosferze jazzbandu i chutliwych ciał ludzkich...

Więc pocóż tu wiele mówić, Szanowny Panie Kolego? Wszak wiemy doskonale, że poza rzadką kolumnadą twórczych genjuszów aktorskich stoi nieprzeliczony tłum mniej lub więcej doskonałych odtwórców, którzy nie z wewnątrz, lecz z zewnątrz czerpią wyłącznie tworzywo do swych ról i kreacyj scenicznych. Żaden z nich nie żyje przecież w izolowanej próżni: oddycha tem samem powietrzem, którem się wszyscy trujemy, ociera się co krok o te same brudy, które nam wszystkim są wstrętne. Gdy ten aktor-odtwórca w życiowym obiegu spotyka niemal bez wyjątku — zamiast złota bohaterstwa, wielkości, uczucia, poświęceń — bezwartościowe liczmanysze stronniejszego łajdactwa, szalbierstwa i je m'en fich-yzmu, gdy oczy tego aktora — miast duchowych ośwień — pełne są klujących jaskrawości, przykładów najbardziej płaskiej i cynicznej nikczemności, — czyż możemy żądać, aby

ten pracownik teatru, stojąc wieczorem w świetle rampy, potrafił naraz przetwarzać i przekształcać całą treść swych psychicznych doznań i emocjonalnych przeżyć, by opłókał się do czysta ze skorupy brzydkiej współczesności i umiał techną prawdę w tak „irracjonalne” dzisiaj stany i pojęcia, jak czystość, miłość poświęcenie?... Stąd to właśnie — jak mierniam — pochodzi owa wiotkość i bezduszość wszelkich „szlachetnych” wcielen aktorskich, stąd ów zalatujący od nich zdalek zapach szminki, nieszczeroci i konwenansu. Ogólne spospolitowanie i uwstrętnienie życia, staranne wyciśnięcie zeń wszystkiego, co dawniej chrzczo rozległem mianem „irrealizmu”, — oto, mojem zdaniem, bezpośrednia i krótka odpowiedź na przytoczone w pierwszym ustępie moich uwag pytanie p. Wittlina. Gdy aktora nie stać na to, aby coś z siebie samego wydobył i stworzył, może tylko odtwarzać to, czem żyje i oddycha. A „to” — dale-



„Danton” R. Rollanda w teatrze miejskim w Lublinie.

kie jest nieskończenie od bohaterskiej treści wspaniałych przeżyć, wielkich cierpień, niebośkiej miłości...

Niewątpliwie — teatr nie może być tylko zwierciadłem życia, — powinien stawać się raczej jego dopełnieniem. Dopełnieniem do tej siedmiobarwnej, tęczowej pełni wzruszeń i odczuwań, która gnie się w łuk wspaniały na horyzoncie wiecznej naszej za niedoścignionem tęsknoty. Ale że tęsknota ta nie jest bynajmniej „chorobą” powszechną, o tem przekonać może aż nazbyt dowodnie porównanie frekwencji teatralnej na sztukach z t. zw. wielkiego repertuaru i sztukach lekkiej, komedjowo-farsowej produkcji. Cyfry te, wszystko jedno w jakim mieście czerpane, są nader pouczające i mówią same za siebie. Publiczność dzisiejsza nie szuka w teatrze — bohaterów ani ideałów; wystarcza jej najzupełniej łatwa i dostępna rozrywka.

Smutne to jest nieco — być może — dla Pana, Szanowny Kolego, dla mnie i dla garści innych, którzy z widowiska teatralnego, pragnęliby po-

siąść jeszcze coś więcej nawet, niż zadowolenie estetyczne lub umysłowe... Krzepmy się wszakże nadzieją, że zmieni się kiedyś coś na lepsze, a wówczas może nie będzie już nawet potrzeby stawiania sączących gorycz melancholii „Pytań bez odpowiedzi”. Przecież nawet bez-

nadziejne, krwawe mroki średniowiecznego barbarzyństwa przebiło jasne słońce Renesansu. Więc i tego obłąkanego tańca zmaterializowanej współczesności ludzkość kiedyś zaprzestać musi. I że tak się stanie — wierzę.

Bolesław Dudziński.

GROCH O ŚCIANĘ ALBO BÓJ O BOYA.

Doskonale zdawałem sobie sprawę, że mój postulat, dotyczący ograniczenia dowcipu w krytykach teatralnych prasy codziennej, będzie głosem wołającego na puszczy. Echa tego głosu, a mianowicie artykuł p. Pańskiego w nrze 8 „Życia teatru” i notatka w nrze 8 „Świata” utwierdziły mnie w tem i w innym jeszcze przekonaniu: że dowcip rozpanoszył się niebawem w życiu współczesnem Polski i że, co gorsza, mało kto spostrzega ten objaw groźny dla młodego organizmu państwowego i jego kultury.

Doszło do tego, że zdaniem wcale nie przeciętnego i doskonale przygotowanego widza — bo takim właśnie jest p. P., który, sądząc po sobie, ma równie pochlebne wyobrażenie o reszcie naszej publiczności — gazeta *powinna* drukować „tylko feljetonik orjentacyjny^{*)}” dla czytelników pisma, informujący o dobrych i złych stronach widowiska”. I nic więcej? I toby zadowolniło p. Pańskiego? W takim razie, jak pogodzić z tem jego pogląd, że „nie wystarcza (dzisiejszemu widzowi) powiedzieć: pij, durniu, bo to słodkie”; czyli p. P. żąda tutaj od recenzenta, żeby mu *wyказаł* czarno na białem tę słodycz, o co i mnie głównie chodzi.

Czytelnik jest dyletantem, ale czy dlatego trzeba go karmić dyletantyzmem teatralnym, czy nie należy go ustawicznie kształcić i podnosić do stanowiska fachowego. To jest przecież jednym z głównych celów wszelkiej krytyki, bez względu na to, gdzie się ona wypowiada. Różnica między pismem specjalnem a codziennem polegać powinna nie na tem, *co* się mówi, ale *jak* się mówi. Trzeba więc i można pisać w dziennikach o teatrze ściśle i umiejętnie w sposób przystępny, inteligentny i lekki (brak dowcipkowania nie wyklucza wcale lekkości ujęcia). Wtedy oczywiście wypadnie skończyć ze spisywaniem w nocy popremjerowej pierwszych impresyj, które mają czytelnikowi starczyć za ocenę. Daremnie tłumaczy się owym barbarzyńskim systemem błędy recen-

zentów, ich bowiem zdecydowana i solidarna postawa mogłaby położyć temu kres.

Przykłady odpowiednio dobrane przez p. P. niczego nie dowodzą; zasadniczo biorąc, muszę nawet wyznać, że z dwójga złego wolę suchą statystykę piruetów baletniczych od *nic* nie mówiących, choć ładnie i zabawnie zrobionych frazesów feljetonowych. Pomijam p. Słonimskiego, z którym się dzisiaj nikt już nie liczy i liczyć nie będzie, choćby nawet stu podlizujących się bałwanów twierdziło o nim w „Das Theater”, że jest „jednym z najlepszych krytyków teatralnych”; można się tylko dziwić, gdy w jednym rzędzie z pamfleciarskim filarem „Wiad. literackich” wymienia p. P. autora „Dusz z papieru”.

Co do Boya, to do niego właściwie sprowadza się nasz spór. I nic w tem dziwnego: kochamy się w nim obaj z wielu najzupełniej usprawiedliwionych powodów. Zdaje się, że moje uczucie jest głębsze, niż p. Pańskiego, bo chciałbym zobaczyć w autorze „Słówek” skończony ideał krytyka, nie feljetonisty, krytyka odpowiedzialnego i sumiennego, za jakiego się Boy uważa (artykuł o Pol — Fauście). Boy ma na to wszystkie dane; m. in. nietylko posiada w pewnej mierze znajomość teatru od wewnątrz, ale potrafi ją — w czem leży cała sztuka — *wyzyskać* w swych recenzjach.

Nie przypisywałem Boyowi, jak chce p. P., winy ojcostwa w stosunku do kawalerzy teatralnych, wspominałem tylko o jego patronowaniu. Nie mam również nic przeciwko dowcipnemu sposobowi wypowiedziania *mądrych, rzeczowych* uwag w *odpowiedniej* do tego chwili.

Mam pretensje inne. Serce mi rośło, gdy w czwartym i piątym tomie krytyk Boya „Flirt” przemienia się — jak przypuszczałem — w „Miłość do Melpomeny”. „Ale jak to zwykle bywa, że krótko trwa chęć pocziwa”. Ostatnie feljetony Boya wzbudziły znowu dawne wątpliwości; recenzja np. z „Jej chłopczyka” jest niemal wyłącznie anegdotką o randce maskaradowej. Po co to komu w sprawozdaniu *teatralnem*? Zabawki na temat sceny mogą się podobać szerokim masom, lecz historia wydawała zwykle fatalny sąd o krytykach, ulegających gustowi większości t. zn. „najpodobniejszych do publiczności”. A Boya stać na coś innego. Mając bezwzględne zaufanie i wzięcie u czytelników, on właśnie może

^{*)} W imię prawdy należy stwierdzić, że wbrew opinii p. Pańskiego recenzja teatralna, przynajmniej na naszym gruncie w powyższych ramach nie powstała: jakżeż poważnie odnosili się pseudoklasycczni Iksowie do teatru wogóle, a do dzieła dramatycznego w szczególności. Początek i rozwój krytyki teatralnej dostarczyłby argumentów raczej na obronę mojej tezy, co naturalnie nie przesądza jej słuszności czy niesłuszności.

zupełnie bez obawy o utratę popularności używać swych *cennych* wyłącznie spostrzeżeń i tą drogą wychowywać laików. Jeśli jako artysta odczuwa konieczność wyładowania swego humoru to niech pamięta, jeśli już nie może znaleźć ujęcia gdzieindziej, że „in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister”.

Boy przejdzie zapewne do porządku nad osobnym głosem niezaślepionego wielbiciela lub „zje” jednym świetnym kawałem jego mizerną osobę, i wszyscy dzisiaj będą radzi z takiego rozwiązania sprawy. Oby się bezskutecznością niniejszego finału ucieszyła również potomość...

Eugenjusz Land.

UWAG PARĘ O WŁASNOŚCI AUTORSKIEJ.

W ostatnich czasach wystawiono dwa wznowienia, w Teatrze Wielkim „Straszny Dwór” Moniuszki — a w Narodowym „Fausta” Goethego — przyczem oba te dzieła, nie mówiąc już o nowej inscenizacji — i pewnych akcesoriach zewnętrznych, uległy co do układu i tekstu pewnym przeróbkom.

Nie mam wcale zamiaru wchodzić tu w szczególności tych inowacyj i wdawać się w rozbiór krytyczny, przeprowadzonych tam zmian, zostawiając te kwestie specjalistom — ale chciałbym tu poruszyć sprawę zasadniczą i rozpocząć dyskusję nad pierwszorzędem w dziedzinie twórczości zagadnieniem, czy mianowicie w ogóle dopuszczalną jest rzeczą przeprowadzanie bez wiedzy czy zgody autora pewnych zmian w tekście czy układzie — zwłaszcza dzieł powszechnie znanych, stanowiących dorobek myśli czy sztuki bądź ogólnie ludzkiej — bądź narodowej — a jeżeli by uznano takie poprawki za możliwe, to nasuwa się drugie pytanie, do jakich mniej więcej granic mogą one sięgać?

Wszczynając tę dyskusję — na wstępie — muszę zaznaczyć, że osobiście jestem przeciwnikiem wszelkich przeróbek dzieł wykończonych, ogłoszonych drukiem lub wystawionych na widok publiczny, któreby ktoś obcy przeprowadził bez współudziału autora, w najlepszej chociażby intencji upiększenia, zmodernizowania czy uprzyęstnienia danego dzieła.

Każde dzieło bowiem w całej swej rozciągłości — jest własnością bezsprzeczną i wyłączną jego autora i jego myśli twórczej, jest zarazem odbiciem poglądów danej epoki, środowiska, według zasady Taine’a oraz środków artystycznych, jakie istniały w okresie jego tworzenia.

Moniuszko mógł przerabiać Halke, mógł wprowadzać jeszcze znaczne zmiany, choćby nawet na gorsze, ponieważ był to jego własny utwór — i obie redakcje są jego niepodzielną własnością. A przykładów takich przeróbek czy zmian dokonywanych przez autora na ich własnych dziełach, można by zacytować olbrzymią liczbę. To też wszystkie nowsze wydania dzieł np. klasyków literatury bardzo skrupulatnie notują wszystkie warjanty i umieszczają je w przypisach lub notkach odnoszących się do odnośnego ustępu tekstu, uważając je za nieodłączną część

procesu twórczego danego autora i starannie unikając wprowadzenia przez siebie jakichkolwiek zmian w układzie i tekście.

Nikt bowiem, choćby na pozór najlepiej wnikający w myśl przewodnią i charakter jakiegoś dzieła, nie zdoła zastąpić samego autora. To też w Rzymie, czy w innych ośrodkach rzeźby starożytnej nikt nie ośmielił się nawet zdeformowanym dziełem Fidjasza, Praksitelesa, czy innych mistrzów antyku dorabiać brakujące części, a próby czynione w tym kierunku nawet przez takiego wybornego znawcę i odtwórcę rzeźby klasycznej — jakim był Canova dały na ogół ujemne rezultaty.

Wybitne dzieła myśli twórczej przedstawiają wartość stałą i trwałą, podczas gdy poglądy na nie a zwłaszcza gusta szerszej publiczności ustawicznej ulegają fluktuacji, wszelkie więc inowacje, zmierzające do zaktualizowania czy odświeżenia jakiegoś dzieła — mają cechę dorywcza — przejściową, a częstsze ich z biegiem lat stosowanie mogłoby doprowadzić nie tylko do spaczenia myśli zasadniczej, ale i do przeobrażenia w dużej mierze układu i treści danego dzieła. Przez to stałyby się podobne do tych starych zabytków architektonicznych — które z powodu swych licznych przebudówek straciły swój pierwotny charakter i stały się zlepkiem różnych narośli stylowych.

Zresztą przeróbki ze względu na cel i sposób ich przeprowadzenia mogą mieć rozmaity charakter — obok bowiem walorów czysto artystycznych mogą też wprowadzać zmiany natury choćby politycznej czy społecznej. Wszak jeszcze do niedawnych wspomnień należą owe wykreślenia i zmiany wprowadzane do dzieł zwłaszcza scenicznych przez cenzurę rosyjską. A rażące tego przykłady, mamy obecnie w Bol-szewji, gdzie cały szereg utworów został do gruntu zmieniony i spreparowany według panującej tam doktryny politycznej.

Wprowadzanie więc wszelkich nowości do dzieł bez zgody ich autorów, może być niejednokrotnie bardzo szkodliwe a metoda taka niewłaściwie użyta może doprowadzić do absurdu.

Przedewszystkiem zaś wolnem od obcych wtrąceń i naleciałości — powinny być wszelkie

utwory sceniczne, — tak rodzime jak i obce, podawane w przekładzie, tam bowiem współdziałają z samym tekstem czy partyturą — jeszcze inne czynniki jak reżyserja, gra aktorów, inscenizacja i inne, które z łatwością mogą, mniej lub więcej uwypuklić lub zaciemnić myśl przewodnią autora i charakter dzieła samego.

Na tem kończę tych parę uwag, które nasuwały mi się, z okazji ostatnich wznowień. Samo zagadnienie poddaje jeszcze cały szereg reflek-

syj na temat poszanowania własności autorskiej, odrębnego charakteru każdego wybitniejszego dzieła i t. p., które trudno też w odpowiedniej mierze rozwinąć, wobec szczupłości miejsca. W każdym razie uważam, że kwestje te są aktualne i nadszedł już najwyższy czas by je odpowiednio oświetlić a po ich należytem sprecyzowaniu wprowadzić w życie i ściśle się do nich stosować.

Bronisław Pawłowski.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Narodowy: „W cichym dworze”, dramat w 3-ach aktach L. H. Morstina.

Dramat Morstina jest dramatem obowiązku i poświęcenia. Należy umieć wybaczać i zwalczać w sobie żądze — aby spokojność była w umysłach i „cichym dworze” serc ludzkich.

Przenieśmy to na szerszą platformę niż ta, na której rozgrywa się akcja. Polska, rodząca się do nowego życia. Z jednej strony obojętny o jej losy albo raczej nie odgrywający żadnej czynnej roli odłam społeczeństwa, z drugiej inny, pochopny, gorący, nie zwracający uwagi na to, co można, a czego nie wolno. I obie strony brną w błędach, obie, miast korzyści, szkody przynoszą społeczeństwu.

I jedynie szary, nieznanym żołnierz, który zginął za Ojczyznę, a jednak żyć nie przestał w duszach ludzi i jest dla nich symbolem cichej ofiary i obowiązku — ten żołnierz wskazuje im jedyną drogę: w odkupieniu grzechów, w wzajemnem wyznaniu błędów, w wielkiej, wspólnej pracy dla wspólnego dobra.

Taką jest rola Janusza, owego żołnierza - kochanka, który zjawiał się w „cichym dworze”, by wstrząsnąć umysłami, ale dać im za to wskazówkę na dalszą drogę życia, wskazówkę, którą — po chwilowej rozpacz — przyjmują z radością i wdzięcznością.

Wartość artystyczna utworu Morstina polega głównie na świetnie brzmiącym wierszu. Słucha się go jak pięknej muzyki. Ani jednego fałszywego tonu.

Niestety w ustach artystów teatru Narodowego wiersz ten nie zawsze brzmiał jak należy. Wina to złego traktowania wiersza, które od dawna obserwujemy na naszych scenach. Artyści niemal zawsze robią z poezji rymowaną prozę. Jest to błąd, który należałoby raz nareszcie usunąć przez usystematyzowanie mówienia wiersza na scenie.

Z uznaniem podnieść należy wielkie postępy, jakie czyni w zakresie ról dramatycznych p. Panciewiczowa (Rena). Był w niej rzeczywiście wulkan, który wybucha pod żarem napiętności.

Inaczej ujęła tę rolę p. Dulębianka; była w niej niezaradność kobiety, która nie jest zdecydowana — i dopiero pod wpływem wyższej siły decyduje się na krok stanowczy. Dlatego, gdy w akcie I p. Panciewiczowa odpycha kochanka, który jej nie zadawała, p. Dulębianka czyni to nie bez obawy stracenia kochanka na zawsze. Odpycha go, ale czyni to nieśmiało, uśmiechając się bezradnie.

Dużo poezji miała p. Majdrowiczówna (Zosia) szkoda tylko, że — jak zwykle — oparła rolę na jednym tonie. P. Roland dał wzór szlachetnej interpretacji wiersza.

Teatr Polski: „Dama Kameljowa”, dramat w 5 aktach A. Dumasa. Przekład Boya-Zeleńskiego.

Ile razy mówi się o dawnym teatrze, tyle razy nasuwają się wspomnienia nasze, a częściej jeszcze naszych ojców i dziadów: jak świetny był teatr dawniej, jakie to niezapomniane kreacje stwarzali Żółkowscy, Królikowscy, Modrzejewskie, Hoffmanowe.

Cóż to się stało? Czyż aktorzy są o tyle gorsi? Czy wymagania tak bardzo wzrosły?

Otóż autorzy pisali dawniej role. Role! Pisali je z myślą o efekcie scenicznym i potrafili ten efekt wywoływać. Ileż to bezwartościowych i dla literatury z góry straconych dramatów płodzono, dramatów, o których dzisiaj zapomniano! Nie zapomniano jednak żywych, świetnych kreacji, jakie w dramatach tych stwarzali aktorzy. Bo mieli odpowiedni dla siebie materiał. Dzisiaj wymagania nasze wzrosły, żądamy od autorów czegoś więcej, jak dawanie aktorowi dobrego materiału, ale w dramatach tych przeważnie aktor nie znajduje dla siebie tego tworzywa, które pozwoli mu dać niezapomnianą kreację.

Uwagi te nasuwały się raz po raz podczas przedstawienia „Damy kameljowej” w Teatrze Polskim.

Dumas wprowadzając w tym najlepszym swoim dramacie, dalekim od późniejszego kaznodziejstwa, żywych ludzi z ich cierpieniami i radościami, umożliwił wybitnym aktorom stworzenie kreacji świetnych i niezapomnianych.

Borowski utrzymał przedstawienie z dużą starannością w stylu epoki, w czem dopomógł mu świetnie Frycz, nie zdołał jednak (co nie jest jego winą) ożywić niektórych postaci, tak, że np. w akcie pierwszym było na scenie więcej pisku, niż istotnego życia, niektóre postaci były przez cały czas całkiem martwe; mimo to sukces wieczoru był olbrzymi.

Po „Madame Sans Gene” dała p. Przybyłko drugą w tym sezonie wielką kreację aktorską. Ta dama z półświatka, jaką dała p. Przybyłko w pierwszym akcie, miała dużo godności osobistej, tak, że uprawdopodobniła artystka szczerść budzącego się w Małgorzacie Gautier uczucia miłości. Zrazu nie uświadamia sobie ona tej zmiany, jaka w niej zachodzi, jest jakby, strwożona i onieśmieszona. Czynniki godności osobistej podkreślała p. Przybyłko z siłą przekonywującą przez cały czas. Była to kobieta — człowiek honoru. Scena podczas pisania listu i następna, poprzedzająca rozstanie się z kochankiem była majstersztykiem wirtuozostwa p. Przybyłko.

Świetnego partnera miała p. Przybyłko w p. Węgierce. Był sentymentalny, zazdrosny, scenę końcową w czwartym akcie zagrał z dużą siłą dramatyczną. Jedynie w akcie trzecim rozpacz jego po otrzymaniu listu od kochanki zanadto była stonowana.

Wyróżnić należy też pp. Sulimę, Munclingrową i Fritschego. Inni pozostali w cieniu kreacji głównych.

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”. Cena zeszytu 50 gr., pren. kwart. 5 zł., roczna 18 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

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