Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK IV WARSZAWA, 18 KWIETNIA 1926 R. Nr 15—16

# Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

## PO ZJEŹDZIE.

Obrady zjazdu delegatów Z. A. S. P. cechowała rozwaga i zrozumienie powagi sytuacji, jaką przeżywa obecnie państwo i razem z nim teatr polski. Dlatego hasłem obrad było wzmożenie wydajności pracy.

Zjazd zajął ostre stanowisko wobec magistratu lubelskiego, który w bezprzykładny sposób podeptał zawarte z artystamy umowy i dąży do zamknięcia teatru w pełni sezonu. Jest to rzeczywiście wypadek dotąd nienotowany, zjazd więc słusznie postanowił wystąpić przeciwko magistratowi lubelskiemu na drogę sądową, a tymczasem utworzyć fundusz zasiłkowy dla artystów lubelskich.

Również udzielił Zjazd pożyczek i zapomóg Teatrowi Odrodzonemu na Pradze, dając lekcję Magistratowi warszawskiemu, który do tej pory nie zwrócił artystom nawet tych kilkudziesięciu tysięcy złotych, które włożyli oni w odnowienie budynku magistrackiego, dalej Teatrowi Popularnemu w Bydgoszczy, Objazdowemu w Lesznie i Nowości w Krakowie, temu ostatniemu celem dania możności na zorganizowanie objazdu po prowincji.

Józef Śliwicki.

Zjazd uchwalił także stworzenie ajencji teatralnej, mającej zwłaszcza obecnie, kiedy właściciele kin angażują artystów do „dopełniania" programów występami solowemi, duże znaczenie. W tym celu już obecnie p. p. Romaniszyn i Wirski przeprowadzają z ramienia Związku rejestrację artystów, którzy reflektują na te występy. Oczywiście zadanie Ajencji jest trudne, gdyż spotyka się ona z różnemi propozycjami, których nie można inaczej nazwać jak wyzyskiem artystów.

Na specjalną uwagę zasługują uchwały dotyczące spraw artystycznych. A więc przedewszystkiem Zjazd zatwierdził statut Polskiego Instytutu Teatrologicznego, wyraził podziękowanie członkom Rady i dyr. Brumerowi tudzież przyznał budżet dla Instytutu. Budżet ten wynosi przeszło 22.000 złotych, w czem uwzględniono bibliotekę, muzeum teatralne, wydawnictwa, koszta personelu i wydatki kancelaryjne. Najbliższe posiedzenie Rady Instytutu, które się wkrótce odbędzie zatwierdzi plan wydawniczy Instytutu, biorąc pod uwagę dezyderaty Zjazdu. Zjazd polecił także Zarządowi wystaranie się o lokal dla Instytutu w granicach możliwości finansowych. Wreszcie polecił Instytutowi zbieranie materjałów do kostjumologji polskiej i przekazał mu — na propozycję zjazdu pedagogicznego — przeprowadzenie dalszej akcji w sprawie ujednostajnienia wymowy polskiej.

Z innych uchwał natury artystycznej zwrócić należy uwagę na zniesienie weryfikacji reżyserów, polegającej na podziale reżyserów na kategorie tudzież na obostrzenie warunków egzaminacyjnych dla nowych kandyda-

P445/1926

tów w Związku (konieczne jest dokładne opanowanie przynajmniej 2 ról, a nie — jak dotychczas — fragmentów). Postanowiono też wydawać nadal „Scenę Polską", jako kwartalnik.

Nowym prezesem Związku został Józef Śliwicki, wybrany na to stanowisko jednogłośnie i w sposób owacyjny, świadczący o szacunku i poważaniu, jakiem cieszy się ten wybitny artysta i długoletni prezes Związku wśród aktorstwa polskiego. Poza tem do zarządu weszli: Bednarczyk, Domosławski, Freszel (wicepr.). Janusz (sekr.) Leszczyński, W. Nowakowski, Z. Nowakowski (ref. art.), Mossoczy (skarbnik). Jako zastępcy: Brauman, Białkowski, Justjan, Lenczewski, Pawłowski, Stoma, Warnecki i Wawrzkowicz.

Zjazd mianował członkami honorowymi Antoniego Bednarczyka i Romana Żelazowskiego.

# O GODNOŚĆ ARTYSTYCZNĄ AKTORA.

W ostatnich tygodniach dużo wrzawy wywołała sprawa odrzucenia roli w „Tumorze Mózgowiczu" przez wybitnego artystę teatrów Polskiego i Małego p. Samborskiego. O sprawie tej ukazała się naprzód notatka w „Przeglądzie Wieczornym", potem artykuł Boya Żeleńskiego w „Kurjerze Porannym". Boy Żeleński zatytułował swój artykuł „Sowiety w teatrze" i wystąpił w sposób bardzo ostry przeciwko artystom, którzy uniemożliwili wystawienie sztuki Witkiewicza, tłumacząc się tem, że jej nie rozumieją. Boy Żeleński twierdzi, że w teatrze musi być podział pracy i że artysta nie może decydować o graniu względnie niegraniu w danej sztuce.

Artykuł Boya Żeleńskiego, który w międzyczasie obiegł prasę prowincjonalną, ozdobioną w komentarze bardzo dla aktorów nieprzychylne, spotkał się z energiczną repliką Zygmunta Nowakowskiego w „Gazecie warszawskiej porannej". Nowakowski w artykule swym występuje w podwójnej roli: jako autor dramatyczny i jako aktor. Jako *autor dramatyczny* występuje Nowakowski (jak potem w „Robotniku" Irzykowski) przeciwko niezrozumialstwu utworów Witkiewicza i przeciwko graniu sztuk, których się nie rozumie. Do czego prowadzi granie utworów, których aktor nie rozumie świadczy — zdaniem p. Nowakowskiego — „Faust" w Teatrze Narodowym. *Jako aktor* twierdzi Nowakowski, że niewolno aktora „pozbawiać prawa decydowania o samym sobie, o własnym kierunku, o swej karjerze i indywidualnym rozwoju — jednem słowem — nie wolno go pozbawić zdobyczy demokratycznych, jakie sobie wywalczył każdy rzemieślnik i każdy zawód. Zresztą przed wszelką samowolą aktorów chronią teatry prawdziwie drakońskie regulaminy i kontrakty... Żadnej pracy nie można narzucić nikomu, a temnbardziej artyście, który musi przystępować do danego tematu choćby z minimum przekonania".

Sprawa oparła się o Związek Autorów Dramatycznych, który wystąpił w obronie swego członka i wystosował pismo do Związku Artystów Scen Polskich z prośbą o wyświetlenie tej sprawy.

Ponieważ incydent był doniosły, zajął się nim zjazd artystów, który szczegółowo rozpatrzył sprawę i doszedł do przekonania, że o jakichkolwiek „sowietach w teatrze" nie było mowy, gdyż rolę oddał *jeden* aktor, co się w teatrach zdarza, ale nie wpływa na zdjęcie sztuki z repertuaru, gdyż o ile kierownictwo nie może przekonać danego artysty, rolę jego powierza innemu. Co jest w danym wypadku charakterystyczne, to fakt, że p. Samborski grał w swoim czasie w „Pragmatystach" Witkiewicza i autor był z jego kreacji niezadowolony. Samborski uczynił więc uczciwie, nie chcąc grać, nie czując roli.

Wobec tego zjad uchwalił następującą rezolucję:

„W sprawie rzekomego zbojkotowania przez zespół artystów Teatru Małego sztuki Witkiewicza, „Tumor Mózgowicz" — Komisja Artystyczna VIII Walnego Zjazdu Delegatów Z. A. S. P. zbadawszy ją, doszła do przekonania, że przedstawienie tego faktu w niektórych artykułach prasy nie odpowiada rzeczywistości. Kol. Samborski oddał rolę w tej sztuce dla tego tylko, że uważał ją za zupełnie nieodpowiednią dla natury i rodzaju jego talentu. O bojkocie tej sztuki przez ogół artystów tego teatru nie było i nie może być mowy, a dlaczego sztuka nie była grana w innej, częściowo zmienionej obsadzie to już jest sprawa wewnętrzna Dyrekcji Teatru Małego. — Komisja uznaje, że bojkot sztuk oryginalnych przez artystów polskich jest w zasadzie nie dopuszczalny i przypomina, że cały szereg utworów dawnych i nowych pisarzy polskich zawdzięcza swe powodzenie w znacznej części ich doskonałemu wykonaniu na scenach polskich. Z drugiej strony należy zaprotestować stanowczo przeciw uogólnianiu poszczególnych wypadków i brutalnym napaściom na całe aktorstwo polskie, jakie się w kilku pismach ukazały. — Aktorstwo polskie pracowało i pracować będzie nadal z całkowitem oddaniem dla rozwoju oryginalnej twórczości literackiej, jako głównej dźwigni naszej kultury teatralnej".

Oświadczenie to w zupełności zamyka całą historję. Nie może być mowy o bojkocie tam, gdzie jeden aktor nie przyjmuje roli. Czyż całe aktorstwo zasługuje na cięgi, skoro jeden aktor nie czując roli, nie chce jej grać, dodajmy, aktor, który w bieżącym sezonie gra ciągle i to role, wymagające wytężonej pracy?

W teatrze musi być oczywiście podział ról. Aktor nie może występować w roli kierownika literackiego. Ale nie może gwałcić swego instynktu artystycznego. Znam w teatrze wypadki, że artysta inaczej chciał zagrać niż to zamierzał reżyser. Przekonany przez niego zagrał rolę według intencji reżysera. W teatrze nie może być jedynie formalny podział kompetencji, ale wzajemne porozumienie. Tylko dzięki niemu można dojść do artystycznych rezultatów.

*W. Br.*

# TEATR SZKOLNY.

Zmarły niedawno tragiczną śmiercią prof. Lucjusz Komarnicki, sumienny badacz literatury i dzielny pedagog, był gorącym zwolennikiem teatru. Obok sprawozdań teatralnych w „Przeglądzie Warszawskim", zajmował się wytrwale i programowo teatrem szkolnym. W naszem odrodzonem szkolnictwie Komarnicki zyska sobie nazwisko jako promotor przedstawień szkolnych, w celach wychowawczych urządzanych. Ostatnią jego książką jest „Teatr Szkolny" *),— dziełko oparte na samodzielnych badaniach przedmiotu i na osobistej praktyce.

Teatr szkolny odegrał u nas ważną rolę historyczną, Nie posiadaliśmy godnych uwagi, oryginalnych zaczątków teatru ludowego ale od 1743 roku uprawiano w Polsce teatr szkolny u Teatynów, Pijarów, Jezuitów i Bazyljanów. Widowiska odbywały się przeważnie w językach obcych (łacińskim i francuskim) i poświęcone były zarówno „wielkiemu repertuarowi" klasycznemu, jak wybitnym sztukom współczesnym. Obok ćwiczenia młodzieży w znajomości języków, przedstawienia te przyczyniły się niemało do zainteresowania teatrem inteligencji polskiej za czasów Stanisława Augusta. Po zamknięciu zakonów, tradycja teatru szkolnego zgasła. Odbywały się wprawdzie raz po raz widowiska szkolne „na imieniny pani przełożonej" lub na wpisy dla biednych koleżanek, ale te doroczne zabawy nie mogły mieć głębszego znaczenia wychowawczego.

Komarnicki usiłował ująć sprawę teatru szkolnego w pewien system i oddać ją pod opiekę pedagogów. Postawił sobie najpierw pytanie, jakim powinien być repertuar takiego teatru?

Dotychczasowy stan prób w tym kierunku określa Komornicki dosadnie i słusznie: „S z t u k i d z i e c i n n e — to z reguły sztuki, pisane prze „grafomanów" odpalonych raz i drugi przez teatr zawodowy. Szczególnie kobiety — niezliczone stare panny—pastwią się nad dziećmi, tworząc setne i tysięczne wersje Jasia i Małgosi, lub Czerwonego Kapturka, pisząc bzdurne komedyjki o małych arystokratkach, dobrych wróżkach i klasycznych sierotkach". Komarnicki nie wierzy też w pożytek klasycznego repertuaru w teatrze szkolnym. Uważa, iż teatr szkolny nie nadaje się do popularyzacji arcydzieł literatury, gdyż „co najwyżej może je sparadjować"

Zdania tego podzielać nie można. Starsza młodzież szkolna, przy dobrej pracy reżyserskiej, może stworzyć wcale znośną i interesującą. całość w interpretacji utworu klasycznego. Zdarzyło mi się niedawno widzieć „Odprawę posłów greckich", graną w gimnazjum żeńskiem p. Hoene - Przesmyckiej. Pietyzm uczenic oraz praca przygodnej, ale bardzo czujnej i inteligentnej reżyserki wydały owoce nadzwyczajne i przedstawienie, prostemi środkami wykonane, było świetne a chóry wyćwiczone tak, że chętnie widzielibyśmy podobne wyniki artystyczne na niejednej scenie zawodowej. Prof. Komarnicki chce repertuar szkolny ograniczyć. Uważa, iż w teatrze szkolnym należy zacząć inscenizację od drobnych utworów poetyckich. „Materjału — mówi — nie zabraknie: piosnki ludowe, liryki, ballady, niewielkie opowieści wierszowane, nawet króciutkie nowele nadają się bez większych skrótów, a nierzadko w całości do łatwej inscenizacji. Uczeń musi wczuć się w odrębności stylowe utworu, słowo wyrazić obrazem plastycznym, poprzeć gestem, obmyślić sytuację teatralną i kostjum. Musi wczuć się w epokę, odtworzoną w utworze, zastanowić się nad tłem etnograficznem piosenki. Inscenizację obmyśla sam i proponuje na zebraniu naukowem takiego laboratorjum, albo dokonywa wespół z towarzyszami. Wystawienie tego samego utworu w dwóch albo nawet w kilku odrębnych inscenizacjach, może być bardzo pouczające dla młodocianej publiczności i zyskać tylko poklask". Od inscenizacji chce prof. Komarnicki przechodzić do „bardziej samodzielnej pracy", a mianowicie do przerabiania na scenę utworów epickich. Pedagogom zaleca Komarnicki czuwanie, ażeby teatr szkolny nie zamknął się w ciasnym obrębie teatru realistycznego. „Powinien on — mówi — wybiegać poza ten repertuar, uplastyczniając różnorodne wizje i marzenia, wyczarowując mistyczne nastroje, pogrążając duszę widza w kon-

*) Nakład Gebethnera i Wolffa. 1926. Warszawa.

templacji rzeczy nieziemskich i nierealnych". Nie można się ograniczać do ról mówionych; „recytacja, muzyka, śpiew, taniec, poza, obraz — razem połączone dadzą dopiero widowisko barwne, ciekawe i porywające". Teatr szkolny nie otrzymuje gotowych dekoracyj i rekwizytów. „Sama młodzież powinna dbać o to, żeby rzecz była zrobiona dobrze, a tanio. Kształci się bowiem w ten sposób znakomicie i rozwija jej pomysłowość, wynalazczość, zaradność i przedsiębiorczość. Uczeń musi obmyśleć rzecz, nakreślić projekt, obronić go, przejść do wykonania, wynaleźć środki najprościej wiodące do zrealizowania projektu i precyzyjnie go wykonać".

W ten sposób pojęty *teatr szkolny* jest właściwie próbą wznowienia *commedia dell'arte*, do potrzeb wychowawczych zastosowanej. Uczeń dostaje tekst gotowy, najczęściej (jak np. w piosence ludowej), stojący poza literaturą; w przeróbce zaś noweli lub opisu, dokonanej przez samego ucznia, nie może być mowy o ćwiczeniu się na *doskonałej* formie literackiej. Takie postawienie sprawy mocno ogranicza zadanie teatru szkolnego. Przesuwa wszystko do gry fantazji ucznia, do jego pozy, gestu, pomysłowości dekoracyjnej i technicznej, z elementu zaś zasadniczego t. j. tekstu, czyni moment wtórny.

Według Komarnickiego, pedagog przedstawień szkolnych winien pamiętać, że nie chodzi o wyrabianie talentów aktorskich. Wszelkie metody, wymagające sprawności technicznej, muszą być odrzucone. Zalecać należy typ gry improwizatorskiej. Najważniejszem zadaniem teatru szkolnego byłoby—według prof. Komarnickiego—„utrzymanie bliskiego kontaktu z widzami". W tym celu Komarnicki wprowadza postać *conferenciera*, który wyjaśnia lub mówi fragmenty tekstu, nie zawierające w sobie ani djalogu, ani możności twórczych gestów.

Wobec takich założeń nieco dziwnie brzmi zapewnienie Komarnickiego, że „nauczyciel — polonista będzie umiał zużytkować teatr dla celów nauczania języka ojczystego i przyda do innych wartości wychowawcy tej instytucji bodajże najważniejsze: pogłębienie znajomości literatury i jej ukochanie". Niestety, autor książki nie wyjaśnia, w jaki sposób stać się to może, skoro teatr szkolny ma się ograniczać do piosenek ludowych i przerabiania przez ucznia cudzych tekstów.

Ciekawą jest druga część książki prof. Komarnickiego w której daje przykłady inscenizacyj, dokonanych pod jego kierunkiem. Mamy tu opis sześciu inscenizacyj polskich pieśni ludowych, czterech inscenizacyj bajek i utworów lirycznych oraz czterech pieśni ludowych francuskich. Dla przykładu przytoczę opis inscenizacji najkrótszej pieśni ludowej pt.: „Siałam rutę"... Tekst jest taki:

Siałam rutę, siałam miętę, siałam lilję,
Siałam młode lata moje, jak zielony kwiat.
Rosła ruta, rosła mięta, rosła lilja,
Rosły młode lata moje, jak zielony kwiat.
Przyszedł kosiarz do ogrodu z kosą stalową
I jął kosić młodą trawkę i zielony kwiat.
Więdła ruta, więdła mięta, więdła lilja,
Więdły młode lata moje i zielony kwiat.

Inscenizacja tej pieśni w teatrze szkolnym prof. Komarnickiego była taka: „Na tle dekoracji wyjątkowo u nas malowanej olejno i przedstawiającej w ujęciu perspektywicznem łąkę — widzimy sześć dziewcząt w zastygłych pozach. Oświetlenie przyćmione (lampki owinięte bibułką liljową). Dziewczęta naprzód śpiewają „mruczando" samą melodję. Śpiewają pianisimo (śpiew rozłożony na trzy głosy). Nieco głośniej pierwszą strofę — przyczem powoli i tajemniczo wykonywują gest siania. Ożywienie figur wzrasta; potężnieje śpiew; dyskretnym gestem znaczą wzrastanie kwiatów. Najsilniej brzmi śpiew w strofie trzeciej: gest koszenia. Opadają ręce i głowy; figury stopniowo nieruchomieją — wraz ze strofą czwartą. Śpiew kończy się cichutkiem m r u c z a n d o. Nastrój tajemniczości zachowany od początku do końca. Słuchamy pieśni o tragedji życia. Musimy być przejęci powagą tej tragedji".

Czy to jest teatr? — Wątpię. Ale w każdym razie szlachetne ćwiczenie wyrobienia pomysłowości i zmysłu estetycznego u dziecka. Uczeń kształtuje całą rolę w swej fantazji, „obmyśla ton zasadniczy mowy, zasadniczy wyraz maski i zasadniczy gest kreowanej przez siebie postaci, uzgadnia z całością obrazu scenicznego, tworzonego wespół z kolegami i stara się utrzymać swą rolę w tym zasadniczym tonie, geście i mowie". Pedagog-reżyser nie narzuca nikomu tonu i formy ujęcia roli. Organizuje tylko reżyserję zespołową. Zasadą naczelną swego teatru prof. Komarnicki formułuje tak: „Będziemy chwytać wlot wszelki przejaw nieśmiały twórczości dziecka , cień tego przejawu, na tych przejawach i cieniach przejawów budować całość. Ta całość powoli będzie narastała, albo w jakimś momencie nagle się objawi. Trzeba więc czuwać ustawicznie, aby tego momentu nie prześlepić".

Teatr szkolny, tak skonstruowany, mógłby się stać istotnie ważnym czynnikiem wychowawczym i podnieść poziom odczuwania estetycznego przyszłych pokoleń. Wymaga on jednak odpowiednich pedagogów, mających zamiłowanie przedmiotu i uzdolnionych. Wiemy dziś dobrze, co „poloniści" nasi z t. zw. „heurezą" w nauce literatury. Obawiamy się, aby ich zmechanizowane mózgi nie uczyniły czegoś podobnego z „teatrem szkolnym", tak szeroko pomyślanym i praktykowanym przez prof. Komarnickiego.

*Jan Lorentowicz.*

# TEATRALIZACJA TEATRU.

O teatrze piszą i mówią u nas naogół, jak kto chce. W dziedzinie tej, jak mało w której innej, panuje wciąż jeszcze irytująca frazeologja, niczem nie wylegitymowana aprioryczność myślenia, dowolność pojęć i metod. — Czasby więc ustalić nareszcie pewne pojęcia podstawowe, a przedewszystkiem samo pojęcie — teatru, jego istoty, stanowiące fundament i oś wszystkich poczynań i dyskusyj teatralnych. Starałem się uczynić to w artykule p. t. *„O duszy teatru"* („Przegląd Warszawski" 1925, zesz. 41 i 42). Artykuł ten jednak przebrzmiał niestety, jak tyle innych u nas prac, bez echa.

Obecnie podejmuję do pewnego stopnia zagadnienie to ponownie, tym razem jednak w związku z zagadnieniem t. zw. „tatru nowego", którą to nazwę ująć chcę syntetycznie tak liczne i na pozór różne, w gruncie rzeczy zaś pokrewne sobie tendencje współczesne, zmierzające do „odrodzenia" teatru.

I.

„Teatr nowy", jakimbykolwiek on był, da się, jak sądzę, scharakteryzować najogólniej zapomocą dwu cech, ściśle zresztą ze sobą związanych: *autonomizmu* oraz *formizmu teatralnego*. Pierwszy oznacza tendencję antydramatyczną i antyliteracką wogóle i dążenie do bezwzględnej lub maksymalnej „teatralizacji" teatru; drugi zaś poszukiwanie nowych środków wyrazu i działania w zakresie wyłącznie lub głównie formalnym.

Zacznijmy od *„formizmu"*. Rzuca się tu przedewszystkiem w oczy geneza formizmu teatralnego z formizmu — plastycznego. Świadczą o tem nietylko identyczność założeń teoretycznych, żywcem z plastyki na teatr przeniesionych, ale także wielce znamienny fakt, że twórcami lub inspiratorami tego typu „nowego teatru" są w przeważnej mierze — malarze i „konstruktorzy przestrzeni scenicznej", z czego w praktyce wynika niezmierna przewaga w nim elementu plastyczno-technicznego nad — wszystkiemi innemi elementami, a zwłaszcza z jednej strony nad *dramatem* (słowem), który bądź odpada zupełnie, bądź staje się nie tyle „tekstem", ile — pretekstem tylko do inscenizacji oraz nad *„aktorem"*, który w ostatecznej konsekwencji staje się tylko „plamą barwną", linją i bryłą, elementem składowym ogólnej kompozycji formalnej, a więc marjonetką, zrazu jeszcze żywą, trójwymiarową, wkońcu zaś — płaską, dwuwymiarową wycinanką tekturową*) (Inscenizacja „Wesela" w paryskiej *„L'art et l'action)*. W tym skrajnym formizmie spotykamy się jakby z bezwzględną konsekwencją pojęcia teatru jako *wizji*, przyczem popełnia się zasadniczy błąd, pojmując *wizję* nazbyt dosłownie, t. j. w sensie wyłącznej *wizualności*, a stąd i teatr tylko jako „widowisko", a raczej — *obraz*.

Za takiem pojmowaniem teatru przemawiałaby napozór etymologja teatru („theaómai = widzę, patrzę) oraz grupa takich terminów, jak wspomniane „widowisko", tudzież „widz", „widownia", „spektakl„ i in. Świadczą one rzeczywiście o tem, że w poczuciu powszechnem (językotwórczem) przeważa wizualny charakter teatru, nie dowodzą jednak, by teatr utożsamić można z wizją— statyczną, a więc plastyka; wizualność teatru może co najwyżej oznaczać ten fakt, że teatr bez zmysłu wzroku obejść się nie może*), co nie przesądza bynajmniej, by samo widzenie miało być w teatrze celem, a przedmiotem widzenia — tak czy owak pojęty — obraz; wiadomo (i postaramy się to w dalszym ciągu przypomnieć i wyświetlić), że był nim i jest przedewszystkiem *aktor*, aktor grający; nie tylko ruchem grający, lecz i słowem; wizualne więc ujęcie teatru mogłoby jedynie podkreślić w nim, jako główny, ten właśnie *widzialny* czynnik (aktora w ruchu) w przeciwieństwie do wyłączności lub przewagi słowa mówionego, t. j. elementu akustycznego.

Oczywiście bez „ruchu" i bez „słowa" także „formistyczny" teatr się nie obejdzie; schodzą one w nim jednak na plan drugi, na czoło zaś wysuwa się obraz; (dekoracja, konstrukcja sceny, kostjum, ruch, aktor), słowo zaś jest tylko jakby komentarzem poszczególnych obrazów oraz przewodnikiem, wiodącym od obrazu do obrazu. Zaryzykowaćby można nawet określenie tego teatru, jako serję obrazów mówiących lub — rodzaj *kinofonu*. — Charakterystykę tę z rozmysłu przejawiamy: w praktyce nigdy ona „na czysto" nie wychodzi, gdyż sama rzeczywiwistość wszelkiego teatru broni się przeciwko narzucaniu mu tego istotowo obcego mu teorematu w całej jego rozciągłości.

Tę samą (do pewnego stopnia karykaturującą) metodę charakterystyki zastosujemy do drugiego rodzaju formizmu teatralnego, który w przeciwieństwie do tamtego, statyczno-plastycznego, możnaby nazwać *dynamiczno-ruchowym*, a którego typową formą jest t. zw. biomechaniczny teatr Meyerholda*). „Formizmem" *sui generis*

*) Por. Tairow: „Zapiski reżysera".

*) Inaczej: Teatr działa *przez* zmysł wzroku, lecz nie *na* zmysł wzroku.

*) Por. szereg artykułów W. Wandurskiego p. t. „Ewolucja Meyerholda" („Życie Teatru" 1925, Nr. 38—43).

jest i ta koncepcja teatru, ponieważ i ona dąży również do „czystej formy" teatralnej, czyli „teatralizacji teatru", eliminując zeń ile możności wszelką „treść". Akcentuje ona jednak przedewszystkiem dynamikę ruchu i w tym celu „montuje" olbrzymią maszynerję, zmierzając wprost do „kinofikacji" a nawet — żeby tak rzec — „cyrkofikacji" teatru i — w znamiennej analogji z kinem i cyrkiem — posługując się nader obficie - muzyką. Oczywiście, że i rola aktora w tym teatrze staje się nietylko inną, niż w teatrze tradycyjnym, („passeistycznym", „mieszczańskim"), lecz także w teatrze typu formistyczno-plastycznego. Nietylko bowiem, że aktor nie „przeżywa" ani „nie wyraża" żadnej konkretnej treści drukowej — ciągłej i zorganizowanej, — lecz nie jest on już także plamą tylko lub bryłą; w teatrze „dynamicznym" aktor może stanowić tylko element dynamiczny, a że wzorem „formizmu dynamicznego" jest *maszyna*, przeto i aktor być może tylko cząstką tego ogólnego mechanizmu, sam tedy musi być *żywym mechanizmem* lub *zmechanizowanym organizmem**). I oto aktor staje się *akrobatą, gimnastykiem, tancerzem.*

Odmiennym jest też w konsekwencji *teatralizm* tego teatru, t. j. jego działanie. Dąży on przedewszystkiem do *ekstazy* i *orgjazmu*, i ten ekstatyczny i orgjastyczny jego charakter*) stanowi istotną różnicę między nim a kontemplatywnym i statycznym charakterem teatru formistyczno-plastycznego, a różni go też zasadniczo od teatru tradycyjnego. Nic charakterystyczniejszego nad rolę, jaką spełnia aktor w teatrze tradycyjnym a biomechanicznym. Aktor tradycyjny posługuje się — obok słowa — *gestem* i *mimiką* twarzy; jak wiadomo, są to ruchy, ewolucyjnie wyższe, obejmujące drobne partje mięśni i dzięki temu, zdolne stać się wyrazami subtelnych treści psychicznych. Aktor biomechaniczny zaś jest przedewszystkiem — organizmem, istotą biologiczną, i jako taki, posługuje się głównie ruchami, obejmującemi bądź całe ciało, bądź większe partje mięśni, a więc ruchami akrobatycznemi i gimnastycznemi; *ruchy te, jak wiadomo*, nie „mówią", nie wyrażają żadnych wyższych treści psychicznych, lecz tylko *ogólne napięcia organiczne*. To też i działanie ich na widza polega nie na wywoływaniu w nim analogicznych wyobrażeń i uczuć, lecz na indukowaniu w nim analogicznych innerwacyj i poruszeń popędowych (w drodze t. zw. naśladowania wewnętrznego, znanego nam z przeżyć, których doznajemy np. w cyrku, na widok zapasów lub akrobatycznych popisów. albo w kinie — zwłaszcza *made in America)*.

Rzecz jasna, że *słowo* w takim teatrze musiało zejść na plan ostatni i stać się funkcją nieomal równie pierwotną, jak owe ruchy „biomechaniczne" lub, a co najwyżej, komentarzem do tej *sui generis* pantomimy. Oczywiście, że i z dramatu ostać się musiały tylko szczątki w postaci scenarjusza lub t. zw. *kanwy*, przeniesionej żywcem z ulubionej przez twórców tego teatru *„Commedia dell arte"*. Nowy to objaw wspomnianego nawrotu *do prymitywu* — a zarazem wyraz tak niesłychanie znamiennej w „teatrze nowym" tendencji do wysunięcia się na czoło t. zw. *inscenizatora*, jako autonomicznego twórcy teatru „czystego".

c. d. *Józef Mirski.*

*) W koncepcji tej nie trudno zresztą dopatrzeć się związku z doktrynami biologiczno-materjalistycznemi i wypływającą z nich poniekąd socjologiczną ideologją komunizmu.

*) Już tu zwracamy uwagę na prymitywistyczną tendencją tego teatru, wracającego niejako do pierwotnych, djonizyjskich źródeł teatru. O tem obszerniej w dalszym ciągu.

# ANKIETA W SPRAWIE WYMOWY. (c. d.).

„Czy dopuszczalne jest pochylanie samogłosek ustnych zwłaszcza o i e np. „szkólny", zamiast „szkolny", kościółek" zam. „kościołek", „kréska" zam. „kreska" i t. p.". Komisja wypowiedziała się, by wszystkie samogłoski ustne były czysto wymawiane i wyraźnie bez żadnych odchyleń od tej zasady. Naogół wszyscy biorący udział w ankiecie zgadzają się z zdaniem komisji. Niektórzy są za tem, by pochylać samogłoskę „o". Reduta uważa, że „należy tak wymawiać jak mówi postać (jak napisał autor), przyczem należy pamiętać, że naprzykład „kościółek" znaczy tyle, co większa, wiejska drewniana kaplica. A „kościołek", to mały kościół architektoniczny. Są to zatem wyrażenia pokrewne, ale różnych pojęć, naprzykład: *biorę* odpowiedzialność i *niosę* wieść, *bierę* talerz, *niesę* worek, *wiozę* arcypasterza i *wiezę* kapustę.

Z tego widać, że litero-głoska „o" jest dostojniejszą od o kreskowanego i od „e" i należy ją starannie wymawiać w mowie podniosłej zaś w mowie sceniczno-potocznej trzeba wymawiać o kreskowane zamiast „o" tylko zależnie od pojęć".

To argumentowanie Reduty spotkało się na zjeździe pedagogicznym z ostrą krytyką.

„Czy dopuszczalne są odmiany zredukowanego „ł"? „Komisja uważa, że zwłaszcza na scenie wymagane jest całkowite przedniojęzykowe „ł". Z zdaniem tem zgadzają się niemal wszyscy biorący udział w ankiecie. Jedynie profeso-

rzy: Bauduin de Courteney, Kryński i Przychocki mają pewne wątpliwości, czy da się zachować spółgłoskę „ł", która u jednej trzeciej Polaków znikła.

„Czy należy zmiękczać spółgłoski „k" i „g" przed „e"?

Komisja wypowiedziała się za tem, iż, „g" przed „e" należy wymawiać miękko, jak „gie", niezależnie od pisowni, a więc zarówno „giermek" jak „geografja", genjusz, należy wymawiać „giermek", gieńjusz" i „gieografja", Natomiast „k" przed „e" należy wymawiać zgodnie z pisownią, to znaczy w niektórych wyrazach obcych wymawiać twardo (kredyt, dżokej, kelner, kefir).

W grupie aktorów większość podziela opinję Komisji. Odmiennego zdania są: Bednarczyk, Dygas, Jastrzębiec, Staszkowski, Trapszo-Krywultowa i Żytecki, którzy uważają, że zmiękczenie „g" powinno być bardzo lekkie. Sulima w zasadzie zgadza się z opinją Komisji, uważając jednak, że „genjusz" i „generał" należy wymawiać bez zmiękczenia.

W grupie językoznawców wszyscy podzielają opinję Komisji. Prof. Czarnowski uważa jednak, że nawet słowa obce, jak „kelner" należy wymawiać jako „kielner". Jednocześnie prof. Czarnowski ostrzega przeciwko zmiękczaniu „k" i „g" przed „ę".

W grupie krytyków i literatów większość podziela opinję Komisji, jedynie p. Rulikowski jest za utrzymaniem w każdym wypadku dźwięku „ge" i „ke". W grupie mówców wszyscy bez wyjątku podzielają opinję Komisji. W grupie pedagogów i innych wszyscy podzielają opinję Komisji, prócz Frączkowskiego, który z całą stanowczością opiera wymowę na pisowni. P. Hryniwiecka uważa za możliwe pozostawić swobodę wymawiania.

Reduta odpowiada, że ponieważ dawniej mówiło się i pisało, „jenerał", „jeografja". więc teraz mówi się „jenerał", „jeografja", ale zmiękczanie to powinno być wymawiane z umiarem artystycznym jaki trzeba wynaleźć między „g" a „gie". Co do wyrazów obcych jak „kelner", „kefir" należy wymawiać tak, jak się pisze.

„Czy należy zachować miękkie wargowe spółgłoski na końcu wyrazów?" (paw, szczaw, dąb).

W grupie aktorów większość uważa, iż nie należy zmiękczać.

W grupie językoznawców i pedagogów wszyscy bez wyjątku są przeciwni zmiękczaniu. Wśród krytyków, literatów mówców prawie wszyscy są przeciwni zmiękczaniu.

W konkluzji ogromna większość wypowiedziała się przeciwko zmiękczaniu.

Dużą rozbieżność zdań wywołała kwestja czy należy odróżniać w wymowie h od ch.. Komisja uważa, że nie należy odróżniać. Większość aktorów podziela opinję Komisji. Niektórzy, jak Dygas, Knake-Zawadzki, Nawrocki i Śliwicki uważają, iż należy tępić wszelkie odróżnianie „h" od „ch". Natomiast: Cyganik, Górski, Jastrzębiec, Kotarbiński, Młodziejowska, Owerło, Szpakiewicz, Ryszkowski, Tatarkiewicz, F. Wysocki, Zahorska-Pauly, Borowski i Reduta uważają, iż należy odróżniać „h" i „ch".

W grupie językoznawców większość podziela opinję Komisji. Stanowczo za rozróżnianiem wypowiada się p. Czarnowski, który uważa, iż „h" należy wymawiać jako „h" angielsko-niemieckie.

W grupie literatów większość, a mianowicie: Brumer, Dudziński, Jellenta, Rulikowski, Treter-Weyssenhoff, Wroczyński i Zaruski uważają, iż „h" i „ch" należy rozróżniać. W grupie mówców jedynie poseł Bittner obstaje przy rozróżnianiu „h" i ch". W grupie pedagogów i innych pp. Frączkowski, Glas-Hertzowa, Maszyński i Ossowski, wypowiadając się za lekkiem odróżnieniem wymowy „h" i „ch". Pozostali podzielają opinję Komisji.

„Czy spółgłoski dźwięczne i bezdźwięczne stojące w wyrazie obok siebie (kategorje zwartych, szczelionowych i szczelinowo-zwartych) ulegają upodobnieniu w wymowie?" Komisja ustaliła, iż ulegają upodobnieniu i że w wymowie należy to upodobnienie zachować, a więc należy wymawiać: „twardy", „kwartet", „babka", jako: „tfardy", kfartet", „bapka".

W grupie aktorów większość podziela opinję Komisji. Znaczna jednak ilość artystów: Bednarczyk Sobiesław, Cyganik, Mieczyński, Młodziejowska, Śliwicki, Sulima, Wysocki, są stanowczo przeciwni upodobnianiu w tym wypadku spółgłosek dźwięcznych i bezdźwięcznych, Jastrzębiec, Korecki i Turowiczówna, są za lekkim upodobnieniem, jednakże bez utożsamiania „p" z „b", oraz „w" z „f".

W grupie językoznawców większość zgadza się z Komisją. Natomiast prof. Słoński uważa, iż upodobnienie jest niedopuszczalne.

W grupie krytyków i literatów większość podziela opinję Komisji. W grupie mówców jedynie poseł Bittner wymaga wymowy zgodnej z pisownią. W grupie pedagogów wszyscy podzielają opinję Komisji. Natomiast p. Hryniewiecka i Frączkowiski stoją na stanowisku wymawiania zgodnie z pisownią.

Reduta odpowiada, że fachowiec musi wyćwiczyć organa mowy do tego stopnia, aby umiał bez trudności w brzmieniu zestawiać obok spółgłoski dźwięczne i bezdźwięczne i musi wymawiać kwiat (a nie „kfiat"), ale z tym umiarem artystycznym, który tę wymowę uczyni miłą dla ducha, a nie rażącą.

d. n.

# BIBLJOGRAFJA.

*F. Aliachnowicz: Białoruski teatr, Wilno 1924.*

Grupując przegląd wydawnictw, odnoszących się do dziejów teatru u Słowian, należy zatrzymać się nad wymienioną wyżej książeczką, będącą pierwszą próbką przedstawienia skromnej historji teatru białoruskiego. Autor podzielił materjał na sześć rozdziałów.

W pierwszym i drugim rozdziale przedstawia autor początki dramatu białoruskiego, co odpowiada mniej więcej wiadomościom, zebranym w rozprawce J. Gołąbka p. t. „Początki dramatu białoruskiego" (Życie Teatru 1925). Prócz tego omawia tutaj autor obrzędy ludowe, zabawy i widowiska, jak chodzenie z kozą, wkońcu podaje wiadomości o skomorochach, wędrownych ludowych aktorach, znanych w czasach dawniejszych na całej Rusi, a nawet w Polsce.

Rozdział trzeci stanowi dalszy ciąg teatru ludowego, gdyż poświęca go autor szopce, zwanej na Białorusi betlejką, a w Rosji i na Ukrainie wertepem. Betlejki były ogromnie rozpowszechnione na Białorusi, a nawet wpłynęły one na utworzenie się teatru rosyjskiego, niestety jednak nie można dać o nich wyczerpujących wiadomości, ponieważ stosunkowo niewiele tekstów spisano, a obecnie dzieje się to z dużą trudnością, ponieważ te widowiska prawie zupełnie zanikają.

Rozdział czwarty jest poświęcony rozpatrzeniu kilku dramatów, napisanych w pierwszej połowie XIX w. Na uwagę zasługują przedewszystkiem dramaty polsko-białoruskiego poety i tłumacza „Pana Tadeusza" na język białoruski Wincuka Dunin-Marcinkiewicza. Nadmienić należy, że do jego opery „Sielanka" skomponował muzykę Moniuszko. Utwory Marcinkiewicza były pisane po polsku, lecz postacie przemawiają po białorusku. Prócz innych podobno i Syrokomla napisał po białorusku jeden utwór sceniczny, który zaginął. Po upadku powstania styczniowego rozwój literatury białoruskiej zamiera, ponieważ rząd rosyjski gnębi i nie pozwala na drukowanie utworów bałoruskich. Dopiero po roku 1905, widoczny jest swobodny rozwój piśmiennictwa na Białorusi. Od tego też czasu datuje się rozwój teatru białoruskiego.

Pierwsze widowisko teatralne (roz. V) urządzono w Wilnie, następnie w innych miastach, a pierwszy organizator trupy aktorskiej I. Bujnicki objeżdżał ze swoim teatrem Białoruś. Dopóki nie było sztuk własnych, wystawiano najczęściej ukraińskie, a potem ukazują się oryginalne, jak H. Kupały „Paulinka".

W czasie okupacji (roz. VI), a także po wojnie następuje rozwój teatru białoruskiego, szczególnie w Mińsku; i w Polsce widoczna jest działalność na tem polu, szczególnie dzięki wysiłkom Zdanowicza i Aliachnowicza, który też napisał kilka dramatów.

*J. Gołąbek.*

*Feliks Krassowski: „Scena narastająca", zasady i projekty. Kraków. Nakładem Zwrotnicy.*

W książce tej malarz teatru im. Słowackiego w Krakowie, p. Krassowski stara się przedstawić zalety „sceny narastającej" t. zn. zabudowującej się stopniowo w miarę rozwijania się utworu teatralnego. Autorowi zdaje się, że w ten sposób „trwanie poszczególnych budowli scenicznych przypomina widzowi etapy akcji podtrzymujące w nim w ten sposób czucie ciągłości dramatycznego stawania się". Może to mieć rzeczywiście dodatnie strony w niektórych przedstawieniach, nie da się jednak absolutnie utrzymać jako zasada, bo przecież tak często konieczne są w teatrze silne kontrasty, których przez „scenę narastającą" uzyskać nie można. Projekty Krassowskiego świadczą o wielkich trudnościach „narastania" sceny. Autor zaczyna od prymitywu, a dochodzi w ostatnich scenach do takiego przeładowania szczegółami, że nie mogą one czynić estetycznego wrażenia. Widać tutaj, że malarz wyszedł z założeń teoretycznych, a to mści się w praktycznem wykonaniu.

*W. Br.*

# TEATRY WARSZAWSKIE.

*Teatr Wielki: „Zemsta", opera w 5 odsłonach Z. Noskowskiego.* Muzyka Noskowskiego stara się — bez powodzenia — zilustrować komedję Fredry, która tej ilustracji nie potrzebuje. Dlatego też przedstawienie było sztuczne i przywodziło ustawicznie na pamięć kreacje Frenkla, Kamińskiego i innych. Trzeba uznać wysiłek teatru, który przedstawił tę próbę stworzenia komedji muzycznej. Niestety próba ta nie dała rezultatów dodatnich.

*Teatr Polski: „Kobieta, wino i dancing", komedja w 3 aktach S. Kiedrzyńskiego.*

Komedja Kiedrzyńskiego napisana jest z dużym talentem. Zwłaszcza postać kobiecą przedstawił autor interesująco. Jest to postać nawskróś dzisiejsza, zapominająca pod wpływem tańca o obwiązkach i — cnocie. Niestety Kiedrzyński tak zabrnął w drugim akcie w brutalności sytuacyj, że akt ten stał się nie tyle komedjowy, ile bardzo przykry. Akt trzeci zmienia się w farsę. Pozatem Kiedrzyński ustawicznie — ze szkodą dla całości — stwarza różne aktualne i niepotrzebne przybudówki.

Główną rolę z dużą brawurą zagrała p. Kamińska. Przemiłym podlotkiem była pełna wdzięku p. Mazarekówna. Dobry typ urzędnika ministerstwa skarbu dał p. Fritsche. P. Maszyński nie czuł się dobrze w roli „dziadka", był nienaturalny, mdły, słowem „nieswój".

*Teatr Letni: „Komedja wiarołomstwa", komedja w 4 aktach Harwooda.*

P. Chaberski wygnał z teatru Letniego brutalności farsowe, jakie zakorzeniły się tam za poprzedniej dyrekcji: „Komedję wiarołomstwa" cechuje humor powściągliwy, bardzo dobrze ujęty na scenie przez reżysera Pawłowskiego. Dobre sytuacje zręcznie wykorzystano, a p. Ćwiklińska błysnęła znowu szlachetną umiejętnością konwersacji komedjowej. Miłą niespodziankę sprawił pełen umiaru Grabowski. Wyróżnić też należy pp. Pawłowskiego i Lenczewskiego.

# TEATRY POZNAŃSKIE.

*Teatr Nowy — „Korona z papieru". Groteska stylizowana w 3 aktach Szymona Nawrockiego.*

„Teatr Nowy" przedstawił Szymona Nawrockiego, o którym wiedziało się dotychczas tylko tyle, że pisywał przed wojną wiersze, a potem ładnie omawiał wrażenia z Syberji, zwiedzanej pod przymusem. Jego debiut sceniczny wywołał silne wrażenie. Nawrocki udowodnił „Koroną z papieru", że przesycił się szablonem literackim i teatralnym, zbrzydził sobie odrażającą rzeczywistość i pragnie odnaleźć wyjście z zaklętego koła uporczywych kłamstw i złudzeń.

W nudnej, bezdusznej pustce, w jakimś zamku średniowiecznym, zamknął Królewnę, z koroną z papieru na głowie. Kazał ją pilnować Czarnoksiężnikowi, Merlinowi

i Babie Jadze. Wszyscy troje, aby wydobyć się z więzienia, przywiązują konkurentów, którzyby poślubili Królewnę i zdjęli z nich trud czekania i pilnowania. Zjawia się Hamlet, Don Juan i Zbój Madej. Między nimi rozgrywa się walka o Królewnę. Zbój próbuje siły i przekupstwa, Hamlet poezją zyskuje sobie serce panny. Wszyscy jednak stwierdzają przegraną już na początku 3 aktu, kiedy okazuje się niemoc i daremne szamotanie się biednych marjonetek, odgrywających nakazaną wciąż przez suflera komedję. „Klątwa teatru" ciąży wszechwładnie nad postaciami groteski. Z zastygłych form, z narzuconej im maski napróżno usiłują się wyzwolić! Królewna nadal wypatrywać będzie ukochanego u okienka, bo tak chce pani tradycja; Czarnoksiężnik musi pilnować skarbów po wiek wieków, chociaż przekonał się naocznie o ich znikomej wartości; Hamlet nie zdoła napisać wyzwalającego dramatu; Don Juanowi nic nie pomoże filatelistyka; nie spełnią się też marzenia Zbója Madeja o banku jako o nowoczesnej metodzie rozboju.

**Teatr Nowy: „Korona z papieru" — Królewna i Hamlet. (Wrońska i Bystrzyński).**

„Inaczej" upragnione, pożądane, ustąpienie znowu miejsca przeklętemu „Wiecznie to samo i tak samo"! „Pospolitość niska — jak dawniej, tak i teraz, — włazi w usta, ucho, oko..."

Nawrocki przeciw niej podniósł protest z pasją zniecierpliwionego człowieka. W sposobie ujęcia groteski przypomniał kilka chwytów z „Miłosierdzia" K. H. Rostworowskiego; problemem walki z niewolą literatury i teatru sięgnął do „Wyzwolenia" Wyspiańskiego. Oryginalnie potraktował w grotesce przeciętne mniemania o głośnych bohaterach teatralnych. Bawiło go anachronizowanie szczegółów tradycji literackiej i przypisywanie postaciom nowych cech. W samej budowie sztuki umyślnie posługiwał się prymitywem sytuacji i nie zawahał się nawet użyć worka, jako więzienia dla Hamleta i kryjówki dla Baby Jagi, byle podkreślić naiwność czarnoksięskiego mechanizmu teatru. Konsekwentne operowanie efektami bodajże „czystej formy", w duchu Witkiewicza rozumianej, niepokoiło wprawdzie widownię i wywołało nawet błędne komentowanie groteski u większości krytyków poznańskich, ale świadczyło pochlebnie o kulturze pisarskiej autora i o jego twórczej dojrzałości: „Korona z papieru" ma podobno w niedługim czasie zawitać do Warszawy. Tam zdołają zapewnie lepiej uwydatnić różnicę między światem ułudy i rzeczywistości i wydobyć z groteski wszystkie jej ciekawe zalety. W „Teatrze Nowym", trzeba to zapisać na poczet zasług dyr. Rudkowskiego, miał sposobność Szymon Nawrocki okazać talent pisarski i z zadowoleniem mógł patrzeć, jak dzielny zespół, z reżyserem Koreckim na czele, zrobił z jego groteski jedno z najciekawszych w Poznaniu przedstawień.

*Stefan Papée.*

---

# TEATRY PARYSKIE.

*(Korespondencja własna „Życia Teatru").*

*Premjera w Gymnase — „Feliks" Bernsteina.*

Nowe dzieło Bernsteina miało przedtem nosić tytuł „Królestwo niebieskie", lecz, pragnąc jaknajbardziej ominąć wszelkie pozory nawet pretensjonalności, autor nazwał sztukę poprostu imieniem głównego jej bohatera.

Czem jest ów „Feliks"? Ot, poprostu trzy momenty wyrwane z życia dwojga istot ludzkich, życia szarego, codziennego, coś jakby odbicie smętnego uśmiechu naszego życia dzisiejszego „powojennych" czasów.

Wśród mnóstwa krytyk, jakiemi przyjęto premjerę w „Gymnase" często dawało się słyszeć określenie, iż nowa sztuka Bernsteina, jest jakgdyby pewnego rodzaju w z n o w i e n i e m. Doprawdy, podziwiać można zarówno płytkość takiego określenia, jak i jego zupełną bezpodstawność, nic bowiem po głębszem zastanowieniu nie zauważymy w „Feliksie", co przypominałoby nam w czemkolwiek siedemnaście poprzednich dzieł wybitnego dramaturga. „Galerja lustrzana", „Judyta", „Tajemnica", „Samson", „Izrael", „Złodziej" są jednym, nieprzerwanym wielkim triumfem prawdziwego talentu i wysokiej kultury scenicznej są istną rewolucją w dziejach techniki dramatycznej, rozpoczynającą się już od chwili ukazania się na deskach scenicznych pierwszej sztuki Bernsteina, pisanej przez niego w dwudziestym roku życia. („W szponach"). Gdzież jednak dopatrzeć moglibyśmy się w twórczości autora „ Feliksa", jakiegoś powrotu do dawniej już przeżytych zagadnień — na to już chyba potrafią odpowiedzieć jedynie ci, którzy tak niebacznie rzucili bezsensowny zarzut. Jeżeli zaś niektórzy twierdzą, że „Feliks" n a p i s a n y przez Bernsteina w roku 1926, został przez niego s k o m p o n o w a n y w r. 1910, to doprawdy niema w tem nic zdrożnego. Jedynie w polityce ewolucja uważaną jest za zbrodnię. Sztuka rządzi się prawami nieco rozumniejszemi.

Myślą przewodnią autora „Feliksa" jest to głębokie przekonanie, iż szczęście, ten bezcenny dar opatrzności, każdy z nas nosi w sobie i właściwie, zasadniczem zagadnieniem i jedyną drogą do osiągnięcia jego jest trafne i rozumne ustosunkowanie się do tego, co życie nam dać może, jak dalece dowolną rzeczą jest w ucieleśnieniu idei twórczych forma, dowiódł nam tego Bernstein w szesnastu swych poprzednich utworach scenicznych, w których zarówno postacie jak i tło, wzięte z różnych epok i różnych środowisk, w ręku aktora stają się zawsze motywem podatnym i znakomicie dostosowanym do jego założeń twórczych.

Środowisko, jakie nam ukazuje Bernstein, w „Feliksie" — to środowisko powojennych finansistów; przemysłowców

Akt pierwszy wypełnia niemal całkowicie djalog pomiędzy Feliksem Lesourd bogatym przemysłowcem, szukającym przygód z Małgorzatą Tillois, biedną urzęd-

niczką, „dorabiającą" na utrzymanie w... domu schadzek. Ta pospolita, nieco wulgarnie zapowiadająca się scena niech nam jednak nie przywodzi na myśl przypuszczenia, aby autor miał zamiar uraczyć nas widowiskiem, którego unikają nawet najryzykowniejsze farsy francuskie. Dom schadzek był w tym wypadku poniekąd koniecznością sceniczną, której uniknąć nie było można, chcąc umożliwić djalog dwojga ludzi, należących do dwóch różnych sfer. O ile bowiem scenarjusz kinematograficzny pozwala autorowi na bezgraniczną niemal swobodę w zakresie miejsca i czasu, teatr rozporządza w tej mierze środkami znacznie skromniejszemi.

Feliks zainteresował się Magdaleną tak dalece, że proponuje jej, zwykły zresztą w tych wypadkach układ stosunków, dający jej rentowne, choć niezbyt może zaszczytne stanowisko jego „przyjaciółki". Magdalena odmawia oczywiście z oburzeniem i całą stanowczością i, oczywiście, w następnym akcie widzimy ją we wspaniałym pałacu Feliksa, królującą urodą, strojem i biżuterją wśród licznych przyjaciół miljonera. Nie poprzestając na roli uwielbianej kochanki, Magdalena, dzięki inteligencji swej i przedsiębiorczości staje się przyjacielem jego,a nawet powiernikiem i doradcą w sprawach finansowych, a nawet staje się jego przewodnikiem w sprawach, które wymagają ingerencji zmysłu etycznego, którego Feliks, przyznać mu to trzeba, nie miał czasu rozwinąć w sobie dostatecznie. Idąc za głosem serca, Magdalena nie dopuszcza do krzywdzącego wykwitowania jednego ze wspólników swego wielbiciela i, również posłuszna głosowi serca, daje się uwieść pełnym ognia wyznaniom przyjaciela domu, młodego poety. Feliks, dowiedziawszy się o wszystkiem, wpada w rozpacz. Wspaniale napisana scena wyrzutów, rozpaczy i wyznań wzajemnych, coś nie coś o „zdeptanem szczęściu" no i oczywiście jeszcze piękniej skomponowana scena pojednania kończą sztukę, która zresztą, poza wszystkiemi innemi zaletami scenicznemi, ma przedewszystkiem tę, że sytuacje w niej wiążą się w sposób ze wszech miar godny naśladowania.

Wykonawcy dołożyli wszelkich starań, aby sprostać zadaniu, jakie im przypadło w udziale. Kreacje p. Jakóba Baumera, w roli tytułowej i p. Guby Mozlay w roli Magdaleny cechowało pełne umiaru artystycznego i świetnej inteligencji aktorskiej wniknięcie w intencje autora.

Sztuka wzbudziła wielkie zainteresowanie, zdobyła wielkie uznanie krytyki i cieszy się od szeregu tygodni niesłabnącem powodzeniem.

*Teatr „L'Atelier" „Irma" Roger Ferdinand.*

Nędznie sklecona komedja, o zacięciu nieco zanadto przypominającem cyrk. Właściwie możnaby to nazwać wodewilem starego typu. Temat nie ciekawy i jakże często powtarzany przez różnych autorów różnego rodzaju, począwszy od Moliera, a skończywszy na najprzeciętniejszych librecistach operetkowych. Irma, stara, bo już 48 lat licząca dziewica, żyje nabożnie i cnotliwie, aż do chwili, gdy wciągnięta przez swego krewniaka, początkującego Don Juan'a w sytuację, w której żadna kobieta nie może zapomnieć, że jest kobietą, daje się porwać uczuciom tkliwym choć niezbyt jej wiekowi odpowiadającym i narażona na śmieszność przez sprytnego kpiarza i uwodziciela, aby uniknąć jej, ułatwia swemu pogromcy pozyskanie ręki tej, którą kocha. Jest tam również jakiś bardzo pocieszny stary kawał, stanowiący jakgdyby „peudant" Irmy. Oba rozrzewniające śmieszne typy starych gratów, trawionych ogniem płomiennych uczuć, zestawionych z parą zakochanych żółtodziobów są kontrastem już oddawna używanym i nadużywanych przez autorów, więcej zresztą mających zdolności, niż p. Roger Ferdinand. Szkoda wielka, że doskonała aktorka, jaką jest p. Marcelle-Charlec Dullin zechciała tracić czas i zdrowie na kreowanie niewdzięcznej, operetkowo-banalnej roli Irmy.

*Teatr „L'Athénée „La Rose de Septembre", Jacques Deval.*

„Kwiaty jesienne"... „Róża wrześniowa". — Poco zresztą określać bliżej intencje autora, które i bez tego dość są dla nas zrozumiałe, choć poeci nasi, niestety, nie postarali się dotychczas o tak klasyczne określenie tej pięknej metafory, jak ich koledzy, francuscy. U nas, szczerze przyznać należy, były pewne wysiłki w tym kierunku, choć może w zupełnie innym zmierzające. Mówiło się przecież kiedyś w dobrodusznej prostocie „w starym piecu djabeł pali"... Nie zapominajmy jednak, że w farsie, lekkiej a nawet nieco cięższej komedji francuskiej króluje dotychczas jeszcze niepodzielnie jako ulubiony motyw typ napoczętego nieco zębem czasu i użycia starzejącego się lamparta, w którym nagle „budzi się serce". Motyw ten, to doprawdy, jeden z najszczęśliwszych pomysłów autorów lżejszych komedyj francuskich, bo wszakże zjednywa powodzenie sztuce, gromadząc na widowni zawsze licznie, zawsze chętnie oglądających swoje spóźnione, a tak wymarzone podboje podtatusiałych lowelasów. Jeżeli się ma około sześciu, lub nawet około pięciu krzyżyków na karku, — tego rodzaju sztuki doprawdy wzruszają, wzruszają już jeżeli nie d głębi duszy, to w każdym razie do głębi kieszeni. Często widuje się w teatrze panów czułych na tego rodzaju tematy, po sześćkroć z rzędu zalegających pierwsze rzędy krzeseł.

Krótko mówiąc, w sztuce J. Deval'a rzecz się przedstawia w sposób następujący:

Gdzieś w zapadłym kącie, w Pirenejach, lub u ich podnóża (to obojętne), w pięknej posiadłości swej żył i cieszył się ogólnym szacunkiem p. Michał Bellére.. Jego chrześniaczka, płocha, piękna i młoda Janina Etcherrio, pozostawiona pod opieką jego przez swego kochającego małżonka, udającego się w podróż służbową, ulega nastrojowi chwili, obdarzając Michała pieszczotami, być może, należnemi mu, jako przybranemu ojcu i opiekunowi, posuwa się nieco zbyt daleko i siadając mu na kolanach, wytwarza sytuację nieco ryzykowną. Michał odtrąca nieopatrzne dziecię, czując, iż, w gruncie rzeczy, i w nim również, nietylko opiekun i ojciec chrzestny ma coś do powiedzenia. Budzi się w nim spóźniony, lecz i niemniej przez to silny poryw, duszę owładnęło strzeliste uczucie. Nie wiedząc, co ma uczynić, zwierza się swemu spowiednikowi — (jakże często zaszczycają nas swoją obecnością w komedjach francuskich ci spowiednicy!). Idąc za radą sędziwego proboszcza p. Bellêve ucieka do Paryża i tam, poszcząc u swego brata (rasowy typ francuskiego „viveur'a"!) oddaje się wszelkim możliwym uciechom, jakich zakosztować można w dzisiejszej, powojennej stolicy nadsekwańskiej. Los zrządził, że naiwna chrześniaczka, pragnąc wyjaśnić sobie nagłe zniknięcie Bellêva, przybywa za nim do Paryża, a rzeczą przypadku i zdolności scenicznych autora jest już, że w następnym akcie dochodzi do wyznań wzajemnych i projektu ucieczki wspólnej do Hiszpanji.

Bóg jednak nie chciał, aby się rzecz zła stać miała i zakochana, choć nie dobrana para, siłą jakąś tajemniczą przeznaczenia zawiedziona do posiadłości Bellèva w Pirenejach, poczyna rozpamiętywać, dochodzi do wniosku, że głupstwo robi (i słusznie) i sztuka kończy się pięknie powrotem nawróconej grzesznicy na łono stęsknionego i kochającego męża.

*„Folies Dramatiques" „Dwaj ojcowie" — Xaurof. A. Vorcourt i J. Bever.*

Trzej ojcowie dali światu dwóch ojców. Rzadko zdarza się spotkać dzieło o tak pewnem pochodzeniu. Ta spółka, nie do pomyślenia w dziedzinie faktów, mających podkład wybitnie fizjologiczny dała w tym wypadku rezultaty jaknajlepsze. Wprawdzie nie spotykamy w niej nic nowego, lecz zato wszystko, co spotykamy, choć zapożyczone ze starego repertuaru, jest przedniego gatunku i skojarzone w niepospolicie miłą całość bawi, zajmuje widza i zapewnia powodzenie sztuce.

*Premjera w Odeonie „Dalila" P. Demasy.*

Wielką bezwątpienia zasługą p. Pawła Demasy jest pójście w ślady pisarzy tej miary, co Villiérs de l'Isle Adam, sięgając do tematów biblijnych, jeszcze większą zasługą było wcielenie w formy archaiczne, jak ongiś Alfred de la Vigny odwiecznego, niespożytego tematu walki dwóch djametralnie różnych pojęć o miłoś'ci, jakiej symbolem jest, była i będzie biblijna opowieść o Samsonie i Dalili.

Nie będziemy tu dokonywali szczegółowego rozbioru sztuki, gdyż, zgoła niepotrzebnie, powtarzać należałoby powszechnie znane koleje losu podstępnie ujarzmionego Herkulesa biblijnego. Treść sztuki, zawarta w trzech wielkich odsłonach, obfitujących w momenty doskonale niekiedy wyzyskane przez autora i wysoce sceniczne, najzupełniej odpowiada temu, co znajdziemy zarówno w literaturze klasycznej, jak i wszystkich późniejszych poczynaniach twórczych autorów bliższych nam epok, nie wyłączając libretta opery Saint-Saensa. Jedyną bodaj inowacją w zakresie treści jest wprowadzenie w scenie końcowej sztuki sił nadprzyrodzonych, które pod postacią nawałnicy z gromami zjawiają się, aby pomścić krzywdę biblijnego bohatera.

Prawdziwie nowem zjawiskiem w oprawie literackiej dziejów Samsona i Dalili jest, przyznać to trzeba ze smutkiem, język, jakim się autor posługuje, język żywy, barwny, posłuszny intencjom autora, to prawda, lecz jakże bardzo niekiedy niesharmonizowany z epoką! Jakże bowiem wytłomaczymy sobie takie zwroty:

W akcie drugim, niezrażona pierwszem swem niepowodzeniem Dalila, zjawia się przed Samsonem powracając z Guzy, okryta szatą lśniącą od pereł, złota i drogich kamieni. „Czy za zdradę swą zdobyłaś przepych, jaki cię okrywa?" — pyta Samson: „Pewnie, że nie za pieniądze, które ty mi dawałeś!" — odcina się rezolutnie Dalila, ku wielkiej uciesze widowni, którą cieszy niepomiernie to odezwanie sę bohaterki biblijnej, żywcem zapożyczone od półdziewic z Montmartre'u.

Ta dziwna, dziwaczna i komiczna niekiedy mieszanina form archaicznych i zupełnie nowoczesnych tyrad pełnych prawdziwej poezji i wulgarnych swarów, godnych przedsionka w komisarjacie policyjnym, dała efekty zgoła nieoczekiwane. Był to jeden więcej eksperyment teatru prowadzonego śmiało, z zapałem i umiłowaniem sztuki, lecz jakże spodziewać się dobrych rezultatów, wystawiając sztukę, która w momentach najbardziej ryzykownych, wyzbywszy się powagi Villiersa, nie dorosła do śmiałych form Szekspira? Zaiste, dla wielu autorów wycieczki po za współczesność stają się eksperymentami niesłychanie karkołomnemi.

Nadomiar złego, wykonawca roli Samsona, wytrawny zresztą artysta Komedji Francuskiej specjalnie do tej sztuki przeniesiony do Odeonu, p. Jan Herve, świetnie zagrawszy akt pierwszy, w drugiej i trzeciej odsłonie nużył monotonją wciąż powtarzanych efektów. Nie uratowały sztuki ani wspaniałe stroje p. Very Korêne, ani dekoracje — godne naśladownictwo dzieł Gordona Craig'a i J. Tissot'a.

*Théâtre de la Michodiere — „Namiętnie" („Passionêment") — M. Hennequin i A. Willemetz.*

Ostatnia premjera w sympatycznym teatrzyku „de la Michodiere" jest pogodnym, bardzo pomysłowo skomponowanym wodewilem, a raczej lekką komedją z piękną muzyczną oprawą A. Messagera. Głównym bohaterem sztuki jest miljarder amerykański. W pierwszym akcie widzimy go jako ideał wstrzemięźliwości w każdym zakresie, gdy przybywszy do Francji ze swej prohibicyjnej ojczyzny, zgorszony rozwięzłością starego świata, walczy z jej porywającym wpływem bezskutecznie, wreszcie, zmuszony do kapitulacji przez swą małżonkę, która mniej odpornie od niego reagowała na pokusy, daje się wciągnąć w wir życia, zapomina o wstrzemięźliwych zasadach i rozwódłszy się z żoną, staje się najpospolitszey typem starego lowelasa. Komedja obfituje w szereg arcywesołych powikłań, godnych najlepszej farsy francąuskiej typu Cillavet'a i de Fleursa. Godną zaznaczenia inowacją jest uniknięcie wszelkich kabaretowo-operetkowych dodatków, tak nielitościwie szpecących w obecnych czasach prawie wszystkie tego rodzaju utwory.

## JUBILEUSZ ARTYSTY SŁOWIEŃSKIEGO.

Niedawno obchodził Teatr Narodowy w Lublanie rzadką uroczystość — pięćdziesięciolecie pracy scenicznej artysty dramatycznego Cezara-Danila. Danilo rozpoczął swoją działalność aktorską jeszcze w czasach, w których nie było właściwie jeszcze prawdziwego teatru słoweńskiego, lecz istniały tylko przedstawienia amatorskie. Z tej grupy amatorów wyszedł Danilo, który przeszedł cały rozwój historyczny teatru słoweńskiego i kreował duży szereg postaci zwłaszcza w dramatach ludowych i w komedjach. O jego popularności świadczył wieczór jubileuszowy, który zgromadził w Lublanie przedstawicieli wszystkich warstw społeczeństwa słoweńskiego, dziękujących jubilatowi owacyjnie za długoletnią jego pracę pełną poświęcenia na polu sztuki dramatycznej.

## Z POLSKIEGO INSTYTUTU TEATROLOGICZNEGO.

Dyrekcja Polskiego Instytutu Teatrologicznego składa podziękowanie p. Franciszkowi Siedleckiemu, za łaskawe ofiarowanie cennych projektów kostjumowych i dekoracyjnych, tudzież p. Antoniemu Bednarczykowi za kilkadziesiąt fotografji z przedstawień w Rozmaitościach

**DRUKARNIA**
**MINISTERSTWA SPRAW WOJSKOWYCH**
**WARSZAWA, PRZEJAZD 10**
**TELEFONY: 51-25, 272-51, 282-66**

**DZIAŁY:**
**DRUKARNIA—LITOGRAFJA**
**INTROLIGATORNIA**
**WARSZTAT MECHANICZNY**

**Wykonuje wszelkie roboty w zakres wszystkich działów wchodzące szybko, starannie i gustownie.**

# SADZE I ZŁOTO

WIERSZE
**WITOLDA WANDURSKIEGO**

LITOGRAFJE
**KAROLA HILLERA**

SKŁAD GŁÓWNY
**GEBETHNER I WOLFF W WARSZAWIE.**

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH

# ADMINISTRACJA „ŻYCIA TEATRU"

**POLECA NASTĘPUJĄCE WYDAWNICTWA:**

**Kazimierz Brończyk.** „Hetman Stanisław Żółkiewski", dramat w 3 częściach z przedmową *Jana Lorentowicza.* Cena 2 zł, dla prenumeratorów „Życia Teatru" . . . . . 1 zł

**Emil Zegadłowicz.** „Głaz graniczny", dramat w 3 aktach z przedmową *Franciszka Siedleckiego.* Cena 2 zł, dla prenumeratorów „Życia Teatru" . . . . . 1 zł

**Wacław Rogowicz.** „Dalila", dramat w 3 aktach. Cena 80 gr, dla pren. „Życia Teatru" 40 gr

**Wiktor Brumer.** „Scena i widownia". Cena 5 zł dla prenumeratorów „Życia Teatru" 2 zł 50 gr

**Wiktor Brumer:** „Uwagi o inscenizacji". Cena 1 zł, dla prenumeratorów „Życia Teatru" 50 gr

**Wpłacać należy na konto czekowe P. K. O. w Warszawie 7799 lub w administracji „Życia Teatru", Aleje Jerozolimskie 39 m. 1. (Z. A. S. P.) we wtorki i czwartki między 5—6.**

**POLECAMY UWADZE Pp. ARTYSTÓW i ARTYSTEK**
**DAJEMY WAM 8.000 PORTRETÓW DARMO!!**

Dla rozpowszechnienia naszego zakładu fotograficznego między czytelnikami, postanowiliśmy rozdać 8.000 portretów darmo. Przynieście lub przyślijcie do zakładu naszego fotografję (starą lub nową, podwójną lub grupę), a otrzymacie w ciągu 14 dni retuszowany artystycznie wykonany ze zdumiewającym ponobieństwem, portret. Oprawiony w eleganckie passe-partout rozmiaru 35×45 cm. Skorzystajcie jaknajprędzej z mojej propozycji, gdyż dla reklamy wyznaczyliśmy ograniczoną liczbę tylko 8.000 portretów jako wzajemną usługę, gdy będziecie (a to napewno) z portretu zadowoleni. Prosimy polecać nasz zakład swym znajomym. Fotografje wysłane, otrzymacie z powrotem. Za passe-partout, przesyłkę i opakowanie i zwrot kosztów ogłoszeń proszę przesyłać 5 zł. Za ten sam portret kolorowy tylko 8 zł. Nasz zakład egzystuje już od dłuższego czasu. My jednak zobowiązujemy się wypłacić 500 zł. temu, kto dowiedzie, że wymienione warunki nie będą dotrzymane. Przekazy i listy prosimy adresować: Zakład fotograficzny „Foto-portret"
**WARSZAWA, ULICA PRÓŻNA 7**, skrzynka pocztowa 586, tel. 134-51.
ZAANGAŻOWALIŚMY NAJLEPSZE SIŁY FACHOWE!!

WYSZŁA Z DRUKU KSIĄŻKA
LUCJUSZA KOMARNICKIEGO
p. t.
# TEATR SZKOLNY
OGÓLNE ZAŁOŻENIA
Z PRAKTYKI TEATRU SZKOLNEGO
TEORJA TEATRU SZKOLNEGO
Z 12 ILUSTRACJAMI I NUTAMI
**CENA ZŁ 5.50**

POLECAMY RÓWNIEŻ
WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO
**CUD MNIEMANY**
CZYLI
**KRAKOWIACY I GÓRALE**
W OPRACOWANIU
EUGENJUSZA KUCHARSKIEGO
**CENA ZŁ 1.70**

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
DO NABYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH



CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, 1/2 str. 90 złotych, 1/4 str. 60 złot ch 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". **Cena zeszytu 50 gr., pren. kwart. 5 zł., roczna 18 zł.** Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

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