

Czem jest teatr.

Czem jest teatr?

Nie dążę do definicji — chcę tylko rozważyć pytanie, które zawsze wychyla się z dna wszelkich dyskusyj teatralnych.

Wychyla się. Tak. I dzieli los wszystkich kwestyj zasadniczych. Przeoczamy je, tak samo jak przeoczamy na mapie napisy krajów, a widzimy tylko punkciki i napisy miast, tak jak przeoczamy wygląd kamienic, a pamiętamy tylko wejścia do nich itp.

Jeszcze poprawiłbym wyrażenie. Może to nie przeoczenie — a raczej traktowanie rzeczy jako zrozumiałej samej przez się, jasnej dla wszystkich i dokładnie przez wszystkich znanej i pojmowanej.

Mniej więcej podobnie używamy słów: Polak, naród, człowiek i t. d.

Jesteśmy przekonani, że treść ich przeniknęliśmy na wskroś, a tymczasem popełniamy błędy jeden za drugim, jeśli tych pojęć dokładnie nie kontrolujemy przy stosowaniu ich w argumentacji lub w rozmyślaniu.

I każdy z bywalców teatralnych, każdy z „miłośników Melpomeny“, zdziwiłby się, nawet obraził, gdybyśmy go zapytali: czym jest teatr? Większość — zaręczam — odpowiedziałaby z pobłażliwym uśmiechem, jak ów mędrzec z Korczakowskich „Koszałek opalek“: „Panie szanowny, teatr to teatr, a życie to życie“.

A jednak z uporem wróć do tego pytania, bo każda sprawa: dekoracji, czy aktora, dzieła przedstawianego, czy wreszcie stosunku rzeczywistości życiowej do t. zw. fikcji teatralnej, musi doprowadzić w ostatecznym stadium rozważania do owej zasadniczej kwestji: czym jest teatr?

*

Sam sposób postawienia pytania, niech zrzuci ze mnie o diu m reformatora teatralnego. Nie pytam bowiem: czym po-

czemu nwa i żyje teatr — to nas przedewszystkiem obchodzi musi.

I jeszcze jedno. Zamiast z domysłów na fakty, wnioskujemy z faktów na domysły.

Więc nie będę się spierał o to, czy narodziny teatru europejskiego na leśnych polanach Grecji przy blasku księżyca odbywały się w stanie podświadomym czy ponadświadomym gromady, opętanej szałem dyjonizyjskim, t. j. upitej winem i przejętej kultem religijnym. Przejdźmy odrazu do rzeczy konkretnej — do przedstawienia teatralnego, oblanego pełnem światłem dziennem, wśród trzęwego nastroju wielotysięcznej masy, zgromadzonej w teatrze Dyonisosa w Atenach.

Przedstawienie to z kultem religijnym łączy już tylko wątnię dramatu satyrowego.

Ekstaza, szal — zniknęły.

Współudział widza w sprawie toczącej się na scenie już jest bierny, wyczekujący, co najwyżej idący na przeciw, na spotkanie wrażeń. Określić go należy tylko jako g o t o w o ś ć d o a u t o s u g g e s t j i.

Swoją dawną wizję uczuciową zobiektywizował na scenie i od niej z zewnątrz czeka bodźca.

Już procesowi samozapłodnienia nie podlega.

Do wprowadzenia się w stan marzenia na ławie m a o r g a n z a w o d o w y: a k t o r a.

I teraz: autosuggestję tłumy mnoży się przez suggestję, jaką wywiera aktor.

Iloczyn tego działania będzie największy wtedy, gdy największa jest gotowość i zdolność autosuggestji u publiczności, i kiedy aktor jest najumiejętniejszym suggestjonerem. Wówczas jesteśmy świadkami wybuchów zachwytu. Kiedy zaś publiczność najbardziej uporna, a aktor najsłabszy, wtedy iloczyn spada prawie do zera i przedstawienie teatralne umiera na uwiad.

Zjawisko to da się obserwować po dziś dzień, niezmiennie.

*

O jednym wszakże nie wolno zapominać. Mianowicie o tem, że w odróżnieniu od formuły matematycznej zwykłego mnoże-

nia — w naszym wypadku znaczenie mnożnej jest większe, niż znaczenie mnożnika — czyli, że w teatrze wprawdzie jeden raz jeden równa się jeden, ale dwa razy jeden nie da już iloczynu dwu, a naprzykład cztery. To znaczy, że przy bardziej wrażliwej publiczności — aktor tej samej wartości osiąga wrażenie nie wprost proporcjonalne, lecz s p o t ę g o w a n i e proporcjonalne.

I dalej: gdy w matematyce obowiązuje reguła, że zero mnożone przez nieskończoność daje jeden i tak samo nieskończoność mnożona przez zero — to iloczyn teatralny podlega tu znacznej korekturze. Niechęć lub abstynencja publiczności uniemożliwia najświadomiej przygotowane przedstawienie — a odwrotnie przy nastroju przychylnym widzów-słuchaczy, najśłabsze przedstawienie osiąga sukces.

To co mówię nie jest igraszką czysto aplektyczną.

Każdy z nas, sam na sobie, mógł stwierdzić i to niejednokrotnie o ile silniejsze wrażenie i pamięć zostawił w nas słaby aktor, widziany w naszych latach dziecińczych, niż dobry, a nawet bardzo dobry aktor, widziany w tej samej roli później.

A jak bardzo sprzyjała wrażeniom odbieranym, sugestja — byle nie przesadna, bo ta sprowadza rozczarowanie. — świadczy entuzjazm, jakim przyjmowaliśmy, otoczone sławą obcą, występy np. Modrzejewskiej, albo choćby ta sympatja, z którą chodzimy dziś na występy ulubionych aktorów czy aktorek.

Jak wielu z pośród nas będzie chętniej słuchać aktora francuskiego, niż lepszego odeń w danej roli aktora niemieckiego!

Albo wreszcie ta olbrzymia doza autosugestji, towarzysząca nam przy słuchaniu przedstawień Reinhardta lub Stanisławskiego.

Ba, sam snobizm publiczności nie raz wystarczy, by zapewnić powodzenie jakiemuś teatrykowi.

Naodwrot zaś przymus obecnych na jakimś widowisku, niezadowolenie, że np. w ostatniej chwili zmieniono spodziewaną obsadę, niechęć nasza do aktora, czy też niemile dla ucha dźwięki obcej mowy, jakkolwiek znanej, sprawiają, że wartość przedstawienia maleje dla nas zupełnie, albo wręcz z niesmakiem je opuszczamy.

Wydaje mi się, że dostatecznie już uzasadniłem pierwszą z głównych cech tej sugestji zbiorowej, którą jest teatr: jej d o b r o w o l n o ś ć, ową predyspozycję i chęć z góry powziętą, gromadnego jawienia się na pewnym miejscu i podlegania urokowi wrażeń stamtąd na nas działających.

Jeśli zbyt obszernie rozwiodłem się nad rzeczą tak z pozoru jasną, uczyniłem to dlatego, by jak najdobitniej wskazać, że istotę teatru stanowi publiczność, widz-słuchacz.

Rozumiał to Grek starożytny i zaznaczył, chociażby w nazwie „teatr“, określając tą nazwą nie miejsce na które patrzemy, lecz miejsce, z którego patrzemy. Więc wzniesienie i ławki, gdzie

zasiadała publiczność, by wchłaniać wzruszenia, idące od tworu, który ze siebie zrodziła i do odrębnego życia powołała — to jest od sceny, aktora i autora.

Do życia odrębnego, ale nie samoistnego.

Życie to bowiem trwa i trwać może dopóty tylko, dopóki płynna lawa wzruszeń, która wybuchła ongi ze zbiorowej duszy ludzkiej nie zastygnie i nie skrzepnie w martwy kamień. Wówczas wysiłki najgenialniejszego Pygmaliona — aktora, marmurowej i zimnej Galatei, nie przywrócić gorąca krwi i bicia serca.

O tem wszakże, jak i o aktorze, autorze i dziele scenicznem mówić będziemy w późniejszych wywodach.

Obecnie przejść nam trzeba do uzasadnienia drugiej głównej cechy owej sugestji zbiorowej, t. j. do jej *ś w i a d o m o ś c i*.

*

Dlaczego przywiązuję wagę do tego właśnie momentu?

Ponieważ jak poprzednia cecha: *d o b r o w o l n o ś ć* odróżnia teatralne wrażenia od sugestji narzuconej — tak: *ś w i a d o m o ś ć* odróżnia je od sugestyj, bardzo z pozoru pokrewnych, doznawanych również na jawie a jednak nieświadomych.

Naprzykład nie możemy do przedstawień teatralnych zaliczyć popisów magicznych fakira, który zgromadzonemu tłumowi sugerstjunuje nieraz skomplikowane widowisko jakiegoś krwawego wydarzenia: ktoś ucieka, inni gonią go, mordują i t. p.

Wrażenia, które odbierają w danym wypadku widzowie fakira, są złudzeniami optycznymi, mistyfikacją rzeczywistości. W prawdziwość, faktyczność tego wydarzenia uczestnicy widowiska tak samo wierzą, jak wierzą w widziane przez siebie życie. Nie odróżniają między temi rzeczywistościami. „Magiczna“ krew, ociekająca z rąk fakira jest dla nich taką samą krwią, jak ta, co ocieka z rąk prawdziwego mordercy. Jednem słowem widzą, to jest przysięgliby, że widzą fakt realny, nie będący żadnem zmyśleniem.

Zdarza się wprawdzie i w teatrze, że wyjątkowo prymitywny lub wyjątkowo podatny widz przejmie się akcją sceniczną do utraty złudzenia. Bywa tak z dziećmi, które wykrzykami i ostrzeżeniami towarzyszą akcji bohaterów. Bywa tak i z dorosłymi analfabetami, którzy poraz pierwszy są w teatrze, że nieraz biegną ku scenie na pomoc uciśnionej niewinności — albo jak ów, uwieczniony w pamiętnikach Paska, szlachcic, co zabił z łuku aktora, przedstawiającego niemieckiego cesarza. Ale i Pasek, zgoła inny komentarz do tego zajścia daje, a powtóre fakty takie są wyjątkowe i dowodzą tylko naiwności danego widza-słuchacza. Dziki, padający na twarz, przed człowiekiem posiadającym lampkę elektryczną, jak przed Bogiem, mimo swej wiary — pomyłki, nie czyni tego człowieka bóstwem. Tak też i ów widz swem zachowaniem się nie narusza tego faktu, że publiczność, zebrana w teatrze, poddając się sugestji, płynącej ze sceny i sama jej autosuggestją pomagając, *ś w i a d o m a* jest prze-

działu między sceną a życiem, nad suggestją swą panuje i może każdej chwili oprzeć się jej działaniu.

Oczywiście, określenie teatru jako jednej z form suggestji zbiorowej, dobrowolnej i świadomej nie wyczerpuje całości zagadnienia. Ujęliśmy w ten sposób tylko z a s a d n i c z y stosunek publiczności do zjawy teatralnej — pozostają jeszcze do omówienia stałe formy i realne warunki tej zjawy.

Adam Zagórski.

Ustawienie zespołu operowego.

Patrząc na melancholijnie jednakowy i pozbawiony jakiegokolwiek wyrazu plastycznego lub rytmicznego obraz śpiewającego w operze zespołu, zastanowić się musimy nad genezą szablonu operowego. Spotkamy w nim dobrych znajomych z zamierzchłych wieków misterjum średniowiecznego lub też z widowisk greckich, spotkamy jednak również i straszaka płytkiej manieri wieku osiemnastego. Typowy obraz sceny zbiorowej zarówno w operze werystycznej, operze t. zw. wielkiej i dramacie muzycznym przedstawia się u nas zawsze jednakowo: w linii pierwszej partje główne, w drugiej podrzędne a wreszcie chór, balet i pod ścianami statystujący maszyniści (deuteragoniści i protagoniści). Szeregi karnie spoglądają lewem okiem na budkę sufлера, prawem na mniej lub więcej flegmatycznego kapelmistrza, statyści nie patrzą nigdzie. W punkcie kulminacyjnym poszczególni śpiewacy z wysokim tonem a całe zespoły z piorunującym forte (Finale w Aidzie, akt ostatni Hugonotów, chór żołnierzy w Fauście i t. p.) wychodzą na przód sceny. Pozatem rusza się ta masa jedynie wychodząc lub wchodząc na scenę, czyniąc to pod kątem poważnej napuszystości oraz kanonów reżyserskich t. zw. ruchu na scenie. Ruch ten jednak nie ma nic wspólnego z wewnętrznym rytmem dzieła. Nie będę biadać nad naiwną niedołężnością naszych widowisk operowych, rozejrzę się jedynie w ich genezie.

W epoce powstania naszego stylu operowego, w osiemnastym wieku, grupowali się soliści od strony prawej, to znaczy, że wykonawca partji najważniejszej stał po prawej stronie sceny, a reszta, stosownie do rangi, bardziej na lewo. Prawa, w honory zasobna, strona tkwiła w miejscu, poruszały się tylko czynniki strony lewej. Był to wynik czynników etykiety dworskiej, sięgającej tak daleko w treść utworu, że przeważnie ranga wykonawcy zabijała logikę dramatyczną. Pierwsza śpiewaczka zatem zajmowała nieraz miejsce honorowe, bez względu na to, że była w operze niewolnicą, bas natomiast sterczał wraz ze swoją królewskością na szarym końcu. Widz, przyzwyczajony do

spotykania głównego aktora dramatu na stałym miejscu, przenosił chętnie to przyzwyczajenie i do opery, tembardziej, że na scenie dramatycznej układano, a raczej ustawiano deuteragonistów nie w linii prostej, ale w półkrąg. Pierwsze nieśmiałe próby ruchu zespołowego aplikowano operze wieku osiemnastego nader trwożliwie. Dla przykładu: w śpiewanej w roku 1748 operze Demofonte kryje się bohaterka, (Dircea tej nadobnej dziewie na imię) oczywiście księżniczka, przez cały czas akcji pod szata niewolnicy. Stoi zatem, jak wmurowana po lewej stronie sceny, czyniąc pilnie swą rzecz śpiewacza. Dopiero w akcie ostatnim incognito przysła a księżniczka z polecenia pana Hasse wraca nie tylko do należnych jej, z racji urodzenia zaszczytów, ale z dumą przechodzi przed zwartym frontem partnerów na prawą stronę sceny. Żadna ówczesna opera seria nie wykazuje nawet najmniejszych informacji co do zmiany sytuacyjnej i ruchu, opera buffa uznaje natomiast zarówno ruch i zmiany stanowisk śpiewaków. W komedji, zupełnie zresztą równolegle, ożywia scene dopiero Beaumarchais. W tragedji pierwsze wskazówki o zmianie sytuacji scenicznej znajdujemy u Goethego (Schauspielregeln § 87). Wskazówki te powstały na skutek kłopotów, jakie miał Goethe z niedołącznym aktorem a pokutują one do dnia dzisiejszego na scenach oper naszych, stosowane praktycznie przez przemożny szabon reżyserski i bezprogramową bezmyślność kierowników, nie dbających o celowość estetyczną oraz ducha widowisk operowych. Aktor, według reguły Goethego, miał na scenie swoją przestrzenną sferę działania, wychodząc z niej tylko dla wypowiedzenia dłuższej tyrady. W operze wytworzyło to kupletową formę odśpiewywanych przy miernej lub nadmiernej obfitości baletowo-programowych ruchów arji, wyczynianych lub wyśpiewywanych w publiczność z miejsca ściśle określonego, najchętniej oczywista przed rampą i ze środka, przy ustawicznej kolizji zdrowego sensu dramatycznego i estetyki z suflerem, kapelmistrzem, klaką, efektem i t. p. Łoże dworskie były prawdopodobnie przyczyną, dla której zarówno dekoracje jak i akcja, i to zarazem akcja solistów i mas scenicznych, koncentrowały się w środku lub do środka sceny, trudno bowiem podejrzewać naszych reżyserów o czytanie Goethego. Teatr nowoczesny nie jest zabawą dworską, nowa forma architektoniczna teatru uprzyściplnia widowisko w równej mierze wszystkim widzom. Forme jakiegokolwiek zatem planowej koncentracji akcji zbiorowej w pewnych punktach sceny możemy tolerować jedynie ze względu na jej ważkość estetyczną, lub na wewnętrzne powinowactwo z duchem utworu oraz jego twórczą tendencją.

Kryteria, określające ściśle sposoby oraz wewnętrzne motywy ruchu scenicznego w operze, widzę najdokładniej. Realizując na scenie dzieło muzyczne, musimy się zdecydować czy respektujemy tendencję twórcy, czy też momenty wrażeniowości tłumu. W pierwszym wypadku uważam za konieczne dokładne studjum

dzieła, a to zarówno w kierunku ustalenia jego twarzy zewnętrznej jak i wewnętrznej. Inscenizując Wagnera, muszę poznać literaturę jego i literaturę o nim. Bez dokładnego zaznajomienia się z listami, listami rozprawami, autobiografią, nie wniknę w tendencję formy Wagnerowskiej, bez dokładnego i fachowego zanalizowania zarówno tekstu, jak i partytury nie powiązę czynników przestrzeni i czasu, których zespolenie tutaj w syntezę tak niesłychanie ważną odgrywa rolę. Tam gdzie tendencja twórcy nie istnieje, a dzieło poczęte zostało pod wpływem bezpośredniego natchnienia lub nawet tylko szablonu pewnej ustalonej szkoły operowej, muszę z całą pieczołowitością i subtelnym znanstwem kokietować z psychologią tłumu. Wchodzą tu w grę dwie zasadnicze kategorie reakcji zbiorowiska, mianowicie reakcja wrażeńowa optyczna i akustyczna.

Ewolucja ruchu w widowisku muzycznym wskazuje nam jasnoważność do naśladowania życia realnego. Nie to jest jednak zasadniczą tendencją widowiska operowego. Cóż mają te wszystkie historie śpiewane wspólnego z prawdziwym życiem? Nie jest i być nie może jego kopią dramat mówiony, co dopiero opera! Mogą sobie weryści wypisywać smalone duby z dziedziny programowości w swych partycjach, szanujący się jednak reżyser przejdzie nad tem do porządku dziennego. Przechodzi nad nim do porządku dziennego również i tłum, gdyż nie przyszedł szukać w operze prawdy życiowej, w której tkwi i tak po uszy w swym życiu codziennym. Wprowadzenie życia tętniącego krwią na deskę sceny operowej przez Mozarta, było rezultatem szczerzej żywotności jego dzieł a nie dążeniem do naśladowania realnych zjawisk życia.

Ustawienie zespołu na scenie i poruszanie nim winno dawać przede wszystkim wartości plastyczne, rytmiczne, kolorystyczne oraz przeprowadzać pewne uprządkowanie i podobienie środowiska, który to czynnik podkreślam z naciskiem. Widz nie śmie dopatrywać się na scenie absurdów logicznych, wszystko musi mieć na niej swoje prawdopodobieństwo, a jednak niesłychanie dalekim być winno od szarzyzny codziennego naszego życia, zabijającej polot fantazji i każącej szpetnie kryształowy oddech wzruszeń, opartych na czynnikach czystego Piękna.

Od obrazoburstwa dotychczasowych kiczów operowych zacząć trzeba, połamać nożyce rutynowanych przystrzygaczy skrzydeł i zetrzeć szminkę z napuszonych primadonn obojga płci! Któż da jednak w Polsce rozwód biednej sztuce lirycznej, zaślubionej przez zapomnienie bezzębnemu starcowi efekciarstwa?

Józef Fr. Munclinger-Adam.

Refleksje.

Nihil novi sub sole. Zastrzegam się przeto, że nie mam zamiaru pisać o „nowym“ teatrze, a tylko o przyszłości teatru i pewnych zmianach, których ta przyszłość będzie zapewne wymagać. Zawsze z ciekawością śledziłam za rozmaitemi indywidualnymi usiłowaniami, pomysłami, innowacjami, wprowadzaniem przez poszczególnych reżyserów. Były to przeważnie efemerydy w historii teatru, rzeczy czysto zewnętrzne, nie przynoszące najmniejszej korzyści sztuce aktorskiej, która, z każdym rokiem, coraz bardziej upadała, aż w końcu doszło do tego, że po za kilkoma, może kilkunastoma, starszemi jednostkami — niema fachowych aktorów.

Nie jest to bynajmniej ubliżeniem dla szeregów młodzieży, która wypełnia teatry. Nie oni są winni. Każdy odłam sztuki ma swój wypracowany elementarz, podstawy techniczne, ujęte w pewną metodę, tylko sztuka aktorska jest w zupełnym zaniedbaniu. Nie można przyznać, aby dotychczasowe szkoły dramatyczne, przynajmniej te, które ja znałam, dawały podstawę. Nie daje jej także i teatr, w którym robota bywa pośpieszna, brak reżyserów-pedagogów, a przytem brak czasu. Życie teatralne absorbuje: rano próba, wieczorem przedstawienie. Trzeba mieć dużo siły i woli, aby znaleźć czas na samokształcenie. Zresztą jakże samokształcić się, kiedy nie ma żadnych podręczników dla samouków w tym kierunku. Jest źle. Teatr utknął na jakimś martwym punkcie i to nietylko u nas. Jakżeż niema być źle, jeżeli istota teatru t. j. aktor — jest w zupełnym zaniedbaniu.

Cóż to jest aktorska twórczość?

Zupełnie niesłusznie utarło się przekonanie, że aktor jest tylko odtwórcą tego, co napisze autor. Twórczy aktor, aby stworzyć pełnego człowieka, z duszą i ciałem, musi częstokroć stwarzać twór równoległy nie ustępujący rozmiarami utworowi napisanemu przez autora, przecież autor pokazuje człowieka — w danym momencie jego życia, ale dany moment to synteza całego człowieka do tego momentu.

Twórczy aktor w swojej samotnej pracy stwarza nietylko życie wcielonej przez siebie postaci, ale i życie, otaczających go osób, od momentu zjawienia się na scenie. Inaczej być nie może. Inaczej aktor nie żyje życiem danej postaci, czy to będzie Hamlet czy Edyp, czy też bohater jakiegoś współczesnego utworu. Tylko w ten sposób pracując można poczuć się w atmosferze danego utworu, odczuć jego styl. Każdy utwór dramatyczny posiada swoją wewnętrzną linię, jakby sznur, spleciony z oddzielnymi liniami wszystkich, przyjmujących w nim udział, postaci. Każda z oddzielnych postaci ma swoją wewnętrzną linię, splecioną ze wszystkich upadków i wzlotów duchowych. Aktor powinien sam spleść tę linię z cieniutkich niteczek i przynieść gotowa do

teatru, gdzie znów rozpoczyna się zadanie reżysera, który z tych poszczególnych linii musi spleść ów sznur, który stanowi harmonję danego utworu. Aktor prawdziwy to nietylko odtwórca, on jest też twórcą. Jego twórczość częstokroć wzbogaca autora.

Zadaniem reżysera jest stworzenie harmonji ogólnej danego utworu. Zadanie niezmiernie trudne.

Praca reżyserska jest to praca czysto altruistyczną. Reżyser, kochający prawdziwie aktora i sztukę — rezygnuje z własnej ambicji. Jego praca nie bywa ocenianą przez widzów, którzy zwykle zasługi przysługują aktorowi. Jednak reżyser, kochający sztukę prawdziwie, znajduje w pracy swej wiele wewnętrznego zadowolenia, jeżeli ma do czynienia z materiałem podatnym. Naturalnie, że dla reżysera, który chce stworzyć swój własny system pracy, daleko wdzięczniejszem zadaniem jest — mózdz stworzyć teatr z sił zupełnie młodych, niezatrutych teatralnym szablone. Aktor po kilku latach pracy w tearze bez kierunku — zwykle nabiera manieri, zdobywa swoją własną metodę pracy, najczęściej mylną, od której odzwyczaić go jest bardzo trudno. Dlatego to w teatrach utwór bywa przeważnie pozbawiony harmonji, bo każda jednostka, przyjmująca w nim udział, wprowadza swój własny system ujmowania roli. Teatr powinien być rezultatem jednej woli — tak samo wystawiony utwór powinien być rezultatem jednej woli reżyserskiej. Określenie to nie znaczy, aby w teatrze wszystkie sztuki miały być reżyserowane przez tą samą jednostkę. Owszem, niech będzie kilku reżyserów, tylko niech oni wszyscy mają łączność w swej pracy, niech mają jeden system prowadzenia aktora, jedną myśl w ciągłości repertuarowej, a przede wszystkim niech pracują dla czystej sztuki, a nie własnych ambicji.

Utwór, wystawiony w teatrze, powinien być rezultatem jednej woli reżyserskiej. Reżyser bierze do przygotowania dany utwór, więc przystępuje do rozbioru ducha danego utworu. Doszukuje się jego linii przewodniej, w którą potem wlewa przewodnie linje poszczególnych postaci.

Tu najmniejsze odchylenie ze strony aktora może zepsuć całą koncepcję reżyserską. Aktor musi zatem podlegać dyscyplinie. Musi umieć i chcieć twórczość swoją podporządkowywać, dla dobra całości. On jest częścią harmonji ogólnej. Jemu nie wolno wybić siebie na plan pierwszy, gdy środkowe, lub ostatnie miejsce jest mu przeznaczone.

Jakże się dzieje w teatrze? Tam panuje wszechwładnie ambicja, aby się wysunąć, aby zwrócić na siebie uwagę: „Oto patrzcie teraz ja gram — a co się dokoła mnie dzieje, to mi jest obojętne“. Biedny reżyser, jeżeli ma jakiś plan, szamoce się, walczy, a w końcu zwyciężony — ulega. Wypuszcza dzieło odarte z poezji, z harmonji, spaczone, bez stylu, bez ducha.

Zastanówmy się nad przyczynami, które przywiodły teatr do punktu martwego, które sprawiły, że jest dużo ludzi, odrzu-

cających potrzebę teatru wogóle, które zrobiły widza indyferentnym i przemieniły teatr w puste widowisko.

Początek teatru wypływa z pierwotnych obrzędów religijnych, tej potrzeby ludzkiej natury by mieć kult dla czegoś nieznanego, wyimaginowanego, pięknego. Pierwotny człowiek dążył do tego, żeby swemu pięknemu bóstwu, samemu wydać się pięknym. Więc przyozdabiał się, śpiewał, tańczył. Kapłani kultu zrozumieli tę potrzebę ludzkiej natury, „przeobrażanie się“ i wprowadzili pełną teatralizację w swoje obrzędy. Ona nadała ogromną siłę religii. Również w pierwotnym teatrze było dużo kultu, z którego teatr bierze swój początek i on ze swej strony dawał dużą siłę teatrowi.

Aktorzy byli kapłanami swej sztuki, może nie w pojęciu widzów, którzy przez długi czas uważali ich za histrjonów, wyrzuconych poza nawias społecznego życia, ale w duszach swoich, które nie miały możliwości małostkami życiowymi odrywać się od swej sztuki. Pochłaniała ich ona całkowicie i dawała umiejętność takiego skupiania się wewnętrznego, że ono zaczarowywało niezsutego widza. Na nieszczęście, czasy się zmieniły, aktorowi otwarto naokoło wrota społecznego życia.

Można tu zacytować słowa znakomitego aktora wiedeńskiego „Burgteatru“ Kainza: „Odkąd zaczęto aktora przyjmować w towarzystwie — rozpoczął się upadek teatru“. To jest prawda. Życie ze swojemi intrygami, plotkami, zabawami, nikczemnościami wdarło się do cudownej świątyni fantazji i poczyniło straszne spustoszenia.

Ale jest jeszcze druga przyczyna, ważniejsza, która dokonała dzieła zniszczenia.

Jad, który zatrul teatr, widza i aktora przyniósł ze sobą naturalistyczny kierunek. Destrukcyjne działanie tej kropki nad i okazało się bardzo prędko. Po pierwsze, zdołał zabić wyobraźnię aktora, który zajął się całkowicie kopiowaniem, otaczających go ludzi i ich, nikomu niepotrzebnych, przyzwyczajęń życiowych. Źródłem swego natchnienia zrobił swoje, często bardzo mizerne Ja. Odszedł od wzorów natury. Im bardziej zbliżał swoją sztukę do obrzydliwości codziennego życia, tembardziej czuł się zadowolonym z siebie.

Teatr został zatruty — niepotrzebnem kopiowaniem prawdziwych ścian, okien, drzwi, sufitów, drzew, pejzażu, które nigdy nikogo nie oszukały, a zamknęły widzowi możliwość działania wyobraźnią. Widz też był zatruty. Jego wyobraźnia, nie mając możliwości działania, zaczęła się odzwyczajać od tego.

Wszystko za niego zrobiono. Mógł spokojnie, podczas biegu sztuki, myśleć o czem innem, albo cieszyć się złośliwie, że jego bliźni tak jest podobny do tego lub owego potwora na scenie. A gdy mu się to wszystko sprzykrzyło, albo zupełnie przestawał ucześnieć do teatru, albo też zaczął przychodzić do niego, jak się idzie do kawiarni, restauracji, albo t. p. instytucji. Teatr się

z lekka opamiętał, ale było już zapóźno. Zaczął się powrót do klasycyzmu, do romantyzmu. Rzecz była trudna do naprawienia. Nie było głównego, nie było aktora. Starzy wymarli, albo postarzel, młody aktor wnosił we wszystko — m i e s z c z a ń s k i d r a m a t — z przyzwyczajenia. Był na nim wychowany. Zna- teżli się amatorzy w zewnątrz. Powołano artystów - malarzy. Zaczęły się wystawy takich, a takich panów: uproszczone, styli- zowane, impreterjonistyczne, ale — p r a w d z i w e g o t e a t r u — nie było i niema. Współczesny aktor nie czuje, nie wciela h a r m o n i j n i e p i ę k n e g o c z ł o w i e k a , a tylko naśladowe życiowego człowieka. W swoich minoderjach, ogrom- nej ilości niepotrzebnych gestów, w szablonowości swojej mimiki bardzo często bywa podobny do małpy, która naśladowe człowieka. Często bywa bolesnem patrzeć na niego.

Dusza jego przyjmuje bardzo mały udział w tej powierzchowności, w tej rutynie, którą operuje. Teatr odszedł od naturalizmu tylko powierzchownie, a naprawdę wleczę za sobą jego sztandar, bo to, co stanowi istotę teatru t. j. aktor — pozostał naturalistą.

(C. d. n.).

Stanisława Wysocka-Stanisławska.

Zadania twórczej inscenizacji.

„Teatralność pozostaje do dramatyczno- ści w takim stosunku, jak dialektyka do logiki: pierwsza zadziwia i pochłania, druga — prze- konywa.“

Henryk Bulthaupt.

Dramat jest dzieckiem Sztuki Teatru: stanowi jego uśmiech życia, istotę i wartość wewnętrzną, ale, żeby należycie się wy- powiadał, musi ustawicznie pozostawać do teatru w stosunku dziecka do kochającej go matczy; ile razy niesfornie się od niej oddala, przepłaca ten samodzielny czyn życiem własnem.

Bo teatr był już wtedy, zanim jeszcze powstał dramat. Na budowę jego złożyło się kilka czynników. Pierwszym był r y t m a raczej wewnętrzna potrzeba człowieka wyładowania swej energii rytmicznej na zewnątrz. Poczucie rytmiczności było u człowieka — jak zresztą u zwierzęcia — przymiotem wrodzo- nym, pobudzonym już w niemowlęctwie rytmicznym kołysaniem i usypianiem dziecka. Energja rytmiki, która kazała człowieko- wi w epoce myślistwa tworzyć rysunki geometryczne, która po- tem przejawiała się w muzyce i poezji, znalazła nowe ujęcie w teatrze — tańcu.

Taniec nie jest niczem innem, jak ruchem, wypływającym z wewnętrznej, muzycznej podniety. To też słusznie pewna

grupa teoretyków widzi początki teatru nie u Thespisa, ale w dawidowej służbie kościelnej i powtarza hipotezę z roku 1783, że już Dawid tańczył w świątyni. A wiadomą jest rzeczą, że i u pierwotnych ludów w tańcu wyrażano radość, obawę przed bóstwem, smutek i tryumf. Wszakże dzisiaj jeszcze znajdujemy taniec kościelny u sekty Shakersów w Ameryce Północnej, gdzie mężczyźni i kobiety, żyjący w bezwzględnej czystości, wykonują taniec radosny. „Gdyż kto spełnił tę największą ofiarę — pisze Schopenhauer — ten może tańczyć przed Panem“. W tym tańcu tkwią początki teatru. U Hindusów na określenie dramatu używano słowa: nata, na określenie aktora: nataka. Dawniej rzeczowniki te oznaczały taniec i tancerza. Niektóre narody mają dzisiaj jeszcze na oznaczenie śpiewu i tańca jedno wyrażenie. Teatr Azteków i Meksykanów był teatrem tanecznym, teatr staroitalski powstał z tuskijskich tańców, a japoński z rytualnych tańców maskowych.

Teatr helleński powstał z dytyrambu, który był pieśnią kapłańską, ściśle z ruchem tanecznym powiązaną. Thespis przez stworzenie aktora dał możliwość wierzenia w słyszane śpiewy, ten aktor bowiem wiodąc z chórem rozmowy, dał początek akcji. Nie był to jeszcze dramat — za bardzo tkwił bowiem w liryczno-chóralnych podstawach — ale stanowił już czyn, który do dramatu poprowadził.

Taniec uplastyczniał myśl muzyczną, lecz nie całkowicie. Dodano więc słowo, które było przepojone tym samym, co taniec, pierwiastkiem, to znaczy muzyką. Chwila, w której tancerz zaczął śpiewać, stanowiła wielki krok w budowie teatru. Taniec stał się pomocnicą słowa, uzupełniał je. Ból, wypowiedzany słowem, szarpał całe ciało, które, do taktu słowa, wykonywało odpowiednie — niestety — nieznanne nam dzisiaj bliżej, ruchy.

Horeuein — znaczyło obecnie tańczyć i śpiewać — równocześnie. Ponieważ rzecznikami narodu byli kapłani, więc też oni byli pierwszymi śpiewakami chóralnymi. Śpiewy ich stanowiły odwieczne prawa, — nazwano je „nomoi“ („prawa“). Thespis dał im żywot djalogiczny. Chęć przyjemności dała początek sztuce, chęć uprzytomnienia bóstwa poprowadziła do tworzenia idoli (wizerunków bóstw) a w teatrze uosobienia te nabrały życia. Pobożny słuchacz wierzył w nie — bo widział. Słyszeć mógł on niestworzone rzeczy, na to, co własnymi oglądał oczyma, mógł — przysięgać.

I to są właśnie momenty twórcze teatru: dusza człowieka szukała rytmicznego wypowiedzenia się na zewnątrz i objawiała to w rytmicznych ruchach; potem chciała się wysłowić. Gdy się już muzycznie wypowiedziała, chciano wierzyć w rzecz słyszana i dążono do oglądania rzeczy słyszanych. Z tą chwilą podwaliny teatru były już gotowe.

W ten sposób powstał z teatru dramat, osobom grającym na scenie dano możność do życia i czynu.

Powstawszy z tych pierwiastków, teatr stawał się monumentalną sztuką, w której przemawia się do widza zapomocą żywego słowa, wyrażonego gestem a popartego światłem muzyką i t. zw. dekoracją.

Ileć raz dramat pozbawiał się pierwiastków teatru, ile razy działał li na zmysł słuchu lub li na zmysł wzroku, tyle razy odbierał mu warunki życia i stawał się albo książkowym, na scenie niezrozumiałym, albo jednostronnym (pantomima). Dramat, napisany ręką autora stanowi dopiero część sztuki teatralnej, jest tem, czem nuty dla muzyka, którym nadać się musi dopiero oddech życia. Autor zarysowuje tekst widowiska. Teatr ugruntowuje jego wartości.

Wydobycie pierwiastków, które się składają na dzieło teatralne, należy do twórczej inscenizacji. Musi ona iść w kierunku stwarzania tych warunków, które pomogą do uplastycznienia dramatu zapomocą 1) obrazu, 2) muzyki i 3) podkreślenia scenariusza przez odpowiednie ugrupowanie, pauzy i życie, które stwarza aktor. O ile dwa pierwsze warunki stanowią pracę twórczo-inscenizacyjną, o tyle, ostatni, w ścisłym z poprzednią pozostając stosunku, należy do dziedziny twórczości reżysera i aktora. Podczas gdy autor przeżywając wizję dramatu, nie może się krępować szczupłymi ramami sceny, inscenizator musi umieć ją do warunków teatru dostosowywać.

Podobnie jak autor przeżywa dramat podczas pisania, inscenizator przeżywa go czytając tekst już po raz pierwszy. Przeżycie jego różni się tem od przeżycia autora, że gdy tamten widzi jego barwy i słyszy tony, inscenizator wie w jaki sposób może je przekazać widowni. Oczywiście najidealniejszym inscenizatorem byłby sam autor dramatyczny o ileby umiał bezpośrednio przemawiać do widza. Ale gienjalność np. Wyspiańskiego, prawdziwego poety teatru jest przecież niezwyczajną rzadkością.

Inszenizator musi umieć zlewać i jednoczyć wszystkie pierwiastki, składające się na twórczość sceny i ustosunkowywać je wzajemnie. „System dramatyczny — pisał Arteaga w „La rivoluzioni del teatro musicale italiano“ — powinien być oparty na dokładnym stosunku naszych uczuć z akcentami mowy, które wymagałyby w jednym człowieku połączonych talentów filozofa, jak Locke, gramatyka, jak Marsais, muzyka, jak Händel lub Pergolese i poety, jak Metastasio“. Dramatu nie wyobraża sobie Arteaga inaczej, jak „najdokładniejszego połączenia poezji, muzyki, dekoracji i pantomimy, z których przedewszystkiem trzy pierwsze ściśle się przenikają“.

Inscenizatora oczekuje właśnie ściśle twórcze zadanie, wydobyć z tekstu autorskiego rytmu i obrazu, ruchu, życia. Od wizji inscenizatora przy czytaniu dramatu do opracowania scenariusza jest już tylko jeden krok. Ale krok to, wymagający rozważli. Inscenizator nie poprzestaje już na swym poglądzie na dramat, lecz konferuje z autorem, ażeby indywidualność jego na inscenizacji nie tylko nie ucierpiała, ale została jeszcze uplastyczniona i pogłębiona; o ile utwór jest dawny, porównuje inscenizator swą koncepcję z poprzednimi inscenizacjami, przez co kontroluje swój sąd o dramacie. Odbywa on dalej konferencje z dekoratorem, muzykiem i reżyserem, ażeby ich praca była ujednostajniona i na ten sam ton nastrojona. Ten i ów dorzuci jakąś uwagę, jakiś szczegół i wtedy dopiero przystępuje inscenizator do opracowania dokładnego scenariusza.

Jakimi drogami zmierza inscenizator do uwypuklenia dzieła scenicznego? Zacząć musimy od tego, że wrażenie słuchowe odbiera w teatrze widz za pośrednictwem w z r o k u. Grupa sceniczna, to żywa rzeźba, wzbogacona gestem i słowem, poruszająca się na tle, będącem jej dopełnieniem, a nie — pospolicie tak zwaną — dekoracją.

Ponieważ widz patrzy, więc należy stworzyć odpowiedni nastrój i wrażenia nie rozrywać. Im więcej dramat jest kawałkowany, tem prędzej nuży, i tem mniej jest dla widza zrozumiały. Scena dzisiejsza jest obca i martwa. Należy ją odpowiednio urobić dla teatru przyszłości. Brutalne przerywanie widowiska raz po raz kurtyna jest wstętne i nielogiczne. Należy więc dążyć do jaknaściślejzego zlania sceny z widownią w jednolitą całość, przez co wciągnęłoby się niejako w akcję i chór publiczności.

Jak długo nie przemówi nowy architekt teatru, posługiwać musi się inscenizator środkami, które mu pozwolą na to, co mu dzisiejsza budowa sceny tak bardzo utrudnia. Dlatego raz po raz jesteśmy świadkami przelamywania i przekraczania granic, narzuconych sztuce przez dzisiejszy szablon teatralny i szukania ujścia w różnych formach od sceny płaszczyznowej do teatru-cyrku „dla pięciu tysięcy“. To wszystko są jednak półśrodki.

Zastanówmy się nad tem, jak inscenizator wywołuje nastrój życia obrazu teatralnego. W tym celu posługiwać się będą przykładami.

Próbe ujednostajnienia akcji bez brutalnego przerzucania widza z miejsca na miejsce, uzmysłowi nam szkic próby inscenizacji „Hamleta“ Shakespeara.

Zwykłą naszą jedną scenę dzielimy na trzy części, wznoszące się jako trzy obszerne stopnie. Na trzecim stopniu komnata w pałacu królewskim. Poza nią kopuła horyzontu niebieskiego. Stopień pierwszy i drugi nie dekorowany. Drugi np. jest

tarasem przed pałacem, na którym Hamlet spotyka się z duchem ojca, na którego spotkanie. — wobec widza — wychodzi z komnaty. Widz żyje z miejscem, na którym rozgrywa się akcja, sam zaś pozostaje na jednym i tem samym miejscu i uczestniczy w niej niejako. Zmiana dekoracji jest tutaj zbyt rzadka. A gdy Król i Poloniusz mają podsłuchiwać rozmowę Hamleta z Ofelią, zapuszczają kotarę przed salą pałacową, w której się ukrywają, podczas gdy akcja Hamleta przenosi się (po monologu „Być albo nie być“) z pierwszego stopnia na drugi. W ten sam sposób zginie później Poloniusz, ukryty za kotarą, podczas dialogu Hamleta z królową na stopniu drugim.

Zasadnicze znaczenie ma scena przedstawienia: nie winno się jej traktować w sposób, używany od najdawniejszych czasów przez ustawienie na planie tylnym scenki, z zagłębieniem na muzykę nawet, jak to uczynił w XVIII w. Schröder i Döbellin. Taka scena zawsze będzie wywierała wrażenie czegoś przypadkowego. Powinno się ją bardziej zespolić z akcją „Hamleta“. Reinhardt przenosi to przedstawienie między widzów królewskich, co już plastycznie lepiej rozwiązuje zadanie. Na projektowanej trójdzielnej scenie można to wywołać w sposób przedstawienia o śmierci Gonzagi bardziej z akcją „Hamleta“ wiążący. Opuścić natomiast należy w scenach z aktorami cały szereg aluzji, czysto chwilowe mających znaczenie jakoteż pantomime, samo przedstawienie o Gonzadze poprzedzającą. Wtedy bowiem widowisko to zyska na sile przekonywującej.

Jedyną zmianą dekoracji wymaga scena cmentarna. Pożornie zdawałoby się, że w ten sposób burzymy cały projektowany system inscenizacyjny. Tak jednak nie jest. Scena cmentarna przenosi nas w zgoła inne światy. Reżyseria wiedeńskiego teatru w roku 1807 wręcz opuściła tę scenę, uważając ją za zbyt luźnie związaną z akcją. Nic mylniejszego. Scena ta, w której Hamlet bezpośrednio zaziera w oczy cmentarnego niebytu — w innym świecie, nie wśród królewskiego pałacu, jest pogłębieniem myśli, zawartych w monologu „Być albo nie być“. Dlatego właśnie, że Hamlet wędruje tu do cmentarnego świata — i widz z nim tę wędrowkę przeżyć powinien. Scena ta przemówi do widza siłą kontrastu...

Przepiękna igraszkę sceniczną Piotra Marivaux pt. „Komedja o arlekinie“, która w błyskotliwym tłumaczeniu Boya powinna się znaleźć na naszych scenach, zainscenizował Leon Schildenfeld Schiller w ten sposób, że w stałej, architektonicznej dekoracji, która zajmuje dwa pierwsze plany i kończy się wybiegającym proscenium, odgrywa się lwią część akcji: dialogi, sceny pantomimiczne, lazzi buffonów, dywertymenty baletowe i t. d. Scenę oświetla rzesisty żyrandol. Zmiany zaznacza się w głębi przez zawieszanie na przemian stosownych gobelinów.

Systemy te, stosowane odpowiednio na naszej dzisiejszej scenie, rozwiązują poniekąd trudny problem ujednostaj-

nienia akcji i uplastycznienia jej przez jak najmniejszą zmianę dekoracji. Na tem tle może aktor uwypuklać tekst autora bez narażenia i jego i siebie na to, że dekoracja przytłoczy wartości twórcze jednego i drugiego. Uproszczenie jej pozwoli pracować iluzji, która jest przecież w teatrze wszechwładna pania.

(C. d. n.).

Wiktor Brumer.

Teatr wobec nauk historycznych.

Nauki historyczne, które tak imponująco rozwinęły się w ostatnim stuleciu, i objęły prawie wszystkie gałęzie twórczości ducha ludzkiego, nie zajęły się dotąd poważnie teatrem. I nie jest to przypadkowe. Historyk rozpoczyna właściwą swą działalność dopiero wtedy, gdy przedmioty jego poznania należą już do przeszłości, gdy nie grozi mu uczuciowość, wynikająca z ustosunkowania do bieżącej rzeczywistości, jednym słowem wtedy, gdy może uzyskać perspektywę dziejową. Nie bada wówczas życia bezpośrednio, ale po przez materiały, które niewątpliwie zawierają niebezpieczeństwo zbroczenia z drogi prawdy, ale jednocześnie są trwałe w czasie, mogą więc być badane z całą dokładnością.

Otóż w przeciwieństwie do innych sztuk, teatr pozostawia takie tylko materiały, które umożliwiają stworzenie kronik teatralnych, ale nie umożliwiają napisania historii teatru. Istotny, pełny materiał, jaki teatr przedstawia, jest w czasie nietrwały, i dlatego wymaga naukowego opracowania pod bezpośrednim wrażeniem, natychmiast, w przeciwnym bowiem razie stanie się kartą w dziejach literatury dramatycznej, ewentualnie ogólnikiem, obejmującym kilka nazwisk, dat, lub beztreściowych określeń. W dwu tedy rolach występuje historyk teatru — jako kronikarz i jako recenzent. Pierwszy ma takie dla teatru znaczenie, jak bibliograf dla literatury, drugi, jak pamiętnikarz dla dziejów politycznych.

A jednak dla każdego, kto na teatr zapatruje się poważnie, nie podlega żadnej wątpliwości konieczność powstania nauki historycznej o teatrze. Nauki, która nie uniknie szczególnych trudności, która musi powstawać nieomal równocześnie z twórczością teatralną, musi podążać krok za krokiem za żywą pracą na scenie, pełną świadomości, że to, co się jej wymknie w pierwszym momencie, będzie stracone na zawsze.

Z szczególnych warunków, wśród jakich powstawać musi nauka o teatrze, wynika szczególny charakter jej metod. I tu trudność nowa. Oto po dziś dzień naukowych metod w stosunku do teatru niema zupełnie. To, czem operuje dziś krytyka teatru, to posiada o tyle tylko wartość, o ile zawiera je w sobie sama recenzja, jako pewien rodzaj literacki. Natomiast nie posiada ona

żadnej podstawy do wartościowania, które wszak zawsze będzie ostatnim słowem wszelkiej nauki historycznej. Sądy, które feruje krytyka teatralna, są tak jaskrawo sprzeczne z sobą, że kompromitują ją tylko wobec teatru. Nietylko więc historyk teatru walczyć musi z oporem szczególnego materiału, ale ponadto z brakiem narzędzi. Nietylko, że pamięć staje się zbyt ważnym czynnikiem, ale ponadto trzeba tworzyć przyrządy krytyczne, które umożliwiłyby ściśle ujmowanie zjawisk sztuki teatralnej.

Każda nauka o sztuce musi operować metodami własnymi, ponieważ jednak wiele z nich będzie dla wszystkich sztuk wspólnych, a przynajmniej analogicznych, należy więc zacząć od takiej metodologii, która już jest rozwinięta i uposażona w bogate zdobycze. To też nauka o teatrze oprzeć się może na wynikach, które uzyskała najżywotniejsza dotychczas z nauk, badających twórczość ludzką — na wiedzy o literaturze. Metody badania utworów literackich, oparte na głębokich studiach teoretycznych, a zastosowane już w ogromnej ilości wypadków, muszą się stać podwaliną analityki teatralnej. Ujmowanie dzieła sztuki, jako rzeczywistości odrębnej, wnioskowanie, oparte na wyraźnym uświadomieniu sobie zawartości utworu, subtelna wnikliwość w elementy składowe, materiał porównawczy i dociekania genetyczne — oto podwaliny, które muszą być całkowicie przeniesione do wiedzy o teatrze. Oczywiście nie wyczerpuje to metod literackich, jakie wyzyskane być mają w stosunku do teatru, ale nawet wówczas, gdy uda się je wyczerpać, już w trakcie pracy nad ujęciem scenicznej twórczości powstaną ważne, zasadnicze problemy krytyczne, które trzeba będzie rozwiązać samodzielnie, tworząc nowe metody naukowe. Dotyczy to przede wszystkim analizy gry aktorskiej, a więc podstawowego zagadnienia dla teatru.

Bo też nie można nigdy a priori tworzyć żadnej metodologii. Metodologia nauki o teatrze powstawać musi drogą prób krytycznych i praktycznego poszukiwania wyjścia z ciężkich sytuacji, w których teatr stawiać będzie badacza. Muszą więc być podjęte takie próby, muszą powstać przyczynki i monografie teatralne, które przynosić będą, obok opracowania pewnych fragmentów historii teatru, również i zastosowanie przetransponowanych z innych nauk, czy też wytworzonych metod krytycznych.

Jest to więc droga uciążliwa i na odległe obliczona cele. Nawet wówczas, gdy pociągnąłby szereg ludzi wybitnych i świadomych, nie można spodziewać się istotnych wyników, o ile nie zorganizuje się odpowiednia instytucja naukowa, czy też oddział w już istniejących, któryby podjął wielką pracę zbierania materiałów, przede wszystkim barwnych fotografii, bez których nie obejdzie się żaden poważny badacz teatru *), oraz o ile chociaż w jednym z uniwersytetów naszych, jak to na Zachodzie gdzieś gdzie się już praktykuje, nie powstanie katedra teatrologii. Bowiern

*) następnie zaś wyznań twórców scenicznych, aktorów, reżyserów i dekoratorów.

tylko planowa praca uniwersytecka wytworzyć może całą falangę wyszkolonych, z odpowiednio wyrobionemi dyspozycjami psychicznemi, ludzi, którzy wspólnemi siłami mogliby uratować przed wiecznym zapomnieniem istotę sztuki teatralnej w Polsce.

A że nauka, która nie zamyka się w bibliotece, ale na pulsie życia pilną trzyma rękę, na życie to przemożnie, choć niezawsze dla ogółu widocznie, oddziałuje, z pewnością bez pisania memoriałów reformatorskich i bezrewolucyjnych manifestów, podniosłby się wówczas samodzielnie poziom i sceny, i dramaturgii i dziennikarskich recenzji.

Wł. Zawistowski.

„Z rzymskiego teatru”.

(Dokończenie).

Jeśli dodamy do tego jeszcze agentów rozmaitych rywalizujących ze sobą związków aktorskich (divisores), agitujących wśród publiczności gwałtownie za, lub przeciw danemu artyście i najętych za dobre pieniądze klakierów (favitores), to będziemy mieli kompletny obraz widowni rzymskiego teatru z okresu komedyj plautyńskich. Żywo i barwnie maluje nam ten obraz prolog Poenulusa plautyńskiego, napewne z czasów Plauta pochodzący:

„Więc milczcież! Bądźcież cicho! Zechciejcież uważać!

Imperator histrjonów słuchać nakazuje - - -

Więc niechże mi się tutaj nie pchają na scenę

Hetery wysłużone! Siktor! Gwałtu nie rób!

Niech ten, co miejsca daje, tu mi się nie kręci

Przed nosem, niech mi gości teraz nie prowadzi

Na miejsca, kiedy aktor już dawno na scenie!

Ci, co w domu czas mieli, by się wyspać dobrze,

Niech teraz uważają, nie chrapią mi tutaj!

Służba tam niech nie siada, gdzie miejsce dla państwa,

Lub niech płacą pogłównie; gdy tego nie mogą,

Precz za drzwi, bo ich spotka podwójne nieszczęście:

I tutaj zbiorą cięgi i w domu, gdy wrócą!

Piastunki niechże w domu przy dzieciach zostaną,

Nie włóczą ich ze sobą tu, na przedstawienie;

Im samym gardło wyschnie, dzieci pomrą z głodu,

Lub będą wygłodniałe beczeć jak kozłeta!

Wy, panie, siedźcież cicho, śmiejcie się po cichu,

Przeście waszym dźwięcznym głosikiem tu dźwięczeć,

Odlóżcie swe gadanie, gdy do domu wrócicie,

Byście tutaj przynajmniej mężów nie dręczyły!”

Taką publiczność oczywiście bardzo było trudno naprzód uspokoić, a potem zainteresować, czy zabawić, tem więcej, że

nie było różnych kategorii teatrów, ludowych i nie ludowych, a ten, który w danym wypadku był, był naturalnie pod władzą większości, t. j. galerji, „summae caveae“ i do niej, trzeba się było stosować: „La foule faisait loi au théâtre“ — jak słusznie zauważył jeden z francuskich uczonych.

Prologi zachowanych komedji rzymskich pełne są tego prośzenia i błagania widzów o spokój, lub zapewnień, że to nie będzie, broń Boże, żadna tragedia, ale sztuka bardzo wesoła, byle tylko zechcieli spokojnie jej posłuchać. Publiczność ta bowiem, nie lubiąca na ogół długich sztuk, niecierpliwiła się ogromnie, gdy sztuka była nie dość żywa i śmieszna; nieraz w środku przedstawienia żądała przerwania sztuki i wprowadzenia na scenę raczej gladiatorów lub niedźwiedzi, a bywało i tak, że na wieść o przybyciu trupy linoskoczków lub bokserów, zrywała się poprostu z miejsc i nie pozwalała sztuce grać do końca. Tak było z jedną sztuką Terencjusza p. t. „Świekra“, którą na trzy zawody zaczynało grać i dopiero za trzecim razem zdołano z biedą dograć do końca — choć coprawda i dzisiaj może nie znalazłaby się taka bohatera publiczność, któraby była w stanie tej strasznie nudnej sztuki do końca wysłuchać.

Bo też nie Terencjusz, tylko Plautus był ulubieńcem rzymskiej publiczności i nikt może, tak jak on, nie umiał sobie radzić z jej smakiem, co nie było bynajmniej rzeczą łatwą.

Wiedząc, że rzymskim widzom nie może dać sztywnej swym wyszukany stylem komedji greckiej — o co silił się Terencjusz — ale że tę wykwiłtną, lecz mdłą strawę attycką trzeba dla nich jedynym, italskim konceptem zaprawić, dawał w swych sztukach genialną wprost inkarnację rodzimego temperamentu, werwy i dowcipu, tak, że nawet tę niesforne masę trzymał przez cały czas sztuki w niesłabnącem napięciu zainteresowania i rozbawienia. A zresztą, gdy tego było trzeba, skoro już swym widzom dał dosyć komicznych scen i sytuacji — o co mu głównie chodziło — to wtedy, nie dbając wiele o całość fabuły, ucinął komedję tam, gdzie mu się podobało, a przez usta jakiejś osoby danej sztuki informował widzów poprostu, że właściwe rozwiązanie odbędzie już za sceną, „by komedji i tak długieej, jeszcze nie przedłużać“.

Z jego też sztuk najlepiej poznać można wszystkie te sztuczki, jakich pomysły komik używał, by tę publiczność zainteresować i zabawić, co było przecież głównym celem rzymskiego teatru: Do tych sztuczek należało między innymi to komiczne przerywanie iluzji scenicznej, polegające na ciągłym kontakcie z publicznością i świadomem wypadaniu aktora z roli, lub tego rodzaju pomysły, jak np. wciąganie publiczności do licytacji, odbywającej się w danej sztuce, zapraszanie nawet muzykanta teatralnego do piatyki, stanowiącej scenę danej komedii, albo szukanie zaginionych na scenie rzeczy wśród publiczności, co jest prototypem takich „jeux de scène“ jak np. sławna u Moliera ucieczka Pourceaugnac'a ze sceny w publiczność.

Wobec takich warunków i takich wymagań sceny i widzów, powodzenie sztuki, w znacznie większym stopniu niż dzisiaj, zależało od aktora, a nieraz wyłącznie było zawisłe od jego sposobu gry i pomysłowości. Aktorska sztuka stała więc pod tym względem w Rzymie ogromnie wysoko, a ówczesna publiczność, jak wogóle południowcy, stawiała — poza właściwą grą, a nieraz improwizacją aktora — szczególnie wielkie wymagania wobec gestykulacji i mimiki, które w najprostszym, bo zewnętrznym sposób, rolę i rzecz samą uwydatniały.

Dobry, w rzymskim smaku, aktor, chcąc w całej pełni nadać żyć za temperamentem widzów, grać musiał z szaloną szarżą i w zawrotnym tempie „clamore summo, cum labore maximo” — jak to raz jeden rzymski aktor się wyraża — a podkreślanie najwyrazistszemi gestami samej akcji, choćby nawet milczącej, było w tych warunkach nieodzowne. Oto jak opisuje raz obserwujący obywatel gestykulację niewolnika namyślającego się nad planem oszustwa:

„Patrzno tylko,

Jak on tu sobie stanął: Czoło zmarszczył, myśli;

W piersi puka palcami, jakby chciał wywołać

Serce swoje na zewnątrz. Teraz się odwraca,

Lewą ręką się wspiera od lewego boku,

Prawą liczy na palcach. Cóż to? W bok się palnął —

Tak gwałtownie! Zapewne plan mu się nie nadał.

Teraz trzaska palcami, znów myślą pracuje,

Raz wraz zmienia swą pozę — to znów głowa trzęsie

I to pewnie nie dobre, co teraz wynalazł.

Teraz znówu buduje — bo podparł swą brode

Swym łokciem, jak kolumną — on tu coś wymyśli!”

Tak samo jak w Grecji, i w Rzymie wszystkie kobiece role grane były przez mężczyzn, ale rzymscy aktorowie, w przeciwieństwie do swych greckich kolegów przez długi czas nie używali masek — i ta czysto rzymska innowacja, trwająca zwłaszcza w okresie rozkwitu komedji, pozwalała aktorowi rozwinąć całą skalę mimiki, która, w dążeniu do efektu komiecznego, nie cofała się przed najwięcej groteskową nawet przesadą. Tak n. p. w jednej komedji Terencjusza mamy świetną scenę (powtórzoną zresztą prawie dosłownie przez Moliera), w której lekomyślny młodzieniec, mający na swem sumieniu parę grzechów i oczekujący w wielkim strachu rozgniewanego papy, bierze od niewolnika w ostatniej chwili lekcję jak należy zrobić wobec ojca możliwie skromny wyraz twarzy i po kilku próbach i korekturach ze strony starego wygi-niewolnika, dochodzi wreszcie do idealnie głupiej miny — chociaż na widok zbliżającego się ojca traci odwagę wraz z wystudjowaną miną i poprostu ucieka.

Tak więc w całości obrazu scenicznego, jaki dawała sztuka, aktor rzymski był nieraz bodajże ważniejszym czynnikiem, niż sam autor — jak to n. p. dziś jeszcze widzimy w farsie neapoli-

tańskiej — w każdym razie bywały sztuki, zwłaszcza pochodzące od gorszych autorów, w których jedynie aktor ratował cały efekt sceniczny, zmuszony będąc nieraz uciekać się do najprymitywniejszych, ale dla ówczesnej publiczności najskuteczniejszych środków. Tak n. p. aktor, grający „Fermjona“ Terencjuszowskiego, czując, że sama rola za mało jest w pewnej scenie interesująca, wpadł na pomysł udawania w tej scenie pijanego, co wywołało poklask nie tylko widzów, ale i samego autora. Zadowolone swoje, lub niezadowolone z gry aktora wyrażała rzymska publiczność w bardzo energiczny sposób oklaskami i okrzykami lub gwizdaniem i sykaniem, a na uznaniu publiczności zależało i wtedy aktorowi niezmiernie wiele. Słyszemy tedy o wielkich i sławnych aktorach, którzy byli ulubieńcami publiczności, jak n. p. Pellio, najlepszy aktor Plauta, Amviviusz Turpio, który wystawiał i grał sztuki Terencjusza, Roscius, którego tak wysoko cenił Cicero. Podniętą w ich wysiłkach byłą — jak zawsze i wszędzie — uznanie publiczności a pozatem bardzo silna konkurencja, ale zaznaczyć wypada, że aktor rzymski mógł mieć jeszcze i inną, mniej artystyczną podniętą, bo oto prawo rzymskie pozwalało aktorowi, który źle się spisał — skazać prosto na baty. Najlepsi aktorowie bywali najczęściej dyrektorami trupy, a nie brak było między nimi takich, którzy nie szli bynajmniej drogą najmniejszego oporu t. j. tylko za smakiem publiczności, — ale dokładali wszelkich sił, by przez wystawianie sztuk o coraz wyższej lub nieznannej dotychczas wartości artystycznej, nieraz prawie wbrew woli widzów, tę publiczność wychowywać i przygotowywać do poznania i uznania coraz szlachetniejszej sztuki. I zaznaczyć trzeba, że po wysiłkach długich lat, po wielu niepowodzeniach, gdy nieraz zdrowy instynkt publiczności odrzucał od razu sztuki wręcz przeciwne rodzinnemu smakowi, jak n. p. sztuki Terencjusza — smak publiczności rzymskiej podniósł się niemal na ten sam poziom, co u Greków w epoce klasycznej. Dotyczy to zwłaszcza tych wartości, które odczuwać mogą umysły tylko wysoce wysubtelnione, t. j. piękno żywego słowa i muzyki — bo trzeba pamiętać że sztuki greckie w przeróbce rzymskiej otrzymywały stale śpiew i ilustrację muzyczną. A zaznaczyć wypada, że pod tym właśnie względem przeszła publiczność rzymska od początku teatru rzymskiego przez czas głównego rozkwitu komedji rzymskiej aż do jej upadku, olbrzymią ewolucję, jak na to wskazują przykłady:

I tak z pełnego ukrytej ironji opisu greckiego historyka Polybios — który zawsze na Rzymian patrzy z pewnem poczuciem wyższości — dowiadujemy się ciekawych rzeczy o sławnem scenicznem przedstawieniu, które z okazji swego tryumfu urządził L. Aniciusz Gallus w r. 167 przed Chr.:

„Sprowadziwszy z Grecji najwybitniejszych artystów-muzyków i wybudowawszy wspaniałą scenę, wyprowadził naprzód najślawniejszych fletnistów, którymi byli Teodoros z Beocji, Her-

mippos i I. ystirachos; ustawiwszy ich na przodzie sceny, kazał im grać wszystkim równocześnie i to razem z chórem. A kiedy oni starali się dostosowywać takt swej muzyki do ruchów tanecznych chóru, wtedy on przerwał im i kazał im powiedzieć, że wcale nie umieją pięknie grać i że powinni raczej urządzić coś w rodzaju zapasów muzycznych. Gdy teraz oni znów nie wiedzieli, o co mu chodzi, wtedy któryś z liktorów poradził im, aby zatoczywszy koło uderzyli na siebie i urządzili pewnego rodzaju bitwę. Teraz dopiero zrozumieli fletniści, czego od nich chcą Rzymianie i folgując wrodzonej im złośliwości uczynili straszne zamieszanie: zwróciwszy bowiem poszczególnie części chóru przeciwko sobie, rozpoczęli dęć we flety bez żadnej melodji i taktu i atakować siebie wzajemnie, podczas gdy chór z wielkim tupetem i hałasem wpadł na scenę i zaczął grupami na siebie naprzemian uderzać i znów się cofać.

A kiedy jeden z chórzystów, wzięwszy się na dobre do walki, z podniesionymi pięściami rzucił się na jednego z fletnistów i gdy podczas tej otwartej bitwy na orchesterę wpadło wśród muzyki dwóch tancerzy, a na scenę 2 pary bokserów przy dźwięku trąb i surm — wtedy dopiero wśród publiczności wzniósł się niepohamowany grzmot oklasków i okrzyków zadowolenia“.

A więc dopiero taki koncert — prawdziwe „concertare“, czyli walka wszystkich przeciwko wszystkim — zadowolił smak artystyczny Rzymian z połowy II w. prz. Chr. — ale w niespełna sto lat później słyszymy już od Cicerona, że współczesna mu publiczność jest tak wrażliwa na melodję, takt i rytm, że gdy aktor pomyli się w takcie o jedną zgłoskę, lub jednym ruchem obrazi rytm muzyki, „wtedy cały teatr protestuje gwizdaniem i sykaniem“; — a już szczyt wrażliwości na piękno muzyki i śpiewu widzimy dziś u Włochów, u tych, jeśli nie bezpośrednich potomków, to przecież najbliższych dziedziców dawnych Rzymian i ich zamilowań.

W tej ewolucji przebija się znakomicie ten przedziwny czar greckiej kultury, tej wielkiej miłości piękna, która powoli, ale konsekwentnie umiała zniewolić ku sobie nawet te twarde żołnierskie serca rzymskie.

GUSTAW PRZYCHOCKI.

Flirt z Melpomeną.

Flirt Boya z Melpomeną posiada urok romansu i powagę płodnego pożycia małżeńskiego. Nie byłoby nic dziwnego, gdyby najbardziej purytańsko nastrojonych ludzi wzięła chętka porajfurzyć nieco, ażeby ów niebezpieczny dla zwykłych śmiertelników związek coprędzej zacieśnić. Melpomena polska czasów ostatnich doczekałaby się wtedy przynajmniej jedynaka, nie zagrożonego zdziecinnieniem przedwczesnem od powicia.

Przy sprawowaniu obrzędów recenzenckich (krytyka literacka miewa u nas przeważnie znaczenie symbolu!) Boy pokumał się z Muzą teatru tak ściśle, że nie powinien poprzestać tylko na godność iojca hrzesnego wobec jej działwy.

Boy posiadał sztukę mówienia lekko i powabnie o rzeczach poważnych. Stąd wziętość i poczytność jego artykułów z dziedziny istotnie twórczej krytyki. Mówi językiem nie skażonym pseudo-naukową gwarą, która nam służy tak często i skutecznie do maskowania „fachowości“ pustki myślowej, zawartej w „ważkich“ zdaniach. Nie używa ani wiatrem podszytych aforyzmów, co czytelnika ani nie ziębia, ani grzeją; pyrotechniki frazesowej unika jak ognia, zabezpieczywszy się znakomicie kulturą umysłu i charakteru: nie przedziewa się w obecności niepowołanych widzów z włosienicy w szlafrok, ażeby kokietować wniknięciem w głębie i pojmowaniem powierzchowności bytu. Posiadał wiedzę, iż „sztukę i życie opędza się tym samym kapitałem“, więc na temat dramatu, komedji, farsy i gry mówi „tylko“ o życiu. Uogólnia, lecz — dziwna rzecz! — nigdy nie prawi ogólników.

Każdy krytyk musi potrosze być lekarzem, choćby mimo woli. Boy w swej ostatniej fazie nie obrał sobie za specjalność chirurgji: amputacji dokonywa nie często, katarakty z oka nie zdejmuje nikomu przemocą. Za to znakomity z niego ginekolog i znawca chorób wewnętrznych, a przede wszystkim djalnosta w krytyce teatralnej.

Traktat o „Kłopotach polskiego teatru“ to wzorowa rozprawa o organizmnie tej instytucji, pełnej żywotnych sił, choć ciągle jest pacjentką i wiecznie jej coś dolega. Zwłaszcza narządy repertuarowe podlegają chronicznej słabości. Toczy je cudzoziemszczyzna (na szczęście jednak nie „mal francaise“!) która ogarnia pono „więcej niż trzy czwarte całości“ repertuaru, zarówno w Krakowie, jak w Warszawie. Fakt to niewątpliwie oplakany, w żadnym innem cywilizowanem społeczeństwie nie mający analogji,“ powiada słusznie Boy, a mógłby dodać, że ćwierkają już o tem wszystkie wróble recenzenckie. Lecz jakże zaradzić złu?

Otóż według Boya nie da się zastosować, niestety, kuraacja cudotwórczo-znachorska, przeprowadzona z kiepska po polsku i nagle po djable. Pisze on, — przyjmując, nie bez zastrzeżeń poglądy, że teatr winien być najwierniejszem odbiciem danego społeczeństwa: „Produkcja teatralna polska ostatniego ćwierćwiecza stanowi osobliwy wyjątek od tego prawidła. Gdyby zestawić repertuar teatralny tego okresu, wątpię czy mógłby ktoś mieć, nie mówię wierny, ale wogóle jakikolwiek obraz życia polskiego. Ale, przede wszystkim, porozumiejmy się co do pojęć. Ponieważ przedstawienie teatralne odbywa się codziennie, a ideałem jego, obowiązkiem niemal, jest dawać widzom zawsze

świeży pokarm; ponieważ zaś, z drugiej strony, wielkie, twórcze dzieła pojawiają się rzadko i w nieregularnych odstępach, jasnym jest, że bieżący repertuar nie może opierać się na błyskach wielkiej twórczości, lecz na tej skromniejszej o wiele, ale mimo tej cennej produkcji, której zadaniem jest, nie kusząc się o nieśmiertelność, dostarczyć co wieczora publiczności tematu do wzruszenia *), myśli, lub uśmiechu, aktorom pola do popisu w dobrze zbudowanych rolach a teatrowi jego powszedniej strawy. Ten typ produkcji, u nas lekceważony, (nie przez publiczność! przyp. Red.) oceniany często fałszywą i niesłuszną miarą, jest w ostatnich czasach dość skąpy i nikły i nie odznacza się wysokim kulturalnym poziomem. Stąd konieczność tak obfitego sięgania po codzienny repertuar za granicę.

„Warunkiem istnienia rodzimego repertuaru, — powiada dalej Boy na swem konsyljum ze zdrowym rozsądkiem, — jest ciągłość tradycji. Ta codzienna, powszednia twórczość teatralna jest — kiedy spojrzeć na nią z dalszej perspektywy — niby piosnka ludowa, raczej emanacją zbiorowej duszy społeczeństwa niż dziełem indywidualnego geniusza. Zupełnie wyraźnie występowało to niegdyś w owych commedia dall'arte, lub starych farsach francuskich, przechodzących z rąk do rąk, wciąż na nowo kształtowanych, upiększanych, przetwarzanych**). Ta linja frasy francuskiej ciągnie się nieprzerwanie od średnich wieków aż po dzień dzisiejszy; nie tamuje ona w niczem powstawania arcydzieł, przeciwnie ułatwia je: od czasu do czasu farsa ta wyda jakiegoś „Grzegorza Dandin“, jakiegoś „Wesele Figara“ Beaumarchaie'go, lub „Króla“ Caillayeta i Flers'a; ale i w okresach, które dzielą od siebie wyjątkowe erupcje świeżej twórczości, taż sama farsa czy komedia francuska, nie zawstydzona i niezakłopotana tem bynajmniej (bezwstyd z powodu bliźnaczego podobieństwa do starszych siostr istotnie nie ma w sobie nic nagannego. Przyp. Red.) szumi, pieni się szaleje, podając sobie z rąk do rąk figury i sytuacje, nie siląc się być czemś więcej, niż tem, do czego ją Pan Bóg stworzył. W kilkunastu teatrach Paryża, codziennie grywa się doskonałe sztuki; — ile z nich przejdzie do literatury?... coż za niedyskretne i niewłaściwe pytanie“.

Pisalibyśmy się w zupełności na mądre i błyskotliwe wywody, bylibyśmy gotowi uznać za gderanie zrządów wszelkie protesty, (nawet francuskie), rozlegające się tu i owdzie z ust wcale poważnych przeciwko djonizyjskim szalom farsy burżuazyjnej, gdyby chodziło tylko o teatry Najstarszej Córy Kościoła i Wielkiej Rewolucji. Lecz przedewszystkiem chodzi o teatr

*) Najbardziej wzruszamy się sami sobą, — za tem teatr, będący odbiciem naszego społeczeństwa najlepiej odpowie zadaniu (Przyp. Red.).

***) Skłonność do zbiorowej twórczości w dziedzinie literatury teatralnej, tak bystro zauważona przez Boya, dostrzedz można i u indywidualnych genjuszy, np. w pożyczkach rzymskich Szekspira i Moljera, (Przyp. Red.).

polski, zatem wypada wtrącić tu parę słów o tem, iż farsa francuska, eksportowana na nasz grunt, traci wiele ze swej istotnej wartości. Widocznie posiada ona coś z właściwości tych wymienionych „małych win“, nie znoszących przewozu, chociaż macica ich w miejscowym klimacie wydaje dziś takie same rozkosze płynne, jak za czasów wojen krzyżowych i zniosła świetnie długą podróż przez wieki. Prócz wyjątkowych marek, wszystkie okazy farsy trzeba było u nas spirytusować, bo traciły na smaku. W Warszawie powstała nawet w tym celu odrębna akademja kiperów — specjalistów, słynna na całą Małopolskę i Mazowsze. Brak prawidłowej komunikacji z Francją przechylił się do upadku, co wskazuje, iż była tworem egzotycznym. Dlatego zapewne, pomimo swej popularności, nie wywarła widomego wpływu na rozwój polskiej krotochwili.

Daleko potężniejszą siłę zapładniającą wykazał u nas teatr francuski w dziedzinie komedji. Z niej wywodzi swój ród teatr Polski, dopiero z końcem XVIII wieku (młodzianek!) Od tego czasu — stwierdza Boy — szedł teatr nasz, zakwitnąwszy rychło cudownym geniuszem Fredry, po linii francuskiej, posiadając ową tak ważną ciągłość repertuaru, w której to ciągłości kulminacyjnym punktem był okres Zalewskiego, Bliźnińskiego, Lubowskiego, Mańkowskiego, Dobrzańskiego, Bałuckiego, Jasieńczyka i innych. Repertuar prawie wyłącznie francuski — Augier, Pailleron, Dumas syn, Sardou i t. d. „Najlepszym wyrazem tego teatru był styl warszawskich Rozmaitości oraz Koźmianowska epoka w Krakowie“.

Potem linja francuska urywa się w Krakowie w zupełności, w Warszawie zaś coraz to częstszym załamaniem. Rwie się tradycja a z nią zanika ciągłość repertuaru. Pierwszy daje po temu hasło Kraków, gdzie ze względów politycznych przenikają pierwiastki germańskie. „Prądy te znalazły nader skwapliwego obrońcę w osobie Tadeusza Pawliwskiego“. On to, dzięki strukturze swego umysłu obcą romańską kulturze pchnął teatr polski na tory germańsko-skandynawskie. „Trzebaż to wreszcie jasno powiedzieć: okres ten, tak wybitny pod względem reżyserskim, był pod względem repertuaru, a bardziej jeszcze ducha, odwróceniem teatru polskiego od jego wiekowych tradycyj polsko-francuskich, a poddaniem go wpływowi i pośrednictwu Niemiec“.

Dalej udawadnia Boy, jak wielką rolę w tem „przewartościowaniu“ odegrał czynnik semicki: „Stara to rasa, inteligentna, zblazowana i wciąż potrzebująca nowych podniet cerebralnych, chłonie przejawy sztuki nietyle jako bezpośrednie wrażenie lub uczuciowe przeżycie, ile jako mózgową podniętę, nową szaradę do rozwiązania. Linja działalności politycznej inteligencji semickiej, która, — pamiętać to trzeba, — stanowiła też u nas poważny odłam publiczności teatralnej, każe jej być zawsze w awangardzie „postępu“, a postępowość ta, przyrosła do jej

sposobu myślenia, przenosi się również i w dziedzinę sztuki. Zmysł handlowy wreszcie czyni z tego elementu czuły sejsmograf na wszelki świeży towar, na modę. Żywiol ten ciężv oczywiście do Niemiec, opanował tam zresztą w znacznej mierze teatr i prasę; cóż naturalniejszego, że stamtąd niósł nam ewangelję sztuki. Propagując teatr berliński, propaguje on poniekąd swój teatr. Harmonijna, zwarta, po tradycyjnej linii rozwijająca się kultura francuska jest naogół duchowi semickiemu obca; nie przedstawia ani drażniącej łamigłówki dla mózgu ani sposobności do hałaśliwego kolportażu (a Chantec-laire? przyp. Red.), jakieś wciąż dostarcza niespokojna krzatanina niemieckiego parweniuszostwa“.

Doprawdy, świetne argumenty, wszechstronna analiza i bystrość przenikliwa. A jednak w tym ogromie słuszności nie mieści się, naszym zdaniem, cała prawda. Z uderzającą konsekwencją Boy stawia kwestję, i zmusza wprost, aby wyświeśli ją do czasu. Otóż, zanim przyjąlibyśmy ponętą, do serca i umysłu każdego Polaka przypadającą radę, aby rozpocząć celową propagandę dla przywrócenia teatrowi francuskiego jego dobroczynnej supremacji na naszych scenach, zanim rozpoczęliśmy niejako cło moralne nakładać na import teatralny ze środkowej i północnej Europy, musimy dobrze rozważyć, o ile pożywniejszy na codzień był dla nas w inkryminowanym okresie lekki chleb francuski od niemieckiego knedla, i czy Tadeusz Pawlikowski nie przechylił tylko szali zwycięstwa na stronę, której tryumf chwilowo był niedzowny i nieunikniony.

(D. n.)

S. Miłaszewski.

Kronika teatralna.

„Tylko aktor“. Artykuł Stanisławy Wysockiej-Stanisławskiej, pod powyższym tytułem umieszczony w poprzednim zeszyciu „Życia Teatru“, wywołał liczne sprzeciwy. Dyskusyjny ton tego artykułu, który daje aktorowi polskiemu dużo cennych wskazówek, spowodował nas do zwrócenia się do kilku wybitnych literatów i artystów, z prośbą o wypowiedzenie się w kwestji artykułu p. Wysockiej-Stanisławskiej. Zdania były różne — dyr. Szyfman wyraził się, że linja rozwojowa teatru zależy od *autora*, aktor zaś był zawsze dobry lub zły i stanowi jedno z wielu ogniw wielkiej sztuki teatru. Wincenty Drabik twierdzi, że przyszłość teatru zależy od *architekta*, który musi całkowicie zmienić budynek teatralny, ażeby dramat w nim się swobodnie rozwinął.

Adam Zagórski wypowiedział swe opinie o teatrze w artykule „Czem jest teatr“, który w tym zeszyciu zamieszczamy.

Inni dali odpowiedzi, że „tylko reżyser“ i t. d.

Boy w recenzji z występu Frenkla w Krakowie którego grą jest zachwycony „uważa całą tę teorję (supremacji aktora nad aktorem) za dość karkołomną; a jednak kiedy się patrzy na Frenkla, przychodził na myśl, iż mógłby on stanowić niebezpieczny argument na jej poparcie“.

Teatr jest sztuką, którą tworzy *zespolenie artystów*. Dlatego niepodob-

na tutaj definiować; „*Tylko ten*” lub „*tylko ów*”. Słuszną jest odpowiedź, jaką otrzymaliśmy od dyr. J. Lorentowicza, który pisze:

„Rozwój teatru zależy od równomiernego współdziałania całego szeregu czynników, a mianowicie: poziom współczesnej twórczości dramatycznej; twórcza reżyseria; oddany swemu zawodowi, pracujący w atmosferze sztuki aktor; sprawność i poziom artystyczny pracownicy dekoracyjnych i technicznych; wreszcie — rozwijany systematycznie przez świadomą celów krytykę, widz teatralny. W ciągu długich dziesiątków lat mieliśmy na scenie „tylko aktorów”, to znaczy wybitnych tenorów dramatycznych. Olśniewali swymi talentami i zamykali pojęcie dobrego teatru w granicach opisu wirtuozów. Dziś, przy wszystkich próbach reformy teatru, staje się jasnym, że *duszą teatru jest reżyser*: on to, realizując własną wizję dzieła literackiego, harmonizuje usiłowania wykonawców, on jest twórcą atmosfery teatralnej. W jednym tedy p. Wysocka ma wielką słusność: „teatr jest orkiestrą symfoniczną, nie zaś popisem oddzielnych głosów”.

(w. br.) „**Papierowy Kochanek**” Szaniawskiego na scenie „**Reduta**” w Warszawie, stanowi logiczny etap w drodze rozwojowej tego teatru. „*Ponad śnieg*” Żeromskiego i „*W małym domku*” Rittnera były nauką naturalności — reżyser starał się w młodych aktorów wpoić zasady szczerości życiowej, która jednakże doprowadzała w rezultacie niejednokrotnie do przykrej kopii rzeczywistości. Oczywiście takie indywidualności, jak Siemiaszkowa i Osterwa uchroniły się od tego błędu i umiały odróżnić w swych przeżyciach scenicznych naturalność od naturalizmu.

I dlatego dobrze się stało, że kierownicy „Reduty” wystawili „Papierowego Kochanka”, bo tutaj aktorzy mieli do czynienia z utworem, który, choć nie pogłębiony przez autora, potąca raz po raz o poezję a który się stara groteskowo rozstrzygnąć dramatyczne zagadnienia stosunku poezji do życia. Naturalizm, wkradając się do tego utworu, zburzyłby całkowicie koncepcję autora. Stało się to w prologu, traktowanym zbyt kopistywnie, choć można było dać poetycką zjawę, przez autora — co prawda — zaledwie naszkicowaną.

Pozatem jednak „Papierowy kochanek” był wystawiony z myślą, nadania temu utworowi cech poezji, przyczem inscenizatorowie rozwiązywali swe zadania, stosując je do linii przemyślenia utworu przez aktorów, grających rolę Hipolita.

W pierwszej obsadzie starano się zaakcentować koncepcję *komedji* Hipolita — Zelwerowicza, w drugiej dramatycznie uśmiechniętej *groteski* Staszekowskiego. I dlatego prawdopodobnie widzimy w pierwszym przedstawieniu rzeźbę formistyczną, którą się tak bardzo zachwyca garbarz — Zelwerowicz a w drugim rekwizyt groteskowy — żywą, autentyczną papugę. Stąd w pierwszej obsadzie Hipolit bawi się światłem elektrycznym, zsuwaniem i rozsuwaniem kotary a w drugiej rozsuwa on bez żenady — kurtynę, choć kawał ten wychodzi trochę niezdarnie. Stąd służba, krawiec, elektrotechnik i agent pierwszego Hipolita są bardziej refleksyjni a drugiego czynią figle i — błaznują. Może nawet za mało. Wina w tem i dekoracji, która powinna być rzucona przez pryzmat patrzenia na życie i sztukę garbarza — dorobkiewiczza.

Na tem tle rozgrywa się romas Pierrota i Nelly. W komedji Zelwerowicza jest Nelly (Majdrowiczówna) dzieckiem, któremu — no — zdarzył się wypadek ze smutnym i tęskniącym Pierrocikiem, w grotesce Staszekowskiego jest Nelly samica, przejąca się pod uściskiem przebudzonego mężczyzny.

A i Nelly — Osterwina i Pierrot — Osterwa wzbogacili te, piórkowo przez autora traktowane postaci sumą cudnych gościów, stylizowaną poza tudzież wdziękiem trzpiotowości i przekory.

Zapał twórczy kierowników Reduty udzielił się całemu zespołowi. „Papierowy kochanek” stanowił zwrot przeciw naturalizmowi. Czy redutowcy całkowicie z nim zerwą, przekonamy się z przedstawienia przygotowywanego już „Fircyka w zalotach”.

(w. br.) „**Mieszczuch szlachcicem**” na scenie Teatru Polskiego stanowił arlekinadę na temat Moliera. Przejaskrawiony w pantomime,

kończącej komedję, a nie związanej artystycznie z całością, stanowił on jednak popis reżysera Bolesławskiego, który umiał stworzyć dużo pociesznych sytuacji, Drabika, który w zastosowaniu do zamysłów inscenizatora dał piękne dekoracje, Jaracza, który stworzył kapitalny typ dorobkiewicza, chcącego być szlachcicem i całego zespołu artystów, którzy wniknęli w koncepcję reżysera. Obszerniejsze sprawozdanie i uwagi, które się nasunęły na myśl przy patrzeniu na tę arlekinadę zamieścimy w zeszycie następnym.

(k.) **„Wanda“ Norwida na scenie poznańskiej.** Nie było to może przedstawienie „skończone“, ale usiłowanie, któremu należy przyklasnąć a które zwróciło oczy publiczności poznańskiej na wielkie piękno, tkwiące w dziele zapomnianego, a dzięki Miriamowi — Przesmyckiemu, odkrytego poety. Młodzież uniwersytetu poznańskiego, której inicjatywie zawdzięczyć należą to wielkie w dziejach teatralnych Poznania święto, wystawiła „Wandę“, własnymi siłami pod kierunkiem zdolnego reżysera Antoniego Piekarskiego. Toteż choć nie wszystko szło składnie, to jednak rutyna aktorska nie przygniałała dzieła, przeciwnie od sceny szedł urok młodości, zrywającej pęta i dążącej do uplastycznienia symboliki, tkwiącej w utworze Norwida, dotąd na żadnej jeszcze scenie polskiej nie wystawionym.

Przedstawienie odbywało się na tle różnobarwnych kotar, światłem operowano bardzo silnie i nieraz z powodzeniem.

Sukces wieczoru najlepiej charakteryzują słowa jednego z recenzentów poznańskich: „Po wczorajszym przedstawieniu nabrać było można otuchy, że Poznań będzie miał kiedyś dobry teatr“.

Prawdziwa poezja teatralna zdobyła sobie przebojem publiczność, zepułą nędzną strawą codziennej wytwórczości pseudoteatralnej.

Uroczystości ku czci Szekspira. W d. 23 kwietnia odbywały się w Anglii tradycyjne uroczystości z okazji rocznicy urodzin a i jednocześnie rocznicy śmierci Szekspira. W teatrach londyńskich odegrano szereg utworów genialnego dramaturga, m. i. poszczególne sceny z „Hamleta“, „Kupca Weneckiego“, „Otella“, „Juljusza Cezara“, „Wiele hałasu o nic“. „Jak Wam się podoba“. Specjalnem ciepłem odznaczała się uroczystość w Stratford-on-Avau, miejscu urodzin Szekspira. Obchód rozpoczęła akademja w historycznym ratuszu miejskim, na której jeden z uczonych wygłosił odczyt o „Stosunku współczesnym do Szekspira“. Następnie przez ulice miasta ruszył poehód do katedry, gdzie nad grobem genialnego Anglika wygłosił przemówienie, przybyły z Londynu, ambasador St. Zjednoczonych.

Dzienniki podkreślały, że uroczystości tegoroczne przepychem i staraniem opracowaniu programu przewyższały wszystkie obchody dotychczasowe.

(m.) **„Juliusz Cezar“** wystawiony obecnie na arenie cyrkowej Wielkiego Teatru Reinhardta w Berlinie dał raz jeszcze świadectwo przekonaniu, że w ogromie przestrzeni zatracą się prawdziwa poezja teatralna. Reinhardt w wyreżyserowaniu tłumów doszedł rzeczywiście do doskonałych rezultatów, ale nie stanowi to jeszcze zwycięstwa artystycznego. Uwaga widzów co chwila się rozpraszała — w głowie pozostało wrażenie hałasów tłumów, słowa zaś osób, grających role naczelne, mimo wysiłków takich artystów jak Kraus (Cezar) i Moissi (Antoniusz), ginęły w zupełności. Toteż nawet przychylna Reinhardtowi, część prasy berlińskiej ostrzega przez zbyt wyrafinowanem stosowaniem jego pomysłów reżyserskich, przygniatających dzieło autora.

„Sen nocy letniej“ na scenie ogrodowej we Wiedniu. W pięknym ogrodzie belwederskim we Wiedniu pod kopułą gwieździstego — naturalnego — nieba wystawiono „Sen nocy letniej“. Sztukę, w której występują trzy światy: księżycy, rzemieślnicy i świat duchów, podzielono na tej scenie na trzy, sąsiadujące z sobą części. Z prawej strony od widowni znajduje się pałac Tezeusza, z lewej strony jest siedziba rzemieślników a w środku świat duchów i miłości. Pauz niema żadnych a reflektor oświetla te części sceny, które są w danym momencie brane w rachubę. W ten sposób rozwiązano trójdzielność utworu, który, przez Heinego świetnie wyreżyserowany, stanowi w świecie teatralnym Wiednia pierwszorzędny ewenement.

Robert de Flers znany komedjopisarz i współautor granego u nas „Zielonego Fraka“, w którym ostrzu satyry poddał francuską Akademię, został przez nią obecnie wybrany na członka „nieśmiertelnych“.

„**O polski styl gry**“: Pod tym tytułem ogłosił Adam Zagórski w „Tygodniu Polskim“ (nr. 12 i nr. 13) dwa artykuły, w których stwierdza, że „w walce o styl polski, o styl gry, leży odrodzenie polskiego teatru“ i jako jedną z dróg, które do tego stylu wiodą, widzi „realizm traktowany fantazyjnie“. W przedstawieniach obecnych widzi on naśladownictwa obcych wzorów lub zaskrzepiałe powtarzanie starych.

(w. br.) „**Reinhardt i jego scena**.“ Książkę tę, wydał Stern i Herolda na podobieństwo zbiorowej książki wydanej w 1909 r. przez, Pawła Legbanda pt. „Das deutsche Theater“. Przewyższa ją doбором barwnych ilustracji, będących doskonałym komentarzem do prac inscenizacyjnych Reinhardta. Same jednak artykuły nie wychodzą poza szablon pochwał dla talentu reżyserskiego Reinhardta, co czyni nawet wrażenie dość niesmacznej reklamy. Jedynie kilka fejletonowych szkiców. „Jak Reinhardt pracuje z aktorem“, „Reinhardt i młody aktor“, „Muzyka Reinhardta“ rzuca nieco światło na ogrom pracy twórczej, składający się na powodzenie całości przedstawienia.

(w. br.) „**Ekspresjonizm w dramacie**.“ Pod powyższym tytułem wyszła w Studgarcie interesująca książeczka Manfreda Schneidra, która w ogólnych słowach zaznacza z tym kierunkiem, w teatrze niemieckim—ze wymienię bodaj nazwiska Kaisera, Hasenclevera, Barlacha, Kornfelda, Unruha i Wolfa—tak licznie reprezentowanym.

„Świat jest tutaj; byłoby nonsensem go powtarzać“, — wyraził się jeden z teoretyków kierunku ekspresjonistycznego w sztuce, Kazimierz Edschmid.

Słowami temi jest rzucona rękawica naturalizmowi, jako fotografowi rzeczywistości, odwraca się od umiejętności perspektywicznych malarstwa, jako ułatwiających odtworzenie rzeczywistości i wydaje się walkę aktorowi, w codzienności czerpiącemu wzory do odtwarzania scenicznego.

„Niechaj aktor zachowuje się tak, jak to nigdy w życiu nie czynił“—radzi Kornfeld.

I rzeczywiście czyni się próby ubierania aktorów w skrzynie czy trumny w których mogą oni wykonać zaledwie kilka zasadniczych ruchów.

A więc zupełne zerwanie z rzeczywistością. Właściwie sztuka nigdy w rzeczywistości soków swych nie czerpała. Teatr helleński stanowią nabożeństwo ku czci bóstwa. Rafael Mengs żądał idealizowania natury w sztuce. Rodin kazał „podkreślać, ponieważ sztuka nie chce wiernego kopiowania“. Wilde wręcz życie nazwał zwierciadłem sztuki.

Ale sztuka nie może być czemś oderwanem — podłożem jej być musi dusza: człowieka czy narodu, sprzętu czy przyrody. Wszak nawet muzyka — ta — zdawałoby się całkowicie ekspresjonistyczna sztuka — wywodzi się od drżmiącej w człowieku od lat najmłodszych rytmiczności. Teatr wypowiada się ustami żywych ludzi — aktorów. Gra ich, żeby nawet była najbardziej uduchowiona lub stylizowana, nie może być nigdy oderwana od natury: może ją tylko pogłębiać i uszlachetniać. Tak pogłębiła n. p. Marję Stuart żywą i tę, którą opiewał Schiller — majestatyczna Modrzejewska.

Naturalizm w teatrze — to karta dawno przebrzmiała. Ujście znalazła w kinematografie.

Od teatru wymagamy nie przeżywania w znaczeniu oddawania na scenie tego, co widzimy w życiu, lecz szlachetnej gry, która wychodząc z życia, stoi ponad życiem.

Z chwilą, gdyby aktor oderwał się od życia *całkowicie*, pozostawiłby wrażenie zimna i czegoś obcego, tak jak obcemi są *skrajnie* ekspresjonistyczne obrazy.

Ekspresjoniści niemieccy w dramacie wypełniają ten zasadniczy a czysty

błąd, że—liryzują. Scena liryki nie znosi. I dla tego nie są oni twórcami *teatralnymi*.

Myśli te nasuwają się ustawicznie przy czytaniu książeczki Schneidra, która stwierdza, że dramatów skrajnych ekspresjonistów nie można traktować na serjo a inne — jak np. Hasenclevera — posiadają wiele piękna, bo nie są skrajnie ekspresjonistyczne.

Wszystko to świadczy o tem, że nowy kierunek jest szlachetnem usiłowaniem, ale w teatrze się jeszcze nie wypowiedział, nie mniej nie należy go wyśmiewać, gdyż to bardzo łatwo — przeciwnie należy się z teorią zaznajomić i porównywać ją z dziełami oryginalnymi, mającemi tę teorię podtrzymywać. Jak dotąd między jedną a drugimi panuje w teatrze wielka rozbieżność.

Reinhardt i Gémier. W *L'illustration* czytamy artykuły A. P. Antoina i Gemiera, które charakteryzują obecne dążenia do odrodzenia budynku scenicznego.

„W ostatnim piętnastoleciu — pisze Antoine, syn twórcy Théâtre Libre — większość sławnych inscenizacji tak we Francji, jak w Rosji i w Niemczech opierała się na starej formule realistycznej „czwartej ściany” (quatrième mur). Wedle tej formuły tak powinno być ustawione wnętrze i tak ludzie na scenie powinni się poruszać, jak gdyby w rzeczywistości istniała czwarta ściana, która dopełnia, trzy już istniejące. Chodzi ó to, aby dać widzowi złudzenie patrzenia się na życie i aby mu przedstawić przed oczu ludzi, nie podejrzewających jego obecności. Ta zresztą formuła stosowana jest po dziś dzień przez większość naszych scen klasycznych.

Ale już na długo przed wojną Stanisławskij w Moskwie i M. Reinhardt w Berlinie starali się rozszerzyć zwyte ramy zwyczajowe gry scenicznej.

Śmiałość nowatorów wzrastała wraz z sukcesami; Stanisławskij wystawił „Hamleta”, który wzbudził sensację dzięki zarówno umyślnemu schematyzmowi dekoracji, jak i zuchwałości efektów świetlnych. Równocześnie Reinhardt, idąc jeszcze dalej dał w cyrku Schumanna w Berlinie, świetnie wystawionego sofoklesowego „Edypa”, Oresteję i „Cud”.

Powoli nowa formuła precyzowała się: *mniej drobiazgowej prawdy w szczegółach dekoracji*, których linje zasadnicze są najważniejsze, *żadnej przegrody między widzem a aktorem*, tragedia wkracza na widownię, włącza widza wewnątrznie do akcji.

Podjęta przez Gemiera i głęboko zmodyfikowana przez jego latyńską wrażliwość nowa formuła zdobyła sobie prawo obywatelstwa mimo bardzo żywej, niekiedy słusznej krytyki, która się przeciw niej podniosła. Zarzucano stałe tak Reinhardtowi, jak i Gemierowi wybryki dla złudzenia (iluzji) scenicznego, wywoływane przez ciągłe zbytnie skrępowanie aktorów kostjumami. Słusznie, zdaje się, jest, że jeżeli żadne z dążeń nowatorskich nie zostało doprowadzone dotąd do perfekcji, jak się tego oczekuje, nie należy błędu przypisywać inscenizatorom, ale raczej środkom, któremi muszą się posługiwać; w cyrki i teatry obecnie istniejące, nie przystosowane do nowych potrzeb reformatorzy muszą włączać swe koncepcje.

Chcąc stworzyć warunki, pozwalające na inscenizowanie wielkich przedstawień w ramach przystosowanych i stworzonych przez nie same, Max Reinhardt uczynił wielki postęp na nowej drodze. W istocie jego nowy teatr w Berlinie różni się bardzo od tych, do których zazwyczaj uczęszczamy. Wewnątrz zbudowany z żelaza-betonu, koloru obojętnego, ale sposobem dekoracyjnym, nieco dyszarmijnym; owalna sala wznosi się stopniami w trzech kondygnacjach. Główna część sceniczna złożona jest ze zwykłej sceny nieruchomej, zaopatrzonej w pomost ruchomy, pozwalający na prawie momentalne zmiany i zamknięta jest przez półokrągłą ścianę, której kształt zgięty, pozatem, że świetnie odbija głos, pozwala usunąć niewygodne ściany, które musimy ustawiać aby zamknąć horyzont sceniczny.

W salę scena wkracza przez zachodzące na orkiestrę przedszenie, którego każda część może się obniżyć i podnosić dowolnie, dopuszczając wszelkie możliwe kombinacje. Podłoga orkiestry również jest ruchoma w kierunku pionowym. Na orkiestrę aktorzy wstępować mogą nie tylko przez scenę, lecz także drzwia-

mi w ścianach widowni, *nie mieszając się jednak przytem z widzami*. W antraktach scena jest oddzielona od widzów zwykłą zasłoną, schodzącą się do środka, proscenjum i orkiestra przez zasłonę zachodzącą kolisto.

Całość budynku nakrywa kopuła, oświetlająca bardzo ciekawie salę i orkiestrę. Światło dają źródła światła, umieszczone między rzędami kolumnienek, podtrzymujących kopułę. Użycie różnych części ruchomych tej sceny, a więc tarczy obrotowej, proscenjum, orkiestry, pozwalają na realizację wszelkich pomysłów, dekoracyj, ukształtowań terenu, jakie sobie tylko można wyobrazić, a z drugiej strony konieczność komponowania inscenizacji, aby była widzialna z trzech stron (ponieważ aktor jest rzeczywiście wśród publiczności) zmusza inscenizatorów do szukania nowych sposobów postępowania i metod różniących się, od dotychczasowych. Być może, że te nowe metody w ostatecznej realizacji dadzą nową nową technikę teatralną.

Tyle Antoine.

Genier, twierdząc, że Niemcy przejmują idee francuskie i angielskie i przetwarzają je, pisze:

Jestem zdumiony „fabryką teatralną” Maxa Reinhardta, ale wszystkie mechanizmy sceny niemieckiej wydają mi się pochodne. Piękne przedstawienia dramatyczne mogłyby się, ściśle rzecz biorąc, obejść bez tarczy obrotowych, podłóg podnoszących się automatycznie, i machin elektrycznych.

Domagam się wielkich przestrzeni, zdolnej pomieścić tłum, jak teatry starożytne i średniowieczne. Pusty okrąg zasłonięty przed zimnem i deszczem, gdzie wszystkie miejsca byłyby wyśmienite i przystępne w cenie, inscenizacja winna się dostosować do okoliczności, do form budynku i do dyspozycji terenu.

To właśnie chcieliśmy urzeczywistnić w cyrku, który użyliśmy, tak jak był, nie mogąc uczynić żadnej zmiany w rozkładzie budynku.

Tego lata zwróciliśmy się do wielkiej prostoty środków, dając widowska na arenie Lutèce. Mieliśmy tylko dwa źródła światła: słońce i księżyc, które zresztą oddawna służyły wielu ludziom. Stwierdzaliśmy zawsze, że teatr jest uroczystością, świętem zbiorowym, tak jak wykazują jego początki. Pokazaliśmy to tego lata. W przedstawieniach danych na arenie przy ulicy Mange, chcieliśmy dać uroczystości naprawdę powszechne, t. j. żeby wszystkie klasy brały w nich udział. Już w r. 1904 w Lozannie w „Festival Vaudois” Jaque Dalcroza, gdzie kierowałem grą około 2000 aktorów, wobec siedzących na wzgórzu, z górą 20,000 widzów, sposób obchodzenia sceny (Chemin de ronde) pozwalał na współpracę między sceną a widownią. W ten sposób utrzymuje podniesienie zapału w momencie patetycznym i ten cały uległy tłum w chwili interpretacji. Na kilka dni przed wojną, w lipcu 1914 roku w Genewie na scenie zbudowanej na palach u samych brzegów jeziora przedaliśmy entuzjastycznego przyjęcia dla sztuki historycznej pp. Jague Dalcroza, Baud-Bovy’ego i Malcha, granej przez 1600 aktorów, wobec 5.000 widzów.

Wysiłki Reinhardta i Gemiera świadczą dobitnie o tem, że dzisiejsza scena nie zadawała, nie odpowiada celom Piękna Teatru i dlatego w ten czy inny sposób musi być zmodyfikowana. Prace Reinhardtów i t. d. nie są ostatecznym słowem a stanowią szlachetne poszukiwanie, które prędzej czy później wydać musi zbawienne dla teatru rezultaty.

TRĘŚĆ ZESZYTU: „Czem jest teatr” — Adam Zagórski. „Ustawienie zespołu operowego” — Józef Fr. Muncingr-Adam. Refleksje — S. Wysocka-Stanisławska. „Zadania twórczej inscenizacji” — Wiktor Brumer. „Teatr wobec nauk historycznych” — Wł. Zawistowski. „Z rzymskiego teatru” — Gustaw Przychocki „Flirt z Melpomeną” — Miłaszewski. „Kronika teatralna”.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Księgarnia W. Jakowickiego B R A C
K A № 23. TEL. 141-90

WYDAWNICTWO „ŻYCIE TEATRU”.

Prenumerata półroczna 65 mk., kwartalna 36 mk., zeszyt pojedynczy mk. 12

Marszałek Sejmu o pożyczce.

Nie jałmużny ani poświęcenia Ojczyzna dziś żąda od ciebie, ale tylko trochę wiary w siły narodu i trochę zrozumienia własnego interesu.

Mówią, że marka nasza nie wiele dziś warta. Nieprawda! Ona tylko wtedy nie wiele warta, gdy ją dziś wydasz: ale każda marka zaoszczędzona a powierzona krajowi podnosi naszą walutę, podnosi własną wartość.

*W. Trąpczyński.
Marszałek Sejmu.*

Kurjer Wiedeński

Redakcja: Wiedeń III/2 Gärtnergasse 25.

Tygodnik poświęcony sprawom polskiego handlu, przemysłu, rękodzieła i odbudowy ekonomicznej, i zajmuje się też zagadnieniami polskiej polityki, sztuki i nauki w kraju i za granicą.

ZAKŁADY DRUKARSKIE
Wacława PIEKARNIARA
ORDYNACKA № 3.

(Wejście od ulicy Okólnik 2-gie schodki).
Tel. 44-59.

Przyjmują wszelkie roboty w zakresie drukarstwa wchodzące, jako to: pisma codzienne, tygodniki, miesięczniki, tabele i roboty akcydensowe.

**Specjalność: ROBOTY PILNE
I W MASOWYCH NAKŁADACH.**

St. Zenftman i A. Gurtzman

WARSZAWA, TŁOMACKIE № 11.

Telefony № 49-91 i 57-49.

Adres telegraf.: „Zengur“.



„Placówka“


Tygodnik wojskowy, społeczny, naukowy i literacki.

Redakcja i administracja:

Lwów

Ul. Akademicka 1. 3 II p.

Cena egzemplarza: 2 mk.



Wyszedł trzeci zeszyt
miesięcznika p. t.

Straż nad Wisłą

redagowany przez

M. DIENSTL-DĄBROWĘ
i E. LIGOCKIEGO.

Adres redakcji i administracji:
D. O. GEN. GRUZIĄDZ.

GENERALNA REPREZENTACJA I SAMOSPZEDAŻ NA POLSKĘ.

JÓZEF LAX i SYN

KRAKÓW, ULICA ZWIERZYŃCIECKA L. 6.

PASTA „ERDAL”

MYDŁO „SUNLIGHT”

OBCASY GUMOWE „WOOD MILNE”.

3

Towarzystwo Przemysłu Filmowego

SPKA AKC.

WARSZAWA

Tel. 234-72; 4 SADOWA 4; Tel. 234-72

Kapitał zakładowy: 5,000,000 mk.

Oddział Kinoteatrów:

Kupuje i sprzedaje kinematografy.

Przeprowadza budowę,
Dostarcza kompletnych urządzeń.

Udziela porad technicznych.

Oddział: Wytwórnia.

Osoby o dobrych warunkach zewnętrznych, pragnące poświęcić się sztuce kinematograficznej zechcą oferty swe z dołączoną fotografią przesłać do Dyrekcji Towarzystwa.

Osobiście zgłaszać się można: tylko we wtorki od 4—6.

Fotografie zwracane nie będą!