

714

Schiller

TEATR



SEZON 191%

ZESZYT 3

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO
w WARSZAWIE »

RESTAURACJA
Hotelu Rzymskiego

wydaje obiady po 8 mk.

ŚNIADANIA i KOLACJE

à la carte.

Wykwintne GABINETY.

Ogród zimowy.

Podczas obiadu i wieczorem

KONGERT.

Z. Dmowski,
właściciel.

D7/20

Szt-1-20

TEATR

Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie

POD KIERUNKIEM

Dr. A. SZYFMANA.

TREŚĆ:

Hołd teatrowi krakowskiemu
Kraków jako miasto teatralne
Stanisławskiego „Studjo”

Teatr

O umiejętności mówienia i słuchania na scenie polskiej

Zmiana waluty

Dowcip

* * *
Leon Schiller
Wacław Grubiński
Antoni Słonimski
Karol Borowski
Bruno Winawer
Gustaw Olechowski

HOŁD TEATROWI KRAKOWSKIEMU.

Biblioteka Publiczna
m.st. Warszawy
Biblioteka Główna
Województwa Mazowieckiego

DYREKCJA I ARTYŚCI TEATRU POLSKIEGO
W WARSZAWIE PRZESYŁAJĄ NA RĘCE KIEROWNICTWA
I ARTYSTÓW TEATRU MIEJSKIEGO IMIENIA
SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE WYRAZY HOŁDU DLA
SCENY, KTÓRA PRZEZ ĆWIERĆ WIEKU, W CIĘŻ-
KICH DLA NARODU CHWILACH, PRZODOWAŁA SZTU-
CE POLSKIEJ, BYŁA KOLEBKĄ NOWOCZESNEGO
DRAMATU, PIASTUNKĄ WYBITNYCH TALENTÓW,
STRAŻNICZKĄ PIĘKNA I NARODOWYCH IDEAŁÓW.

SĄSIEDZTWO Z PRASTARYM KOŚCIOŁKIEM
ŚWIĘTEGO KRZYŻA ZAWAŻYŁO SNAĆ NA LOSACH

TEATRU KRAKOWSKIEGO, SKORO DŁUGIE LATA NIEKŁAMNIE I ŚMIAŁO WALCZĄC O WSZYSTKO, CO NOWE I PIĘKNE, — BYŁ TEŻ RZECZYWIŚCIE ŚWIĄTYNIĄ, DO KTÓREJ PIELGRZYMOWAŁ NARÓD ZE WSZYSTKICH DZIELNIC, GDZIE POIŁ SIĘ MOCĄ SŁOWA, GDZIE ROZPAMIĘTYWAŁ DZIEJE PRZODKÓW I O WOLNOŚCI MARZYŁ.

NIEZLICZONY JEST POCZET ZASŁUG, JAKIE TEATR KRAKOWSKI POŁOŻYŁ NA POLU KULTURY ARTYSTYCZNEJ I WYCHOWANIA NARODOWEGO.

WSZYSCY TEJ SCENIE NIEMAŁO ZAWDZIĘCZAMY, WSZYSCY JĄ CZCIMY I MIŁUJEMY, A W PAMIĘCI NASZEJ ZAPISAŁ SIĘ GŁĘBOKO SZEREG ARTYSTÓW SŁOWA I GESTU, KTORZY SZLACHETNYM TRUDEM DO JEJ ROZWOJU SIĘ PRZYCZYNILI.

W CHWILI ODRODZENIA OJCZYZNY ŻYCZYMY Z CAŁEGO SERCA TEATROWI KRAKOWSKIEMU, BY POD WODZĄ SWYCH KIEROWNIKÓW I PRZY WSPÓŁPRACOWNICTWIE ARTYSTÓW SWOICH NADAŁ SPEŁNIAŁ MISJĘ NARODOWĄ, KRZEWIĄC WOLNĄ SZTUKĘ W WOLNYM NARODZIE.

Kraków jako miasto teatralne.

Kraków jest miastem teatralnem, może najbardziej teatralnem w Polsce. Miana tego nie zawdzięcza wcale obfitości teatrów. Zaledwie dwa — i to od niedawna — mieści w swych murach. Prasa krakowska mn'ej zakulisowym plotkom i reklamie antreprenérów poświęca miejsca, niż się to czyni po innych miastach. Rzadko także wybuchają tu „burze w szklance wody“ z okazji przesilen teatralnych. Ankiety na temat: kto ma być, lub kto nie-

ma być kierownikiem jednej z dwóch scen — zaprzatają głowę tylko fachowcom i osobom bezpośrednio zainteresowanym. Miałoby to w takich chwilach przełomowych, zdarzających się prawie z reguły co sześć lat, żywszego udziału nie bierze. Czekają spokojnie na wynik. Pragnie, by był jaknajlepszy a gdy się w swych oczekiwaniach zawiedzie, bez hałasu, milczkiem poczyną teatr bojkotować. Aktorzy krakowscy, tubylcy, nie cieszą się na ulicy, w kawiarni, lub na zebraniach towarzyskich tem wzięciem, tą popularnością, jaką mają np. ich warszawscy koledzy. Publiczność zna tylko ich twarze grymowane. Odbarwione oblicza figur Szekspira, Słowackiego, czy Wyspiańskiego mało ją obchodzą. Są stanowczo mniej piękne, mimo całą wyrazistość — nadto powszednie. Więc pocóż je witać uśmiechem, poco odrywać zamyślnego partnera od szachów, szepcząc: „Patrz X—idzie!”, skoro znacznie ciekawszą byłoby rzeczą, gdyby w tej chwili do cukierni wszedł Hamlet z Chudogębą, Fantazy z Lillą Wenedą albo Bonawentura Kudlicz z wesołą kompanją Satyrów? Publiczność krakowska nie kolekcjonuje fotografii amantów bohaterów, upozowanych na samobójców lub „lwów salonowych” z nozdrzami i wargami przesadnie wyretuszowanymi. Nie interesuje się wcale tłustymi anegdotkami z życia tych panów. Publiczność krakowska jest przysłowiowo chłodna i niewdzięczna. Tak przynajmniej twierdzą przybysze z Warszawy i Lwowa. Że się jest jej ulubieńcem, można się dopiero przekonać podczas jubileuszu. Wtedy, gdy pocciwe ucieranie ośmiuset rozrzuconych nosów idzie o lepszą z gruchotem oklasków. Zresztą Krakowianie słuchają, myślą i czują w amfiteatrze. Nie nadużywają owacji kwiatowych i nienaganie zbudowanym subretkom, odtwórczyniom ról półlarkuszkowych, nie posyłają bukietów, w których się kryją cacka jubilerskie, lub inwitacje do gabinetów restauracyjnych.

Złośliwi przypisują tę wstrzemięźliwość chronicznej nędzy galicyjskiej. Mieszkańcy podwawelskiego partykularza na swą obrotę mówią: co teatr — to teatr, co cyrk — to cyrk!

Krakowski bywalec teatralny podobno nie zna się na kunszcie aktora i nie rozumie nowszych wysiłków inscenizatorskich. Jeśli idzie do teatru, to jedynie po to, by obcować z poetą i jego dziełem. W antraktach rozprawia o tajemnicach i czarach dramatu, wspomina losy bohaterów, snuje domysły, jak gdyby tylko fabuła była miarą wartości przedstawienia teatralnego. O wykonaniu aktorskiem albo o t. zw. „oprawie scenicznej” mówi nieśmiało, naiwnie i trzema słowami rozwiązuje najzawilsze problemy, które niemieckiego teatrologa mogłyby natchnąć do wypocenia wielotomowego traktatu. Widz krakowski albo wychodzi z teatru zachwycony i cieszy się tą zdobyczą duchową, doprawdy tak rzadką na całym chyba świecie, albo żegna przybytek umiejętności małpiarsko-hecarskich lakonicznem przekleństwem Cambronne'a...

Warszawiacy i Lwowianie nie mogą się dość nadziwić brakowi instynktu teatralnego Krakowian. Niczem dla tych zaścianko-

wych estetów najwspanialsze produkcje wirtuozów, genialnych linoskoków gestu i wentrylokwestów słowa, niczem kuglarskie sztuczki i mistyfikacje reżyserów, jeśli pod całym aparatem czarownych pozorów dudni próżnia.

Krakowianin nie pójdzie męczyć się powtórnie partactwem domorosłego werysty, choćby rolę amantki odtwarzała jeszcze piękniejsza i jeszcze lepsza artystka od tej, która dała kreację premierową. Natomiast sześć razy z rzędu potrafi upajać się mistycznym trunkiem poezji romantycznej i, gdyby skromne środki materialne pozwalały na to, bywałyby codzień na nabożeństwach teatralnych, odprowadzanych na cześć Wyspiańskiego. Spektator krakowski skąpe posiada wiadomości z zakresu nowoczesnej inżynierji teatralnej i elektrotechniki. Coś nie coś słyszał o scenie rotacyjnej i zapadniowej i ośmiela się twierdzić, że najlepszą jest staroświecka, ku przodowi opadająca, scenka krakowska „dwa łokcie wszerz i wzdłuż” licząca i że rozmiary te wystarczają, by w nich zamknąć gigantyczne twory Szekspira. Nie biada nad brakiem lampy Schwabego, mało go zajmują pomysły świetlne Fortuny'ego. Któż lepiej od Słowackiego potrafi oświetlić scenę gromem i tęczą poezji, kto zdolen jest narówni z Wyspiańskim zalać ją płomiennym szkarłatem Ducha?

Tak, widź krakowski stanowczo za rzadko bywa zagranicą i nie nabrał jeszcze szlifu wielkomiejskiego snoba. A snob jest przecież najpoważniejszym odbiorcą wszelkich *truc'ów* reformistycznych, którymi rozkładający się teatr dzisiejszy pragnie się ratować. Za to widownia krakowska nie zdziwiła się wcale, gdy pewnego razu straszydło słomiane wtoczyło się na scenę, przedstawiającą wnętrze dworku bronowickiego, albo gdy srebrna trumna Świętego Stanisława zjawiła się na progu Bolesławowej świetlicy. Taką samą równowagę zachowano w Krakowie na widok bóstw olimpijskich, rozmawiających poufnie z bohaterami Nocy Listopadowej lub ożywionych posągów, snujących się w mroku katedry wawelskiej.

Dzięki tej dziewiczości serc, dzięki młodzieńczej fantazji Krakowa mógł być Wyspiański zakląć w czyn bodaj część swą tytanicznej twórczości. W innym mieście napewno odleciałby duch jego tęskny, smętny i pełen troski o los swego dzieła. Tylko na gruncie poważnej kultury teatralnej ubożuchnego i tyle wyszydzanego grodu mógł trud Pawlikowskiego, Kotarbińskiego i Solskiego tak obficie plonować.

Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że publiczność krakowską cechuje daltonizm teatralny, że przyjmuje obojętnie formę optyczno-akustyczną utworu scenicznego, że nie rozróżnia walorów literackich od czysto-teatralnych i że tylko treść literacka danej sztuki do teatru ją przywabia. Tak nie jest. Nawet dramaty Wyspiańskiego, tak dla imprezy krakowskiej złotodajne, padały, jeżeli aktorzy „kładli” rolę lub inscenizacja paczyła myśl poety.

Publiczność krakowska jest teatralną w najlepszym słowa tego znaczeniu. Publiczność krakowska — to widownia przyszłości. Bo w teatrze przyszłości zniknie afisz reklamujący aktorów, reżyserów, inscenizatorów, dekoratorów, krawców, tapicerów, perukarzy. W teatrze przyszłości nikt nie będzie pytał o to, kto w roli Hamleta, czy Konrada występuje, ani kto zbudował Elsinor, lub celę więzienną, ani kto i według jakiej metody wywołuje duchy zmarłych. W tym teatrze będziemy się gromadzili po to, by wspólnie z postaciami dramatu przeżywać tragedję — naprawdę, by się z nią wgłębiać i przez nią wyzwalać.

Widz krakowski wymaga od teatru doskonałości, harmonji — szuka w nim Prawdy. Tak, prawdy szuka — nie lekkostrawnego realizmu. To różnica!

Drugą przyczyną, niemniej ważną, dla czego nazywam Kraków miastem najbardziej teatralnem w Polsce, jest dramatyczność, sceniczność i dekoracyjność samegoż grodu. Kraków jest po prostu teatrem. Cudownym teatrem romantycznym, w którym przedstawienia odbywają się przez cały dzień Boży i przez cały rok Pański. Pod tym względem przewyższa nawet inne miasta, jak on — umarłe, Brugges, Sienę, Norymbergę. Nie mam tu na myśli tematów dramatycznych, które bez końca czerpać można z legend i historii, przywiązanych do murów polskiego Ilionu. Ale to miasto niby martwe, jak niby martwą Polska się zdawała, zdolne jest natchnąć tysiącem nowych klechd jeszcze dziwniejszych i groźniejszych, niż te, które znamy z opowieści piastunek. To miasto przegadane, przemalowane, przepoetyzowane i zbanalizowane przez rymobajów i gwazdaczy, żyjących okrucami puścizny wielkich mistrzów, to miasto ruin i grobów, czerwone od rdzy, zielone od patyny, o wschodzie słońca, rumieniącym fale wiślane, i o zachodzie, dogasającym krwawo na kopułach i iglastych wieżach kościołów, w południe podczas przelotu Anioła Pańskiego nad rozmodlonym rynkiem i o północy wśród jęku i zgrzytu starych zegarów — szepe swym mieszkańcom co raz to nowsze baśni, pozwala odkrywać wciąż nowe i nowe czary.

I rzecz dziwna — tu, w tem mieście — mogilniku, w tem mieście — relikwiarzu, pozornie tak niewspółczesnem, tak mało zawdzięczajacem jeszcze swój rozwój elektryczności, samochodom, tinglom, zamtuzom i szantażowi gazeciarskiemu — stale, co pewien czas, budzi się nowy ruch we wszystkich dziedzinach twórczości polskiej, rodzą się nowe czyny, nowe mity tragiczne. Kraków tworzy nowe wartości, — Warszawa je ustala i spożytkowuje.

Plastyka i dramatyka Młodej Polski kielkować poczęły przecież na *cenacłach* w kawiarni Szmida, w „Paonie“, w „Jamie Michalikowej“, w Bronowicach, w Tyńcu i w Toniach. Dopiero później, inne miasta otworzyły im rynek zbytu.

Zwłaszcza nowym formom dramatu i teatru polskiego sprzyjał Kraków niezwykle. Właśnie dzięki teatralnemu charakterowi, jaki posiadał, a którego nie zatracił nawet podczas wojny.

Wszak dziś jeszcze, jak przed laty, w okresie Bożego Narodzenia płoną na Rynku kolorowe szopki (te szopki, które kiedyś może podyktują kształt teatrowi monumentalnemu w Polsce) i po dziś dzień chodzą po domach kolędnicy z Gwiazdą i Turoniem. Wciąż jeszcze urządza się pompacyjne procesje Bożego Ciała, wciąż hasa Konik zwierzyniecki, wciąż tętnią po ulicach strojne, szumne, huczne wesela chłopskie, wciąż trajkoczą odpusty dominikańskie, karmelickie, na Skałce, lub na Bielanach.

Słynne na całą Polskę obrzędy wielkotygodniowe, Boże Groby i Rezurekcje nie utraciły nic ze swego majestatycznego przepychu.

Wciąż grają hejnały z Marjackiej wieży — wciąż dzwoni Zygmunt na Akropolu.

To teatr miejski. A teraz ludowy, wiejski, ten w okolicy Krakowa? Cóż to za widowiska! Jakie barwne! Jakie tu rytmy się słyszy!

Jeżeli kiedyś ziści się sen Mickiewicza o Teatrze Słowiańskim, to na chwilę nie wątpię, że te widowiska rudymentalne będą podwalinami owej sceny narodowej, że z tych obrzędów, zwyczajów, tańców i pieśni rozwinie się w przyszłości nowa, swoista forma dramatu polskiego, podobnie jak dramat helleński z ludowych widowisk wziął początek.

Wyspiański tylko wskazał jedną drogę. A jest tych dróg milion!...

Cóż dziwnego, że w tym mieście, tak osobliwie teatralnem, wśród równie teatralnej publiczności powstał teatr, który do niedawna jeszcze prym w Polsce wodził, że wazono się tu na czyny zadziwiające i że na całą ziemię polską płynęły stąd nowe prądy.

Wszak to na scenie krakowskiej zwalczano przesąd o niesceniczości poematów dramatycznych Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida. Tu dramat romantyczny rozwinął swobodnie swoje orle skrzydła i tu najwyraźniej zarysowało się posłannictwo teatru narodowego.

Tu Prospero sceny ojczystej: Wyspiański magią swej poezji teatrzyk na placu Świętego Ducha Bayreuthem polskim uczynił.

Nieskończone są jeszcze dzieje tego arcyteatralnego miasta. Godzi się przypuścić, że jaką była przeszłość, taką i przyszłość będzie.

Teatr nowy imienia Słowackiego, w ciągu ćwierćwiekowego istnienia, postarzał nieco na ciele i duchu. Biada mu, jeśliby usiło-

wał zabezpieczać się przed gromami czasów nowych, które lada dzień, raz po raz weń walić będą!

Teatr krakowski, sądząc z dotychczasowej jego historii, jest najbardziej powołany do ucieleśnienia dawniejszych idei o Teatrze Narodowym i tworzenia nowych.

Tego się po nim Polska spodziewa.

Leon Schiller.

Warszawa 20 października 1918 r.
W 25-ą rocznicę otwarcia Teatru
Miejskiego w Krakowie.

Stanisławskiego „Studjo”

TEATR AUTORÓW.

Na teatrze znają się wszyscy ludzie na świecie. Znają się lekarze i arystokraci, znają się dyrektorowie banków, krawcy, szewcy i inżynierowie, znają się ojcowie rodzin i ich wierne żony (a cóż dopiero niewierne!), znają się astronomowie, właściciele kinematografów, przyrodnicy, lakiernicy, marynarze i hutnicy, znają się lotnicy i kokoty, cukiernicy i fabrykanci musztardy, słowem, teatr jest to ta szczęśliwa instytucja, o mozolnych pracach której z łatwością wygłaszają sądy wszyscy, wszyscy ludzie, co oczywiście wszystkim, wszystkim ludziom bardzo a bardzo się chwali, albowiem świadczy to o ich niepospolitej kulturze.

A jednak... jednak, gdyby mnie spytano, kto z pomiędzy urodzonych ma największe prawo zabierać głos rozstrzygający w wdzięcznym zagadnieniu, czy dany teatr jest dobry, albo czy jest lichy, tobym odpowiedział bez wahania, że w tym względzie naszym zaufanym, uwierzytelnionym, powinien być wyłącznie autor.

Dramaturg.

Nie aktor, lecz autor.

Innemi słowy, sztukę dramatyczną, sztukę teatralną, trzeba rozpatrywać ze stanowiska autora. Nie ze stanowiska aktora, jak to sobie przeważnie wyobrażają inżynierowie, lekarze, a nawet niektórzy dyrektorowie teatru, ale ze stanowiska autora. Bowiem, zasadniczo, do teatru przychodzi się nie dla aktora, ale dla autora. Mówię zasadniczo, gdyż w rzeczywistości odchylenia od tej, tak naturalnej, zasady doszły do granicy arcyniesmacznego paradoksu. Złożyło się na to wiele smutnych przyczyn, z których najkardynalniejszą jest... brak dramaturgów.

Akademja Ajschylosa, Szekspira, Moliera, rozrasta się bardzo powoli, jak owo egzotyczne drzewo, które nowym pakiem zakwita ku naszemu zachwyceniu raz jeden tylko na stulecie. Piszący dla teatru poddali się aktorowi (czemu najjaskrawszy wyraz daje Franja) i teatr zaczął być oglądany pod kątem widzenia aktora, czyli

nie ze stanowiska dramatu (autora), ale ze stanowiska... roli. Sztuka dramatyczna poszła w bezwstydną służbę do aktora, co nie tylko jest brakiem ambicji, ale jest i czemś gorszym jeszcze: zwyrodnieniem.

Rola w dramacie, to jedno słowo w zdaniu. Sens się mieści w zdaniu, nie w pojedynczym słowie. Uwielbianie sztuki dramatycznej pod kątem widzenia roli możnaby porównać do upajania się — słownikiem.

Otóż większość utworów scenicznych przypomina słownik. Słowa, słowa, słowa. Utalentowany aktor wypowiada te słowa z takim przekonaniem, że mamy wrażenie, iż oto zaczynamy słyszeć sens. Dopiero gdy po raz ostatni zapadnie kurtyna, spostrzegamy, żeśmy przeglądali słownik. Im sztuka beztreściwsza, tem aktor występuje w niej chętniej, ponieważ wówczas cała uwaga widzów skupiona jest na nim, na aktorze, na roli, tylko na roli, na słowie, na słowie nie wwiązaniem w zdanie, na samem słowie, nie zamąconem przez żaden sens. To są te najczystsze tryumfy aktorskie. A wypada dodać, że szeroka publiczność tak rozkosznie mało dba o sens!

I stało się, że teatr w Europie zwyrodniał. Z przybytku poety stał się estradą histrjona.

Idąc po linii prawych usiłowań Antoine'a, Reinhardt'a i Berboom-Tree, niezależnie od nich, pobudzany, tak jak oni, jedynie szlachetną, zdrową, normalną miłością dla sztuki dramatycznej i nie ulegający grzesznym powabom pojedynczej roli, Stanisławski w Moskwie powrócił teatr autorom.

*

*

*

Mały, doraźnie przerobiony ze zwyczajnego mieszkania, teatr przy Skobelewowskim placu, podobno jest dzisiaj najserdeczniejszym ukochaniem założyciela teatru przy Kamerherskim zaułku. Tutaj Stanisławski zgromadził utalentowaną młodzież i dokonywa z nią artystycznych studjów. „Studja” wypadają świetnie, ponieważ pełna talentu, zapału i pracowitości młodzież jest podatną gliną, a ten, co tę glinę urabia, jest mistrzem rzadkiej potęgi.

Łatwo się o tem przekonać na przedstawieniu Dickensowskiego „Świerszcza za piecem”. Przedstawienie to olśniewająco przypomina, że sztuka dramatyczna jest sztuką orkiestralną.

Dramat należy traktować, jak symfonię. Przychodząc do teatru, publiczność przychodzi obcować z autorem, nie z aktorem, tak jak przychodząc na koncert, publiczność przychodzi słuchać Bethovena, nie zaś pierwszych skrzypiec, albo trzeciej trąby, która bierze udział w wykonaniu Bethovenowskiej symfonji.

Niech jednak ze słów powyższych nikt nie wyprowadza wniosku, że lekceważę aktora. Przeciwnie. Sztuką aktorską zupełnie taksamo się zachwycam, jak sztuką autorską. Ja tylko pragnę, aby aktor zajmował w teatrze swoje własne miejsce. I wiem, iż

rzadka to jest rzecz naprawdę dobry aktor. Aby napisać genialną tragedję, lub symfonię, wystarczy mieć genjusz twórczy (wystarczy!!). Aby genialnie odegrać daną rolę, genjusz aktorowi nie wystarcza. Bethoven mógł komponować nieśmiertelne dzieła, będąc głuchym; Milton był ślepy, Michał-Anioł garbaty, Byron chromający... Czem byłby Talma, Talma ochrypnięty? Czem byłby Żółkowski — bez ręki?! Wyobraźmy sobie panią Gzowską z garbem!

Czy stracić głos, rękę lub nogę, znaczy stracić talent?

Dla człowieka, obdarzonego od niebios talentem aktorskim, urodzić się z garbem równa się utraceniu talentu.

Ponieważ aktor jest zarazem instrumentem i wirtuozem na tym instrumencie. Świetny aktor to rzadka rzecz, bo aktor musi się rodzić niejako dwukrotnie, musi się zarazem z nim urodzić i świetny jego instrument, co się przytrafia nieczęsto; a potem aktor musi ten skomplikowany, indywidualny instrument pilnie poznać i nauczyć się nim władać po wirtuozowsku. Oto, dlaczego tak mało jest dobrych aktorów na świecie. Oto, dlaczego dobry aktor jest taką kosztownością.

Ale sztuka dramatyczna jest sztuką orkiestralną.

Czyż nie byłibyśmy oburzeni, gdyby w symfonji zaczął się na pierwszy plan wysuwać klarnet, albo puzon, mimo że Karłowicz, czy Czajkowski, zachowali mu daleki plan ostatni? Każdy instrument ma swoje wyjście w granicach ściśle dlań oznaczonych przez kompozytora i tych granic pod grozą skandalu nie wolno mu przekraczać.

Tymczasem w przeciętnym europejskim teatrze każdy aktor, a zwłaszcza aktor znakomity, stara się wszystkimi siłami „położyć” kolegę, czyli tak grać, aby nikogo nie było widać prócz niego. O sztuce (o autorze) się nie myśli. Toteż jest na porządku dziennym, że świetny klarnet z czwartego planu, wzięwszy się na pazury „gasi” dobre skrzypce z planu pierwszego. Na tem wychodzi doskonale klarnet, ale na tem traci dramat. Aktorowie są orkiestrą autora. Mają oni wspólnie wydać ów harmonijny wielogłos, który im przepisał autor. Gdzież się podzieje harmonja, jeżeli drugoplanowy instrument będzie się beczelnie wysuwał na plan pierwszy, traktując zadania symfoniczne pozostałych instrumentów jako... akompaniament?

Stanisławski zdaje się uczyć swą artystyczną młodzież, że w symfonji panuje równość wszystkich instrumentów. Że jednakże każdy instrument musi tu być wirtuozem. Że zatem panuje tu równość w arystokracji. Stanisławski zdemokratyzował scenę, podnosząc wszystkich aktorów (instrument i wirtuoza w jednej osobie) do noblessy mistrzostwa.

Toteż na przedstawieniu Dickensowskiego „Świerszcza za piecem”, spektatorowie teatru „Studio” obcują z Dickensem. Kto był na „Świerszczu za piecem”, ten był na koncercie znakomitej orkiestry aktorskiej, wykonywującej symfonię Dickensa.

Nie na popisie solowym pojedynczego aktora, co w dramacie zawsze jest artystycznym nietaktem, ale był na utworze Dickensa, kto był na „Świerszczu za piecem” w teatrze przy Skobelewowskim placu.

Uczynił to Stanisławski.

Cóż więc takiego uczynił?

Powrócił teatr autorom.

Doprawdy, potrzeba było na to czegoś znacznie więcej, niżeli wielkiej prawości artystycznej. Na to potrzeba było zuchwalstwa.

Walczyć z aktorem?! W teatrze?!

Herkulesowy bój z stugłową hydrą.

Kochanek roli z zatwardziałością nałogowego grzesznika namiętnie zdradza sztukę.

Ale przecież, dzięki błogosławionemu zuchwalstwu Stanisławskiego, istnieje w Moskwie teatr, który jest sobą.

Teatr autorów.

Teatr.

Teatr, nie estrada.

Wacław Grubiński.

Teatr.

Z ciemnego paradyzu, z galerji wysoko,

Oko moje do stóp twych kwiaty marzeń ciska.

Wiecznie jedną, choć ciągle odmienna z nazwiska,

Stajesz w blasku przed mroczną widownią głęboką.

Czyś Antygoną dumną, czy w stroju rococo

Wśród piór strusich i pereł i srebra, co błyska,

Pod szminkami i różem dostrzegam cię zbliśka

Zawsze, jako kwiat, białą i błękitnooką.

Ofeljo! Marjo Stuart! i Makbeta żono!

Ten gest ręki, tę twarz bladość nieskażoną

Poznaję i pamiętam, gdy w białym welonie,

Mirtowym wiankiem mając otoczone skronie,

Odwracałaś odemnie twarz łzami zroszoną,

Bym łez twoich nie dostrzegł, — schylony w ukłonie.

Antoni Słonimski.

O umiejętności mówienia i słuchania na scenie polskiej.

Aktor polski rzadko rozumie intencje autora. Aktor polski nie wnika w styl odtwarzanego dzieła. Mówi na scenie za wolno. Pieści się pojedynczymi zdaniami niekiedy nawet słowami, upaja się ich dźwiękiem. Jest to choroba, która tkwi głęboko, od której ustrzegła się mocą wielkiego talentu, mocą potężnego aktorskiego instynktu, znacznie rzadziej inteligencji, zaledwie cząstka aktorów polskich.

Reżyser polski, który awansuje na to stanowisko zwykle po kilkunastu latach pracy aktorskiej, nie dzięki uzdolnieniu w tym kierunku, a dzięki sumiennemu wypełnianiu obowiązków aktorskich lub pewnemu mirowi, jaki zdobył wśród kolegów, reżyser taki absolutnie nie ma pojęcia, jakie wymagania stawia mu scena, jaka odpowiedzialność ciąży na nim w stosunku do autora twórcy. Stąd pochodzi karygodne, często nawet nieświadome, lekceważenie tego autora. Czytana próba celem sprawdzenia ról, następnie próba sytuacyjna później nagabywanie, żeby aktorzy jaknajprędzej opanowali rolę pamięciowo, dobór dekoracji i mebli z teatralnego inwentarza — i praca skończona.

Aktor, pozostawiony samemu sobie, rzadko znajdzie jakąś drogę rozwoju, błąka się w labiryncie, błąka się lat parę, a później idzie po linii najmniejszego oporu.

Rezultatem tego jest niesłychane ubóstwo myśli, niesłychana płytkość interpretacji i ten straszny indyferentyzm, będący zaprzeczeniem wszelkiego twórczego rozwoju.

Trzeba wyteńczyć wszystkie siły, żeby tę chorobę wyleczyć, chorobę, która tkwi aż nazbyt głęboko w polskim organizmie teatralnym.

Powołani do przodownictwa reżyserzy muszą bezwzględnie raz na zawsze zerwać z systemem, panującym w polskich teatrach. System to straszny, dewastujący talenty, osuszający mózgi, niszczący wszystko, co miałoby walory rozwoju w bardziej korzystnych warunkach. Należy wprowadzić cały szereg prób czytanych, dyskusyjnych, gdzie reżyser nie będzie występował jako czynnik rozkazujący, lecz będzie niejako przewodnikiem aktorów, będzie ich naprowadzał na właściwą drogę, a przede wszystkim z całą sumiennością, z całym wysiłkiem talentu, inteligencji i dobrej woli będzie im tłumaczył intencję i myśl autora.

W tej pracy musi mu przyjść z pomocą, działając z nim w zupełnej harmonii, kierownik literacki, a przede wszystkim dyrektor — przewodnik teatru. Praca to trudna, ale niesłychanie wdzięczna, mająca przy wielkiej ilości talentów aktorskich w Polsce ogromną przyszłość.

Zniknie wtedy z interpretacji aktorów pusty dźwięk, zniknie ten chwast, mający pozory piękna. Aktor polski przestanie „grać” zdania, przestanie „dźwięczyć” pojedyncze wyrazy, będzie szukał w ciągłym twórczym niepokoju tego, co jest w odtwarzanej przez niego postaci istotnie wieczne. Będzie obcował z odtwarzanymi postaciami jak z przyjaciółmi, których się przeczuwa, do których człowiek zbliża się z radosnym niepokojem, ale i z tą wiarą głęboką, że kiedyś w niedalekiej przyszłości będą to ukochani przyjaciele — bracia.

Drugą chorobą aktorów polskich jest kompletna nieumiejętność słuchania partnera. Z powodu niedostatecznej ilości prób, z powodu niesumiennego lub nieumiejętnego ich prowadzenia, aktor polski bardzo rzadko zna rolę partnera. Zazwyczaj lekceważy się w teatrze ten zasadniczy czynnik wszelkiej współpracy. Parę ostatnich wyrazów, które pamięta się mechanicznie i — już po wysiłku. Aktorzy, obdarzeni pewną siłą ekspresji, pewną wyrazistością oczów lub gestu, ratują się w tych wypadkach jakimś ruchem lub spojrzaniem.

W ten sposób kryją bezmyślność, płytkość i to wszystko, co jest zupełnie nierozumieniem już nie sztuki, ale rzemiosła teatralnego, co jest nieprzebaczalnym, z punktu widzenia powagi zawodu, dyktantyzmem. W ten sposób sugestjonuje się przeciętnego widza, ale widz inteligentny i wytrawny wyczuje odrazu, jak daleko jest dany aktor — wykonawca od sytuacji stworzonej przez autora.

Jest bardzo niewielu aktorów w Polsce i jedna jedyna aktorka, którzy posiadając niesłychaną plastykę gry i doskonałe fachowe wykształcenie, opanowali w zupełności sztukę słuchania na scenie.

Jest kilku młodych, którzy podążają w nieustannej pracy w ich ślady Ale na tem koniec. Pozatem jałowość, pustka, bezmyślność.

Reżyser polski musi wyteńczyć wszystkie siły, żeby i tę chorobę wyleczyć, a jedyna droga ku temu, to znowu cały szereg prób czytanych, dyskusyjnych a co za tem idzie — zupełne opanowanie dzieła. Trzeba rozwijać myśl i czucie aktora, umiejętność wnikania w odtwarzaną postać, umiejętność reagowania na przeżycia partnera, a wtedy zniknie i ta druga plaga, pozbawiająca treści teatru polskie.

Karol Borowski.

Zmiana waluty.

Kto czyta uważnie mowy i enuncjacje coraz to innych — a zawsze jednakowo wybitnych — mężów stanu, kto studjuje sprawozdania parlamentarne, ten wie już teraz nareszcie, „czego się trzymać” i jaki był *bezpośredni powód* wielkiej wojny. Mianowicie: w Warszawskich cukierniach, tramwajach, łaźniach parowych tudzież na podmiejskich plażach i lotniskach mówiło się tyle o teatrze i tak ciągle w kółko o Kabotyńskim i Krowientównie, że aż wreszcie sfery miarodajne postanowiły zmienić *par force* temat rozmowy i zainscenizowały obecny kataklizm dziejowy.

Rzecz się narazie udała: przez dwa albo trzy lata mówiliśmy o ofensywach, przerwaniach, samookreśleniu i małych narodach. Ale wojna trwa zbyt długo i życie — jak powiadają — ma swoje prawa. Skutek jest ten, że już dziś umysłowość nasza wraca do normalnego stanu. Bezzębni i schorzali starcy dyktują na śmiertelnem łóżu swój projekt reformy teatralnej, hoża i czerstwa młodzież, wstępując w życie, urządza przedewszystkiem na premierze albo na dernierze gromką manifestację tudzież w gorącej odęzwie wyłuszcza swoje poglądy na przyszłość sceny warszawskiej. Kabotyński i Krowientówna, bez względu na losy wojny, okupowali na zawsze serca, umysły, tramwaje, cukiernie, salony i łaźnie parowe.

Mimo to jednak teatry są coraz gorsze i po wrażenia artystyczne człowiek pędzić musi do kinematografu, gdzie go w ścisku i tłoku inni zwolennicy sztuki dramatycznej poprostu maltretują. Zastanawiałem się długo nad tem, jak zwiększyć frekwencję w teatrach, żeby mi w *kinie* było luźniej, jak wogóle jednym zamachem podnieść kulturę artystyczną Warszawy?! I patrzcie — eureka! — znalazłem. Znalazłem w „Słowniku wyrazów obcych”.

Starożytna Grecja posiadała — jak się okazuje — świetny system monetarny. Jednostką był nie dziurawy rubel, nie podarta półmarkówka, ale — *talent*! Tak jest talent, który się równał 60-u *minom*! Dlatego właśnie sztuka w Grecji rozwinęła się tak wspaniale. Dlatego właśnie powstał i nie poumierali z głodu Eurypides, Sofokles, Arystofanes... Nie wierzycie? Wyobraźcie sobie, że u nas jakiś dekret Rady Stanu wprowadza — choćby na miesiąc — walutę grecką. Co za przewrót błogosławiony!

Ten i ów nadęty a wszechwładny członek Zarządu tego lub owego Zrzeszenia udaje się na małą czarną do Semadeniego.

— Czem pan będzie płacił? — pyta go uprzejmie jedenastka.

— Jakto?

— Bo my przyjmujemy tylko talenty — tłumaczy dalej kelner.

I tu chwyta raptownie oburącz wybitny filar sztuki dramatycznej ogląda go pod światło i z wdzięcznym uśmiechem mówi:

— Nie, panie. Kawy pan nie dostanie. Talent pański jest wyszarzany, wytarty i oddawna wycofany z obiegu. *Minę* pan ma, ale kiepską.

Zrozpaczony dygnitarz widzi nagle, że jest zrujnowany, pędzi do domu, bierze się do uczciwej pracy, zostaje nie kierownikiem teatru, ale konduktorem w tramwaju. Jego miejsce zajmuje człowiek młody, dzielny, zdolny, *utalentowany* więc bogatszy...

I to samo dzieje się jednocześnie na wszystkich polach pracy artystycznej.

Wydawcy i księgarze odstępują swe domy ludziom, zaopatrzonym w prawdziwe szczerzłote talenty — Żeromskim i Sieroszewskim, a sami w tychże domach za drobną opłatą otwierają bramę po jedenastej. Autorzy kabaretowi, zamiast polyskiwać platynowymi spinkami i złotymi pierścionkami u Lourse'a, ubierają się skromnie, stają co rano rzędem przed dworcem wiedeńskim i — czekając, zali Boy w swym mundurze (legionowym) nie nadjedzie — manewrują dzielnie szczotkami do butów przyczem tłumaczą — raz jeszcze z niemieckiego! — piosenkę o smutnym refrenie:

Stiefelputzen gefällig, Herr Offizier?

Krytycy malarscy nie panoszą się po pismach, nie ferują wyroków, nie klepią artystów po ramieniu, ale, przybrani we fraki usługują w restauracji, podając członkom „Nowej grupy” zrazy à la Nelson.

Największe sławy „Zielonego kocura” i „Ermitaży” nie rozbijają się już po mieście w karetach i po nocnych klubach w lakierach i pumps'ach.

Chodzą po Powiślu z dywanikiem i katarynką, zarabiając mniej, ale uczciwiej. Natomiast młodzi uczeni rozsiani po naszych pracowniach jadają obiady! i chodzą w całych butach!!

Tak, ale czy sfery rządzące zdobędą się na taką reformę? *Talent*, jako jedyna moneta kurs w kraju mająca?

Obawiam się, że właśnie sfery miarodajne zbankrutowałyby najprędzej.

Bruno Winawer.

Dowcip.

O Komedji angielskiego autora Alfreda Sutro pod tytułem „Dwie cnoty” — *The two Virtues* — którą oglądamy w Teatrze Polskim, można i należy przedewszystkiem powiedzieć, że jest dowcipna w djalogu.

Czem jest dowcip?

Dowcipem — szczególnie dowcipem w djalogu — jest nieoczekiwane zakończenia zdania.

Skoro nieoczekiwane, to wypadaloby stąd, że nielogiczne, gdyż wszyscy się mamy za logicznych i oczekujemy zdań logicznych; skoro więc ktoś nam daje odpowiedź nielogiczną, mówi jak warjat. W takim razie dowcip nie jest niczem wesołem...

Tak nie jest. Bo właśnie warjat jest człowiekiem idealnie logicznym. On tylko „stracił z m y s ł y“, ale nie logikę, stracił realne ustosunkowanie do świata zewnętrznego, świata zmysłów, a nie konsekwencję spekulacyjną. Tak naprz. warjat, mający się za króla, „stracił zmysł“ rzeczywistości, ale jest logiczny, bo listy swoje uważa za orędzia do narodu, lekarza zakładu ma za ambasadora, siostrę miłosierdzia za damę dworu, a stółek, na którym siedzi, za tron. Logika jego jest bez zarzutu.

Ale warjat nie mówi nigdy dowcipów.

Dowcip jest własnością wybitnej przytomności inteligencji, a polega nie tylko na nieoczekiwaniu, ale i na genialnej prymitywnej prostocie logiki.

Prostota jest kluczem Sztuki. Dowcip też jest artystycznym arcydziełem logiki. Stąd panowanie dowcipu w dziełach sztuki, w literaturze, malarstwie, muzyce.

Bo muzyka zna także dowcip. Dowcip w muzyce to nie wesołość. Polka jest wesołą muzyką, ale nie dowcipną. Ale naprz. Kreislera „Piękny Roman“ na skrzypce jest dowcipem, który melancholika roześmiesz, będąc jednocześnie perełką sztuki.

Dowcip — naturalnie — wówczas jest dopiero dowcipem, gdy jest zrozumiany, gdy ma inteligentnego słuchacza.

Dowcip — jak cała Sztuka — jest rasowo indywidualnym zjawiskiem w najwyższym stopniu.

Każdy naród ma odrębny, swój sobie właściwy — dowcip. Jak poezja, jak architektura, jak muzyka.

Na ten sam temat francuz, Niemiec, Anglik, Polak, Rosjanin inaczej wypowie dowcip.

Miałem raz możność interesującego porównania. W ciągu stosunkowo krótkiego czasu zaobserwowałem ten sam dowcip w pięciu humorystycznych pismach pięciu różnych krajów.

Było tak. Rysunek przedstawiał przedpokój, w którego kącie stał mokrą parasol, a od niego szła po podłodze długa struga. Pod drzwiami stał foksterjer i patrzył na parasol i strugę. Pod rysunkiem był taki podpis, jako sentencja filozofującego foksterjera: W piśmie humorystycznym francuskim: — Może on — mogę i ja — w niemieckim: — Znowu powie że to ja w angielskim: — Raz przynajmniej uda mi się bezkarnie; w polskim: — Nie wiedziałem, że parasol też stawia na rogach; w rosyjskim: — Co za bezczelność! Tak mnie naśladować!

Widzimy, że co naród, to inny sens nadaje komicznej sytuacji.

Trudno określić rodzaj dowcipu każdego narodu. Ogólnie jednak można powiedzieć, że Niemiec podpatruje łatwiej komizm życia, że Francuza frapują porównania zewnętrzne, że Polak jest w dowcipie rubaszny, Rosjanin trywialny, angielski dowcip jest albo karykaturalny, albo — psychologiczny.

Dowcipu nie można tłumaczyć z języka na język. Należy go oddać.

Jak powiedzieliśmy na początku — dowcip jest nieoczekiwaniem zakończeniem myśli.

Lecz nieoczekiwane zakończenie bywa dwu rodzajów: przykre i przyjemne. Doświadczenia psycho-fizjologiczne uczą, że wrażenie niespodzianki przykry wywołuje przestrah, lub przynębienie, zaś wrażenie niespodzianki przyjemnej wywołuje zjawisko śmiechu, stan miły i zdrowy, rozkosz.

Dowcip więc jest niespodzianką przyjemną.

Alfred Sutro ma dowcip typowy angielski; — czasem wpada w artystyczną karykaturę, czasem jest zamknięty, głęboki, trzeba go odgadywać, co po większa rozkosz słuchacza.

A sztuki jego są tym dowcipniejsze, im bardziej inteligentną mają widownię.

Gustaw Olechowski.

W sprawach artystycznych wydawnictwa zwracać się należy do dramaturga Teatru Polskiego LEONA SCHILLERA od 12 — 1 w południe.

12

J. WAPIŃSKI

WYROBY JUBILERSKIE



KRAK.-PRZEDM. 19.

(Dom własny).



F. Michańska

Magazyn bielizny

i

konfekcji męskiej.

Marszałkowska № 91.

Pracownia bielizny przy sklepie.

Przyjmuje wstawianie gorsów

i wszelkie reperacje.

== CENY NIZKIE ==



PRO
ARTE
ET
STUDIO

MIESIĘCZNIK MŁODZIEŻY
AKADEMICKIEJ

WYCHODZI 15 KAŻDEGO MIESIĄCA.

Prenumerata: roczna 24, półroczna 12,
kwartalna 6.

Cena zeszytu pojedynczego 2 mk.

Skład główny w księgarni

CEBETHNERA i WOLFFA

Adres redakcji Złota 8 m. 5.

NOWOŚCI WYDAWNICZE

księgarnia M. ARCTA w Warszawie,

Nowy Świat № 35.

XX

DZIEŁA ARTURA GÓRSKIEGO.

Ku czemu Polska szła.	Mk. 14. 25
Na nowym progu.	Mk. 6. —

DZIEŁA ARTURA ŚLIWIŃSKIEGO.

Joachim Lelewel. Lata 1786 — 1831.	17.50
Konstytucja 3-go Maja.	1.80
Powstanie Kościuszkowskie. Z rycin.	6.60
w ozd. opr.	10.—
Powstanie Listopadowe. Wyd. IV. Z ryc.	9.20

DZIEŁA RADZISZEWSKIEGO.

Nauka Skarbowości.	15.—
Polska idea ekonomiczna.	5.—
Podręcznik ekonomji politycznej.	4.80—

WŁ. M. BOROWSKI.

Ogólne zasady wychowania narodowego.	14.—
--------------------------------------	------

I. W. KOSMOWSKA.

Związki młodzieży. W 100 rocznicę Tow. Filaretów.	1.20
---	------

X. CZ. ORACZEWSKI.

Jak się uczyć. Metodyka pracy umysłowej. Wyd II.	3.30
Rozwój charakteru. Wyd. III.	9.—
Regulamin Polaka.	1.50

LUCJAN ZARZECKI.

Charakter jako cel wychowania.	
--------------------------------	--

Do cen powyższych dolicza się 10 procent dodatku drożyznianego.

Okładkę zdołił ZBIGNIEW PRONASZKO.

Administracja i eksped. wydawn. „TEATR”, F. SYREWICZ, Senatorska 28-30.

Drukarnia Teatralna F. Syrewicza i S-ki, Senatorska 23-30.

Za pozwoleniem cenzury niemieckiej.

CENA 60 fen.