

Zbigniew Generowicz

Człowiek o stu postaciach

Aktor włoski Fregoli

„Urodziłem się chyba z mikrobrakiem teatru”.
„Była we mnie jakaś niezwykła żądza szybkiego działania i ciągłego przemieniania się”.
W dwu tych zdaniach zamyka się cała osobowość Fregoli.

Urodził się człowiekiem teatru, scena była dla niego życiem prawdziwym, a nie tylko fikcją.

A obok tego było w nim dziwne, jakieś pragnienie ciągłego dosko-

niał się ze swego zadania, że wywołał wśród publiczności ogólne poruszenie.

A potem gra już coraz poważniejsze role i, co najważniejsze, usamodzielnia się. Chęć usamodzielnienia się staje się w nim równie silna, jak chęć występowania na scenie.

Fregoli musi być na scenie sam — oto następne ognio- wiańcucho rozwojowym indywidualności artystycznej Fregoli.

Okazuje się bowiem, że Fregoli jest czymś tak bardzo specyficznym, jest tak bardzo czymś samym dla siebie, że można go przyrównać jedynie do żywiołu, którego nie można połączyć z żywiołem odmiennego znaku.

W przekształcaniu się i w przybieraniu coraz to nowych postaci dochodzi wkrótce do takiej doskonałości, że w czasie przedstawienia trwającego około dwóch i pół godzin potrafi odtworzyć 80 (osiemdziesiąt!) różnych postaci.

Stawa Fregolię rozszerza się coraz bardziej, lecz on ciągle jeszcze cierpieć musi niedostatek. I tak się zdarza, że kiedy przychodzi do niego pierwsza bardzo korzystna oferta z jednego z teatrów włoskich, Fregoli ofertę przyjmuje, ale nie ma pieniędzy, by móc do tego teatru jechać i zacząć występować.

I teraz następuje taki śmieszny incydent.

Istniał wówczas we Włoszech prawo, na podstawie którego trupa artystycznym przysługiwały bezpłatne bilety kolejowe. Fregoli postanawia skorzystać z tego i z dużą pewnością siebie przychodzi do urzędnika kolejowego, żądając biletu dla grupy artystów.

Urzędnik znał Fregolię, i podziwiał go najwięcej w sztuce p.t. „Kameleon”, w której Fregoli od- twarza 6 różnych postaci. Teraz więc ze zdziwieniem przyjmuje

zaproszenia go poznać. Nie chcąc jednak robić tego zbyt bezpo- średnio, wolała wybrać inną drogę.

Zaprosiła najpierw na swój dwór jednego z dobrych znajomych Fregolię, dziennikarza włoskiego — nazwiskiem Breschi.

Breschi idzie z zaproszeniem do Fregolię i naradza się, jaki strój wziąć na oficjalne przyjęcie. Wreszcie wybór pada na jeden z ubiorów artystycznych Fregolię, szary surdut. W tym surducie Breschi udaje się na dwór Izabeli.

Wreszcie Izabela decyduje się na zaproszenie samego Fregolię, ale przedtem musi porozmawiać o nim z jego impresariem. Zaprasza więc z kolei impresaria. I znów powstaje kwestia ubioru oficjalnego, a w rezultacie impre-

sario idzie na przyjęcie w — szarym surducie.

Wreszcie jednak Izabela zorientowała się w sytuacji i na zaproszeniu, które w kilka dni później otrzymuje już sam Fregoli, widnieją dopisek: „strój dowolny”. Co by zrobił Fregoli, gdyby nie domysłność i inteligencja księżniczki Izabeli?

„Bó wiele potrafiłem zrobić — mówi później Fregoli w swych pamiętnikach. Umiałem przybierać najróżniejsze postacie w najszybszym możliwym czasie, ale wątpię, czy bym potrafił przybrać jednocześnie postać trzech różnych osób, odzianych w ten sam szary surdut”.

Z Hiszpanii Fregoli jedzie do Ameryki. Tam znowu spotka się z niesłychanym entuzjastycznym

przyjęciem we wszystkich miastach, w których występuje. A w jednym z nich, wówczas jeszcze małym miasteczku prowincjonalnym, Rio de Janeiro jest świadkiem rozchylającego wprost objawu uznania dla jego talentu ze strony zarządu miejskiego.

Fregoli daje przedstawienia w godzinach wieczornych, a urządzenia elektryczne, wówczas jeszcze w stadium początkowym, są tego rodzaju, że tramwaje jeżdżące po mieście powodują ciągłe gaśnięcie światła na scenie, gdzie Fregoli występuje. Jest to naturalnie przeszkodą zasadniczą w czasie przedstawień. Zarząd miejski, idąc na rękę Fregoliemu, postanawia więc... wstrzymać ruch, kiedy odbywają się przedsta- wienia fregolijskie.

Z Ameryki Fregoli wraca do

Europy, występuje w Berlinie, Hamburgu, potem w ukochanej Francji, w Paryżu, Bordeaux, a wreszcie w swych rodzinnych Włoszech. Jest u szczytu powo- dzenia i u szczytu sławy, ale czuje już zbliżający się koniec swej kariery artystycznej.

I zdobywa się na heroiczny wysiłek, na jaki niewielu tylko przed nim artystów umiało się zdobyć. W pełni powożenia i sukcesów, kiedy codziennie otrzymuje setki najkorzystniejszych ofert z teatrów całego świata, postanawia — ustąpić ze sceny.

We Włoszech południowych, w małej miejscowości nadmorskiej buduje sobie willę, w której spędza ostatnie dni życia.

Najślinniejszy kiedyś aktor, skończył na dotrocholnym wygnaniu, na które sam siebie skazał.



nalenia się i ciągłej przemiany. Postacie, które odtwarzał na scenie, były dla niego nie tylko grą aktorską, ale i częścią prawdziwego życia. Potrzebował tych ciągłych przemian i ciągłego doskonalenia się, bo takim już typem psychicznym się urodził.

Natura żywa, niespokojna, jedynie w ten sposób mogła się wyżywać i doskonalić.

Fregoli nie był bynajmniej cudownym dzieckiem. Okres szkolny sprawiał największe utrapienie zarówno jemu, jak i jego ojcu.

Fregoli nie cierpiał szkoły: to nie ulega najmniejszej wątpliwości. A jeżeli musiał chodzić do niej i uczyć się, robił to z przymusu. Ojciec używał najróżniejszych sposobów, by zachęcić syna do nauki, ale wszystko to pozostawało bez skutku.

Raz, co prawda, Fregoli zgodził się wreszcie, pod wpływem zaklaniań ojcowskich, wziąć się do nauki i obiecał nawet, że zostanie prymusem w klasie, ale pod warunkiem, że ojciec da mu za to 10 lirów. Ojciec zgodził się, a Fregoli dotrzymał słowa.

Ale potem ojcu nie wystarczyło już cierpliwości i pieniędzy, by ciągle siłą przekonywać syna o potrzebie uczenia się: może lepiej będzie oddać go do zegarmistrza na praktykę?

I Fregoli poszedł na praktykę do zegarmistrza. Ale nie długo to trwało i wreszcie ojciec, nie wiedząc co z nim zrobić, oddał go na pensję do klasztorów.

Ale co jego rogata dusza miała robić w miejscu cizy i spokoju, jakim przecież jest klasztor? Czy mógłby tam długo wytrzymać?

Nie, to nie, było dla niego. On potrzebował dużej przestrzeni, rozmachu, życia, do którego rwał się ciągle, jak rumak nieokiełznany.

Wydostał się też wreszcie z internatu, by — grać na scenie. Miał 17 lat i kiedy pierwszy raz



wspominał jednemu z impresariów teatralnych, że chce wystąpić na scenie, tamten uśmiechnął się.

— A co ty właściwie umiesz?

— Umieć grać.

Dał mu więc na początek niewielką rolę: miał grać kamerdynera w „Damie Kameliowej”. Fregoli tak dzielnie wy-



do wiadomości żądanie Fregolię.

— Pan nie jest grupą artystów — mówi.

— Ha, ha, ha! — śmieje się Fregoli. — A to dobre sobie! Więc pan myślał, że to ja sam grałem na scenie? Że te sześć postaci to byłem tylko ja?

To zdezorientowało i zdetonowało zupełnie urzędnika, który już bez wahania wystawił Fregoliemu bilet dla trupy artystów.

Była to chyba jedyna w swoim rodzaju trupa artystyczna, złożona z — jednego artysty.

Ale te czasy prędko przemijają. Fregoli staje się słynnym. Wszyscy chcą go mieć u siebie, wszyscy chcą go widzieć na deskach teatralnych. Nie też dziwnego, że naraz otrzymuje świetną ofertę z teatru hiszpańskiego w Madrycie.

Fregoli wolałby jechać do Francji, za którą tęskni już od wczesnej młodości, ale trudno, nie zawsze można robić to, co się chce. Jedzie więc do Madrytu.

A tutaj znowu śmieszna przygoda.

O Fregolim słyszała przypadkiem księżniczka Izabela z królewskiego rodu hiszpańskiego i

Aniela Kryńska

Poezja jest funkcją społeczną

Nowy „izm” na warsztacie

Tak się jakoś złożyło, że ostatnio teatry nasze znów zainteresowały ogół zagadnieniem stosunku artysty, czy myśliciela do świata. „Maskarada” czy „Obrona Ksantypy” wzbudziły nowe dyskusje na temat obowiązków artysty względem najbliższego otoczenia, społeczeństwa, narodu.

Temat to nie nowy. Każdy niemal prąd umysłowy uważał za swój obowiązek nim się zająć. Odkąd renesans przeniósł punkt ciężkości zainteresowań z celu, jaki ma człowiek osiągnąć, z jego dzieła na niego samego, sprzyjając przez to rozrostowi i przerosztom indywidualizmu czy wprost egocentryzmu, problem ten zaostriżł się i skomplikował. Istniał jednak już o wiele dawniej, od początku niemal pełnego rozwoju kulturalnego narodów.

SYNTEZA ROMANTYZMU

Rozwiązania tego problemu bywały, oczywiście, różne, zależnie od czasów i dziejów kultury narodów, które tego rozwiązania próbowały dokonać. W Polsce przez długi okres czasu, pomimo różnych nieuniknionych wahań od twórczości utylitarnej do czysto artystycznej, od poezji dworskiej do prorockiego charakteru romantyzmu, utrzymała się jedna linia zasadnicza. Pisarz czuł się zawsze w mniejszym lub większym stopniu związany z narodem, czuł swoją za niego współodpowiedzialność i był zarazem wyrazicielem jego najgłębszych odczuwań i pragnień. Działalność Rejów i Kochanowskich, Tworczych i Potockich aż po Prusę i Sienkiewicza była nie tylko wyżywianiem się talentów, nie tylko mozolnym trudem nad rozwojem tych talentów i tworzeniem nieprzemijającego piękna, ale świadomą służbą narodową.

W okresie, kiedy romantyzm zdaje się rozrywać wszelkie więzy, przybierając niekiedy nawet formy apokaliptyczne, Polska zdobywa się na najdoskonalszą, być może syntezę obowiązków służby narodowej z koniecznością pełnego i swobodnego rozwoju osobowości twórczej. Synteza ta umożliwiła literaturze naszej spełnienie tego zadania, jakie włożyła na nią chwila dziejowa, zespoliła ją ściśle z narodem, wynosząc ją równocześnie na najwyższy poziom artystyczny.

SUMIENIE NARODU

Ową specjalną rolę w dziejach narodu wyznaczył naszej literaturze właśnie romantyzm.

ROTR - GOLUB

Wysmienite serki w opakowaniu żądajcie wszędzie

Już w zaraniu tego prądu teoretyk jego Maurycy Mochnacki określał literaturę (dość szeroko zresztą pojętą) jako „uznanie się narodu w jestestwie swoim” i tak swoje myśli dalej rozwijał:

„Niechaj naród raz tylko, choć na czas najkrótszy ma to uznanie samego siebie w swoim jestestwie, a już pamięć jego nie zgaśnie... To wyrażenie ducha, to wyrażenie myśli wspólnej na jasną, ta ogólna masa wszystkich razem wyobrażeń i pojęć, cechujących narodu istotę stanowią literaturę tego narodu... Zajmując pod jeden widok to wszystko, co się dotąd rzekło, wyznaję, że naród tylko w literaturze ma swoją refleksję... Jest więc literatura z pewnego względu, jak by sumienie narodu. Z czego wypada, że naród nie mający własnej, oryginalnej literatury, to jest nie mający wyrażonej na jasną powstającej masy wszystkich swoich wyobrażeń, pojęć i myśli jest tylko zbiorem ludzi, zamieszkałych na przestrzeni określonej granicami, którzy jeszcze moralnego ogółu nie składają”.

Pewne zażamanie się tej koncepcji nastąpiło dopiero w okresie Młodej Polski. Dla Żeromskiego, Kasprzowicza, czy Wyspiańskiego literatura jest nadal „sumieniem narodu”, ale dla wielu pomniejszych już nie być przestaje. Jest to już, jedynie i wyłącznie środek wypowiedziania się artysty. Sztuka przestaje być rzutowaniem siebie i swoich myśli w przyszłość, budowaniem czegoś, twórczością, jest tylko sztuką wypowiadania siebie, swej duszy i tkwiącego w niej absolutu, stanowi cel sama w sobie. Dusza artysty jest wielka, bezbrzeżna i osamotniona, nie jej nie łączy z filisterskimi dążeniami reszty społeczeństwa. Wielka synteza romantyzmu zostaje rozbita.

EPIGONIZM MŁODEJ POLSKI

Skutków tego rozbitcia doznajemy dopiero teraz, w naszym współczesnym życiu literackim i dlatego epokę naszą nazwać możemy epigonizmem Młodej Polski, wyrażeniem z jej podstawowych założeń wszystkich najdalej idących wniosków i konsekwencji.

Jeśli jedynym celem sztuki jest wypowiadanie się artysty, to każde wypowiedzenie jest równie wartościowe i dobre, byleby było podane w pięknej formie. Zarówno etyczna ocena owego przeżycia jak i jego wartość i głębia są czynnikiem trzeciorzędnym. Estetyzm w swym najbardziej powierzchownym ujęciu, wyłączone poszukiwanie nie- zwykłej niekiedy dziwacznej formy znajduje swe pełne uzasadnienie. Jeśli w sztuce ma znaczenie tylko indywidualistyczny rozwój jednostki niezależnej, a nawet wprost oderwanej od społeczeństwa, to literatura nie ma żadnego

prawa być sumieniem narodu, czy choćby wypowiedzeniem jego aspiracji, nie jest żadną jednostką duchową. Jej podstawową cechą wyróżniającą stanowi tylko to, że jest pisana po polsku, a więc tworzyć ją może każdy, zarówno Polak, jak Żyd. Literatura ma być oceniana z punktu widzenia walorów formalnych i prawdopodobieństwa psychologicznego, w jakiej więc racji walczyć z naporem piosenki żydowskiej, czy jakiegokolwiek innych, jeśli wnoszą oni coś nowego pod względem formalnym czy psychologicznym?

RECEPTY I DIAGNOZY

Oto dwie, nie jedyne zresztą tendencje, których korzenie tkwią w indywidualistycznym estetyzmie pewnych odłamów Młodej Polski. Ostateczną konsekwencją tych prądów, jest stwierdzenie ogólnie upadek wielu dziedzin na szczytach literatury, a równocześnie i jej znaczenia w społeczeństwie. Pojawiają się oczywiście różne diagnozy i recepty na te niedomagania.

Część pisarzy socjalistycznych zaczyna uprawiać skrajnie przeciwny rodzaj pisarstwa dydaktyczno - propagandowego, gdzie, rezygnując z wielu wartości artystycznych, produkują uświadamiającą rozprawę dydaktyczną, czy poprostu demagogiczną agitkę. Niedawno rzucone zostało, zdaje się przez Irzykowskiego, słowo „talentyzm”, które w pewnych kołach stało się bieżącą mową obiegową. Talentyzm, a więc uznanie człowieka oddarzonego talentem za istotę wyjątkową, wolną od większości obowiązków etycznych i społecznych, słusznie został zaznaczony i potępiony przez Piaseckiego w recenzji z „Maskarady” Iwaszkiewicza. Niebezpiecznie jednak na tym budować całą doktrynę literacką.

NIEBEZPIECZEŃSTWO „IZMÓW”

Tworzenie takich czy innych „izmów”, zamykanie w ich ramach tendencji dziedziny tak różnolitej i samorodnej, jak twórczość artystyczna, grozi poważnie doktrynerstwem i jednostronnością. Trudno byłoby znaleźć w dziedzinie badań literackich termin, którego zakres ściśle można by oznaczać i na to nie można zamykać oczu.

Wbrew przeciwnikom talentyzmu, trzeba stwierdzić, że talent jest wartością ogromną i wyjątkową, że nakłada na jednostkę wielką odpowiedzialność, obowiązek ogromny, całe życie obejmuje jącego wysiłku (wysiłek ten niezwykle wyrażenie uwydatnił właśnie „Talentyści” Iwaszkiewicz w „Lato w Nohant”). Wbrew twierdzeniom „Talenty-

stów” powiedzieć musimy, że talent nakłada na jednostkę podwójne obowiązki: etyczne i społeczne.

Prawdziwe dzieło sztuki znajdować musi swój odpowiednik w najistotniejszych, najgłębszych pierwiastkach duszy twórcy. Wielkość jego charakteru zatem, jego dążenie do doskonałości, znajduje w sposób konieczny swe odzwierciedlenie w wielkości dzieła, w jego — jeśli tak się można wyrazić — kierunku wzwyż. Z drugiej strony poezja, w ogóle twórczość artystyczna, jest niezwykłą ważną funkcją społeczną. Jest nią nie tylko dlatego, że urabia i kształtuje psychikę swych odbiorców i przez to spełnia rolę wychowawczą, ale także ze względu na to, że jest jednym z ogniw wielkiej twórczości kulturalnej narodu, powstała z jego osiągnięć i jest zrebem dalszych wysiłków.

Nie ma twórczości bardziej narodowej, bardziej bezpośrednio związanej z całością narodu, jego istotą duchową, jak twórczość artystyczna, a nawet ogólniej biorąc, kulturalna. Tak często zapomina o tym, że żaden najświatotniejszy, najbardziej indywidualny geniusz, nie tworzy nigdy sam. Na jego dzieło pracowały tysiące drobnych, zapomnianych pisarzy, doskonałych styl i formę, jego narzędzia pracy; dziesiątki pokoleń wytworzyło zasób tych ideałów, odczuć i pojęć, z których on czerpie; setki ludzi włożyło się na to środowisko, które na niego oddziaływało od dzieciństwa. Oto niezliczeni wierzyciele dumnego, samotnego twórcy! A dalej czekają dłużnicy — ci, którzy przejmą odeń wzbogacony zasób wartości kulturalno-artystycznych, aby go przekazać dalej. Z więzów tych nie może się wyrwać nikt, kto chce tworzyć sztukę naprawdę wartościową. Dlatego wielka artystyczna twórczość, musi być zawsze narodowa, dlatego nie ma w niej miejsca na pierwiastki tak jej obce, jak te, które wprowadzają pisarze żydowscy.

Trudno byłoby znaleźć receptę na twórczość artystyczną, konkretną tyżącą się w pięknym terminie zakonczonym na „izm”. Jedno jest pewne. Złożyć się na nią musi pełny i swobodny rozwój

Pamiętaj! Rowery A. RYBOWSKIEGO, Leszno 26, tel. 11-03-54 SA NAJLEPSZE

osobowości twórcy i poczucie obowiązku służby kulturalnej dla narodu. Wzorów tego rodzaju twórczości nie potrzebujemy szukać daleko, wystarczy sięgnąć do podstawowych zasad dawnej syn- tezy naszego romantyzmu.