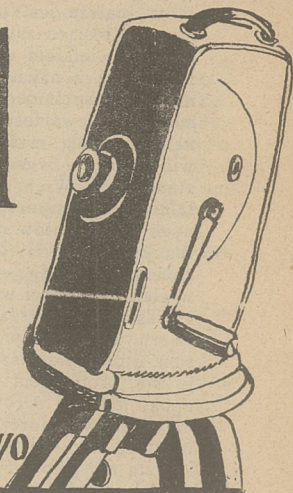




COMOEDIA

TYGODNIK

TEATR • KINO • MUZYKA • LITERATURA
PLASTYKA • ARCHITEKTURA • MODY • SPORT • FINANSY • SPOŁECZEŃSTWO



№ 4

Warszawa, Niedziela, 7 lutego 1926 r.

Rok I

Pokłosie Teatru Krakowskiego

Wywiad z M. Trzcńskim, dyr. Teatru im. J. Słowackiego

Dyrektor T. Trzcński jest entuzjastą teatru. Więcej: posiada określony plan działania, zdecydowany pogląd na sztukę. Jego posunięcia to nie są drżące chwytły, niepewne próby. Dyrektor Trzcński powiada jasno: chcę czuć w teatrze człowieka; chcę widzieć twórczą pracę reżysera, któryby wydobyl z dzieła istotny sens i ton. Chcę mieć inteligentnego aktora; nie wystarczy ubrać go efektownie, postawić na ciekawej dekoracji, aby uzyskać rezultat artystycznie skończonego widowiska.

Jakkolwiek byśmy się odnosili do tego wysunięcia na plan pierwszy jednostki ludzkiej i jej spraw — śpieszmy stwierdzić, że dzięki szerokiemu zakresowi poczyniła teatr im. Słowackiego w Krakowie — oglądaliśmy tam nie tylko wybitnych nowości i wznowień polskich i zagranicznych, lecz również kilka zajmujących spektakłów eksperymentalnych (Witkiewicz, Wandurski, Czyżowski, J. Hulewicz). Wogóle linia repertuarowa tego teatru wykazuje stałą ciągłość myślową, pewną metodyczność pracy, co jest bodaj czymś u nas wyjątkowym.

Tak więc np. w bieżącym (ciężkim — jak wiadomo powszechnie — sezonie) obok rzeczy popularnych (stanowiących realizację teatru ludowego w Polsce), jak np. „Obrona Częstochowy”, „Złote Kąjany” Korzeniowskiego (po raz 1-szy w Krakowie), „Hetman Zółkiewski” Brończyka, „Polityka i miłość” Raczkowskiego — wystawiono dzieła o artystycznej doniosłości, np. „Ktobaż”, misterjum w opracowaniu R. Ordyńskiego, „Pocałunek Kopciuszki” J. Barrie’go, „Uciekla mi

„Księcia Niezłomnego” Słowackiego i szczególności: pierwszą pracą znanego dziś dekoratora K. Frycza były dekoracje do „Księcia” z Solskim. Do dziś dnia istnieją te płótna. Obecnie na zaproszenie dyrektora Trzcńskiego podjął się p. Frycz stworzenia nowej oprawy dla arcytworu Słowackiego: Prawdziwa premiera w Polsce stanowić będzie „Prawo barbarzyńcy” Arcybyszewa, które pójdzie jeszcze przed latem.

— Wyjątkowo trudna sytuacja finansowa nie pozwala mi w tym roku na „wieczory eksperymentalne”.

Mam kilka założeń w tym względzie, np. „Kaina” J. Hulewicza. Nie wiem jednak czy warunki „zewnątrzne” pozwolą na urzeczywistnienie zamiaru...

— Przecież „Kain” nie jest sztuką zbytnio odbiegającą od t. z. normalnego repertuaru, zwłaszcza po Wyspiańskim nie ma w niej nic tak bardzo „eksperymentalnego”?

— Wszakże trzeba się z tem liczyć, że i bez „Kaina” mają do nas pretensje z powodu rzekomego „niechęcenia się z przeciętnym widzem”.

— Wszędzie to samo. W Warszawie nie lepiej. np. Teatr Bogusławskiego — co? dziwniejsze — mówi się o wielkim deficycie teatralnym, gdy wynosi on około 20 tysięcy zł. miesięcznie. Czy to jest tak dużo? Porównajmy go z różnymi dziurami w budżecie, lub z półmilionowym miesięcznym deficytem czterech stołecznych teatrów. Mimo wszystkie trudności, nie uważam tego roku za zbyt beznadziejny. Jest ciężko, ale przecież żyjemy. Nie dają nam pomocy, teatr musi poprze-



„Henryk IV”, Wojciech Brydziński w teatrze J. Słowackiego w Krakowie.

przezióreczka” Żeromskiego, „Dr. Knock czyli triumf medycyny” Romaisa (Juliusza), „Don Juan” Rittnera; poza tem z sztuk „lżejszego” kalibru: „Nowi Panowie” Flers’a, „Zmartwienie pana Hamelbeina” Krzyżoszewskiego, „Kobieta” Girauda. Dokonano również szeregu wznowień z cyklu Fredrowskiego. Uczczono wielkiego komediopisarza przez wystawienie całego cyklu komedij Fredry, przygotowanego już od ub. roku.

Marzeniem Dyrektora jest „Akropolis” Wyspiańskiego. Rzecz, teoretycznie już opracowana; wymagająca jednak znaczniejszych (nie tak bardzo znowu wielkich!) kosztów, co utrudnia realizację. Do niektórych epizodów posłużą zdjęcia kinematograficzne.

stawać na własnych siłach, ale jednak idziemy. Idziemy naprzód. Nie opuszczamy rąk. Wierzymy

Tu poznaję człowieka, który naprawdę nic ma nie z dyktanta z płytkiego amatorstwa. Poznaje pracownika teatru, który patrzy na warsztat swój poważnie, zawodowo, a jednak nie bez zapału, przywiązania, powiedziałbym... miłości. Zapytuję o „Listy z teatru”, wydawane z prywatnej inicjatywy dyr. Trzcńskiego, pod redakcją nieporównanego erudyty i teatrologa dr. Tad. Świątki.

— Przygotowaliśmy numer, poświęcony L. Pirandello; niestety warunki nie pozwoliły na wydanie. Może jeszcze da się rzecz naprawić przed latem. W każdym razie wydany tom, zawierający wszystkie dotychczasowe zeszyty pisma.

— Słyszałem, że sezon niniejszy obfitował w znakomitych gości aktorskich?

ANKIETA

MOJA PIERWSZA ROLA

JERZY LESZCZYŃSKI O SOBIE

Dlaczego wstąpiłem do teatru? Los, przeznaczenie, a może przekleństwo wiążące nad całą moją rodziną. Tak już musiało się stać. Dwa pokolenia aktorów w rodzinie: dziadek, ojciec i matka — to wystarczy do udowodnienia teorii dziedziczności.

Mając zaledwie 12 lat, wziąłem po raz pierwszy udział w przedstawieniu amatorskim, urządzonym przez Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności. Koło pro-

Widownia obchodzi mnie mało, a o zdanie recenzentów nie dbam zupełnie. Sprawozdania tych ostatnich są mi całkowicie objęte, gdyż wiem, że czy zgania, czy pochwała, nigdy nie potrafią wnikać w istotę opracowanej roli i odcyfrować jej właściwego sensu.

Sam w stosunku do siebie jestem najsurowszym krytykiem i dotychczas nie byłem jeszcze zadowolony z żadnej zagranej przezemnie roli.



wadził M. Gawalewicz, a wraz ze mną w przedstawieniu brali udział: Zelwerowicz i Stansławski. Ciekawe, że ta moja rola dwunastoletniego chłopca przypadła mi wówczas w sztuce osławionego w parę lat później Bohdana hr. Ronikiera p. n. „Beatus qui tenet”. Tremę miałem szaloną; wspomnienie jej osłabił jednak prawie zupełnie odniesiony przezemnie w tej roli triumf. Tremę odczuwam dotychczas w dużym stopniu, ale tylko przed wejściem na scenę, a nie przed widownią.

Każda rola denerwuje mnie i wyczerpuje w niesłychany sposób, gdyż nie mogę przewidzieć z góry, czy jej podołam. Jest to jakby ogromny ciężar, złożony na barki.

Który z autorów odpowiada mi najbardziej? Przedewszystkiem Szekspir, a następnie Słowacki i Fredro.

Dużo się od czasu mojej pierwszej roli zmieniło. Obecna supremacja malarza i reżysera nad aktorem — to rzecz niespotykana dawniej, kiedy panem i osią centralną w teatrze był aktor.

A obecny brak dobrych autorów? — Lepiej nie mówić o tem. Ale to musi uleść zmianie. Tylko powiew romantyzmu może odświeżyć zgęszczoną atmosferę współczesności. Moja wiara w teatr — to wiara w romantyzm.

— Nietylko gości. Brydziński związał się na stałe z teatrem krakowskim: jego występy w „Hamlecie”, „Dziadach”, a w szczególności w „Żywej masce” (Henryku IV) spotkały się z żywym uznaniem. Także Solski w „Hetmanie Zółkiewskim” oraz Leszczyński w paru sztukach Fredry i w „Jutro pogoda” Hopwoda — przyczynili się do oświecenia tego sezonu.

— Jak się przedstawia materiał twórczy — polski? Czy dużo nowości?

— Kierownik literacki dr. Świątek jest zasypywany skryptami; napływ ogromny, lecz... jakości bardzo podrzędnej. Słabizna. Kilka lepszych pomysłów wymagałoby... lepszych stosunków finansowych.

— A zespół aktorski: czy są jakieś obiecujące młode talenty? Przyszłe „gwiazdy” i „metry”?

— Owszem, P.P. Jaroszewska i Zaklicka, Karłkiewiczówna okazały w tym roku wybitne zdolności. Z panów zaś pp. Znicz i Leliwa wyróżnili się w rolach komicznych.

— Gratulując dyrektorowi osiągniętych rezultatów, życząc jaknajlepszych koniunktur działania, opuszczam mury gmachu, nasycone ciepłym ozonem myśli, pracy i wiary w przyszłość teatru.

— Wszak pan pamięta, że niechętnie widzę moje nazwisko w gazecie... chyba że towarzyszą mu — urągania... Nie znoszę ugrzecznionej obłudy lśniących pochwał!

— Doskonale! ani słowa komplementu, same fakty wszak mówią za siebie...

Jarosław Janowski.

FAUST A NOWOCZESNOŚĆ

Wystawienie każdego genialnego dzieła w teatrze jest jednocześnie rękawicą rzuconą tysiącu zagadnień życia. Sprobowane wielkimi wezwaniemi sztuki, wytaniają się z najciemniejszych komór istnienia te zapomniane „powszechnie zrozumiałe”, przewartościowane, zabalsamowane. Obsiadają myśl i czekają niecierpliwie na sąd i wyrok o dalszym ich losie stanowiący. Wiele też wtedy dokumentalnie rozstrzygniętych, a więc pogrzebanych problematycznych na nowo zaczyna kwitnąć żywot — wiele innych, co w pełnym słońcu się niosły — wstydliwie kryje się w cień. Nad ludzi więzionych przestrzenią i czasem — wyższą jest miara wielkiego tworu, w którym przestrzeń stała się czasem, a czas przestrzenią. Dzieło takie staje się probierzem wartości. Dla każdej epoki jest jak surowe zwierciadło teraźniejszości w której skupiła się tradycja ubiegłego i zaród nowego życia. Jest niem resztą nietylko artystyczne dzieło sztuki, ale i każde inne, socjalne czy religijne — było wielkiej sztuki ducha dzieło.

Należy do nich i „Faust” Goethego — może przed wielu, wielu innymi. I w pośród tego mnóstwa zagadnień, które taki utwór wznieca, chciałbym poruszyć jedno i ważne i aktualne. Chodzi mianowicie o stosunek dzisiejszości do tej „dawności” twórczej, jaką reprezentuje „Faust”.

Zgóry zaznaczam, że tak bardzo dziś ulubione słówko **nowoczesność** posiada dwojakie znaczenie. Moda każe mu pokrywać wiele symulacji literackich, wysługiwać się niejednej grubej ignorancji, dyskwalifikować mnóstwo cennych zjawisk, tylko dlatego, że miały nieścisłości urodzić się poza kręgiem zdolności poznawczej „nowoczesnego” nosa. Karkołomne nadużywanie tego określenia jest płodem pośpiesznego tempa życia i powstałego stąd złudzenia, że szybko rosnące zjawiska są najważniejsze. Porwani wirami tajemni się ofiarami igrającej powierzchni. Każdy prąd, każda książka, ba! i każde niemal słowo skłonni jesteśmy traktować jako wykвіт nowoczesności tylko dla tego, że ktoś coś pragnie zlikwidować lub coś nowego zorganizować. Koncepcja nowoczesności staje się w wielu wypadkach głupawą adoracją, w wielu innych — bezapelacyjnym pręgiem. W obu zaś niewątpliwie kompromitacją... nowoczesności.

We właściwym ujęciu, pojęcie nowoczesności w każdym czasie i na każdym miejscu, jest niczym innym, jak twórczym a nie doktrynerskim stosunkiem do narzucającego się materiału życia. A twórczy stosunek, to organizacja nowej rzeczywistości na podstawie duchowo, a nie mechanicznie odebranego dziedzictwa przeszłości, — t. zn. pewnego systemu faktów dokonanych. Dzisiejszość jest zawsze chwilą przełomu między tem, co było, a tem, co ma być — jest więc w równej mierze niewolnicą przeszłości i przyszłości. Ażeby była twórczą musi się nieustannie wyzwać z pod władzy zjawisk przeżytych i zjawisk przeczuć — twórczym czynem życia, jego wielką namietnością. W ten sposób tylko metafizycznie nieuchwytna dzisiejszość — przez mocne związanie wiadomej przeszłości z niewiadomą przyszłością — wciela się w fizyczny niemal kształt obecności. Rozpoznać ją wtedy można nietylko w otaczającej nas aktualności, ale właśnie i w życiu ją poprzedzającym i po niej następującym. Słowem, nowoczesnością, nazywamy zdolność opanowania i wartościowania egzystencji naszej, jako ognia w nieskończonym łańcuchu innych egzystencji. Ewolucjonizm ten jest kardynalną podstawą dla najbardziej nawet rewolucyjnych poczyni, a może dla nich przedewszystkiem. Tu nie chodzi bowiem o postawę — ale o działanie. Można się po sto razy wypierać całej tradycji, ale w samym procesie, czy sposobie potępienia jej, wyrastać z jej twórczych dóbr, bez których każda przemiana, nowina, rewolucja będzie irytującym wrzaskiem, a nie twórczym zapładnianiem niezłomnej, okrutnej ciągłości — życia. W życiu tem bowiem czynimy wciąż jedno i to samo: szukamy wielkich pretekstów do życia. W tem szukaniu tkwi cały jego sens.

W tem szukaniu należy też dopatrywać się wewnętrznej racji „Fausta”. Realizacja sceniczna tego poematu dramatycznego jest rzeczą niesłychanie trudną. Dzieło, które pochłonęło sześćdziesiąt lat skrzętnej, upartej, cyzelatorskiej pracy, dzieło krojone w wymiarze jakbyśmy dziś powiedzieli — czystej wyobraźni pod dyktando ścisłej relacji filozoficznej, przez całe życie pielęgnowanej — dzieło różnorodnych stylów i techniki, nasiąknięte do dna burzliwym okresem walk romantyczności z klasycznością, wdzierające się akcją od środka ziemi, do środka nieba — dzieło takie ujarzmić jednolitem ujęciem reżyserskim i aktorskim starczy za całe zagadnienie teatralne. (W praktyce wszystko to się znacznie prościej odbywa. Ani reżyser, ani aktor nie „filozofują” na temat sztuki — i słusznie — a jeżeli nawet obrabiają jakąś teorię naukę ujęcia, to bezpośrednia styczność z fizyką

teatru niezwłocznie zamienia słowo na czyn, przy której to czynności najpewniejszym doradcą jest instynkt artystyczny).

„Faust” — to wielki epos dramatyczny ducha ludzkiego — symboliczny obraz idei bytu, przewleczonej przez byt żywego człowieka. Jeden z fenomenów pracy, w której odwieczna idea ludzkości znalazła pełne, indywidualne pokrycie. Dzieje doktora Fausta to wykres historyczny całej powszechności ducha. Życie powstało z mitu i na nowo stało się mitem, ażeby powrócić wreszcie do tego czem jest — do życia.

Faust — średniowieczny Prometeusz — wiedz — obrzydził w sobie człowieka i całą nędzę wysiłku sięgania, beznadziejnego sięgania po prawdę. Czy nie stara historia o marnotrawnym synu?

Wzgardził doktor słowami — zaprzęgnął czynów.

Chwyta się czarów, ima się magii — odchodzi od siebie, przeklina przekleństwo ludzkiej doli. Potęgą nadprzyrodzonej zawisa nad światem, postępowem cudu chce obejść świadomość niemocy, by wreszcie zagadkę bytu rozwiązać.

Od magii do szatana — krok jeden. Szatan był już duszą magii nim stał się ciałem Mefista. Jak, zresztą, zbadać, kto rządzi w świecie — zaludzkim? Zbytnią namietność marzenia zawsze jest grzeszna, a grzech, wiadomo, nietylko daje rozkosz człowiekowi, ale i diabłu. Konrad Mickiewiczowski też musiał tę rozkosz dzielić ze złym duchem — jak każdy szaleniec.

Czarnoksiężstwo ducha lub materji jest tylko chwilą samozwańczej władzy, obrazą Boga i ludzi. Żeby się stało pożytkiem — musi być ukarane. Pokuta nanowotuje drogę grzesznikowi do łona zbiorowości. Któż to głębiej, prawdziwiej oceni mądrość prawa bożego — niż ten, kto je łamie, by stworzyć nowe, piękniejsze i lepsze? Wielka tęsknota — jest już zarodkiem życia, ale wielkie życie to burza kosmiczna, „walka Boga z szatanem”, zamknięta w sercu człowieka. Jak tu wytrwać bez winy? Piekło i niebo poruszyć i żyć spokojnie na ziemi? Jeżeli niepokój jest cechą ciągłego szukania — życia — to trzeba stwarzać tysiące pokus i umieć w tych właśnie pokusach odnajdywać ratunek, duszę bez przerwy czyszczącą.

Najpewniej się człowiek wywyżskuje, gdy się najsrożej próbuje. I to jest jedyny trwały zysk. Trzebaż koniecznie zaznać jakiegos poddaństwa, by dumnie smakować swobodę? Poranić sumienie krzywdą ludzką, zabłądzić na krętych drogach użycia, by znaleźć drogę do siebie? Najwidoczniej. „Es irrt der Mensch, so lang er strebt”...

Gdy więc Faust spostrzega, że magia jest tylko kluczem chwili szczęśliwej, ale szczęścia wiecznego nie daje, gdy uświadamia sobie, że stał się niewolnikiem Mefista, namietności — jak przedtem był niewolnikiem gorączki poznania, że ani wieczności ani wszechwzrostu nie zgłębi — zaczyna odwrót bolesny do źródeł własnej tęsknoty, co w świat go rzuciła. Ale „w domu” czeka go radość. Jaka to rozkosz i jaka w tem wielkość czuć się nanowotu tylko człowiekiem! Dawna słabość stała się mocą, dręczący niepokój — świadomą twórczością? I życie codzienne — tak pełne sensu!

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben.

Der täglich sie erobern muss”.

W świetle nowoczesności „Faust” wydaje się anomalją. W rozbitem zwierciadle rodzącej się, czy kończącej epoki trudno byłoby, mu się przejrzeć. A przecież, co najistotniej cechuje czasy, w których żyjemy — to wielkie, piekące pragnienie syntezy. Niezdolni do stworzenia jej w chaosie różniczkujących się wartości — jakże często odwracamy się w przeszłość w poszukiwaniu wyzwalającej formy życia, propagując rozmaite „renesanse” romantyzmu, klasycyzmu, pozytywizmu, we wszystkich prawie dziedzinach egzystencji duchowej. Roztrwonieni w kierunkach, programach, doktrynach, czasem żarliwie, czasem obłudnie rozmodleni w tysiącach kapliczek — łączymy się mimowiednie w obliczu każdego arcytworu ducha, obejmującego potęgą sztuki nieskończoność bytów w jednym skończonym bycie. I rzecz charakterystyczna — z im głębszej oddali zjawia się takie dzieło — tem wyraziściej klarują się jego symbole, tem bliższe się staje naszemu życiu, mimo całą obojętność formalnych czynników sztuki i techniki. Pojęcie konstrukcji, które dominuje w naszych metodach estetycznych — zdobywa właściwy ciężar treściwy, gdy przystawiamy je do idealnej proporcji zamiaru i realizacji — takiego np. „Fausta”. Wartość każdej kultury ocenia się zdolnością rozpoznawania się w każdej innej i opanowywania jej w ten sposób na użytek samodzielnego rozwoju.

Na tem polega również koncepcja każdej nowoczesności.

Leon Pomirowski.

PREMJERA

„FAUST” W TEATRZE NARODOWYM

Pentograma, pentograma — figura geometryczna, zarzekająca złe duchy, czarownice i wszystko inne zło, — nie została dociągnięta, albo została przeciągnięta w „Faustie” Teatru Narodowego. Zgubił się zarys tej figury — pięcioramienną, prawidłową gwiazdą, która jest znakiem magicznego zaklęcia, — znakiem, chroniącym od złych przypadków, od fałszywego kroku, a początku fatalnego końca.

Goethe, jak wszyscy romantycy, pociąga teatr górnolotnym patosem natchnienia, fantazji, muzyki, gestu i frazesu. Gdzie jednak intelekt zaczyna swą rolę, tam się ujawniają mgławice symbolów, a refleksja staje się skomplikowanym aparatem technicznym, wymagającym sążnistego komentarza.

Cóż teatrowi po analizach, dociekania, domysłach i prorocztwach glossatorów, gdy ma on inną, i tylko taką mieć może, postawę wobec sztuki; winien działać zmysłowo, a czego w zmysłowy kształt nie przyoblecze, — to zostanie z dzieła pustym frazesem.

Jedno, co należałoby Teatrowi Narodowemu poczytać za rzetelną zasługę wobec „Fausta”, to — konsekwencję w po-

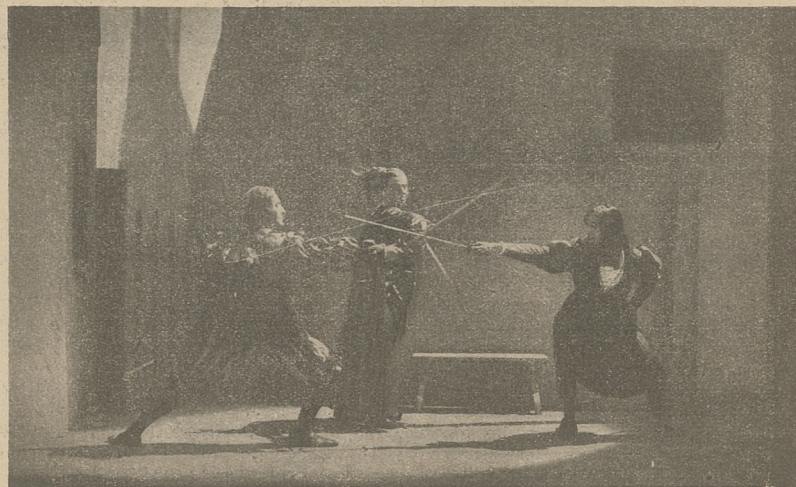
nosić poezję, one ją zabijają, przytłaczają do tego stopnia, że ledwo jej wątle echo nas dochodzi.

Trzebaż wreszcie zdać sobie sprawę, że nietylko wizualne zadanie ma teatr (jakby sądził p. Stern; w tem błędnem kole tkwi nawet eksperymentalna scena im. Bogusławskiego), ale — i to głównie — ożywienia słowa, samego w sobie, bez upiększeń, albo obślonek, gdyż to słowo było na początku w poezji i ono będzie — na końcu.

Inscenizator tragedji i reżyser, p. Kamiński, poszedł w kierunku realistycznego interpretowania „Fausta”, dając wszystko, co jest szczytem realizmu „miminiściów”.

Cała jednak maszyneria romantyczna polega zgola na czem innym. Maszynieria — to tajemniczość. Jest ona, to prawda, akcesoryjna, ale tych jej akcesoriów domyslać się tylko trzeba, nigdy zaś podawać je w skończonych kształtach rzeczywistości. Wtedy bowiem ginie wszelka cudowność, magia romantyzmu, a zostają szkielety nagie, ustrojone jaskrawo, ale tem niemniej — nieżywe.

Niema takich dekoracji, ani kostiumów, ani rekwizytów, ani wynalazków



J. Węgrzyn (Faust), J. Leszczyński (Mefistofel) W. Stoma (Walenty).

Fot. J. Malarski.

jęciu go i oddaniu. Tem nie mniej „Faust” jest chybiony.

Ponieważ Teatr Narodowy nie ma jeszcze tradycji stylu, więc z natury rzeczy musi być eklektyczny, jak pod względem repertuaru, tak i wykonania. Kiedyś, niezawodnie, zdobędzie sobie kształt oryginalny, nie do podrobienia. Dzisiaj ani jest on nowoczesny, ani też retrospektywny, w dosłownym tłumaczeniu tego wyrazu, — jest po prostu nieco późniejszy.

Wierzymy jednak, że tu właśnie, tu — nie gdzieindziej — narodzi się styl polskiej sceny współczesnej. Nie wcześniej jednak to się stanie, aż jakiś kompozytor teatru zamyśli się nad elementarzem wszelkiej sztuki teatralnej, jakim jest konstrukcja ram i architektura scenicznej przestrzeni.

Dopóki ten zrab fundamentalny nie będzie skomponowany dla współczesnej sceny, — wszystka praca i wysiłki teatrów, nietylko polskich, zostaną konglomeratem, lub łataniną, w rodzaju „Trizkina kaftana”.

Tymczasem, przedewszystkiem trzeba ważyć się na śmiałą postawę w obronie poetyckiego słowa na scenie, trzeba je ratować w miarę możliwości, trzeba wreszcie znaleźć jakiś fortel, by słowo w teatrze nie umierało, lecz odradzało się wciąż, zmartwychwstawało żywe i wieczne. P. Miłaszewski zresztą napewno rozumie to wszystko i napewno premjera „Fausta” kosztowała go wiele gorzkiej refleksji.

Inną jest miara oceny sztuki powszedniej, a inną — odświętnej. W tym drugim wypadku popełnia się jednak ogólnie fatalną pomyłkę, która jest w skutkach nieobliczalna: mianowicie, podcina się teatrowi skrzydła, chłoscąc go za byle uchybienie w repertuarze wielkim, zaś głaszcząc za byle dobry moment w codziennym.

Teatr nagle poczyną się dezorientować, popada w Hamletowe „być albo nie być” siedliskiem wielkiej poezji, która tyle żera ofiar, nerwów i syzyfowych prac, i skłania się znów ku linii najmniejszego oporu, a największego poklasku.

Otóż z tych to względów trzeba raczej namawiać i zachęcać pierwszą scenę polską do podobnych wielkich wysiłków twórczych, choćby nawet niekiedy chybionych, gdyż tylko w ten sposób przemienie się czyste ziarno wielkiej poezji w teatrze, a — co plewa — to odleci precz.

Przyjęła się w Warszawie moda, wprowadzona przez Teatr Polski na Oboźnej, że problem wielkiej sztuki teatralnej, cięższego kalibru, da się jedynie ratować akcesoriami zewnętrznymi teatru. Z gruntu mylnie mniemanie. Zamiast pod-

technicznych, imitujących rzeczywistość, któreby nadałyby za fantazją poety. Dlatego trzeba z nich rezygnować.

Walka, upostaciowana w rozdwójeniu, jakgdyby osobowości człowieka, tutaj — Faust i Mefistofeles, — jest fundamentem tragedji. Mefistofeles jest jakgdyby jednym z elementów duszy faustowskiej, który w pewnym momencie prze-waża, panuje, by w końcu ustąpić miejsca uspijonemu dotychczas elementom boskim w duszy bohatera.

Dlatego dialogi Fausta z Mefistofelem są niczym innym, jak jednym wielkim monologiem samotnika, rozmawiającego ze swym głosem wewnętrznym. Ten dwugłos w jednym człowieku, to wyżyny Goethego myśli i uczuć samotnych, których nie da się rozwiązać patosem deklamacyjnym. To skupione, głębokie słowo.

Już w pierwszym monologu Fausta, p. Węgrzyn dał się unieść przepięknym, ale pustym, jak dzwon bez serca, akordom swego głosu. To odrzucało się probierzem fałszywego ujęcia postaci. Dalej już miał p. Węgrzyn znakomite poszczególne momenty mówienia wiersza, ale na tem i koniec. Nie był to Faust. P. Węgrzyn sam się napewno na to zgodzi. Dlaczego nie grał Mefista raczej?

P. Leszczyński dla siebie bardzo szczęśliwie pojął Mefistofelesa. U Goethego nawet ten czart nie jest wcale okrutnym demonem — ma w sobie wiele z filuta. Jest on postacią mitu germańskiego — koboldem, duszkiem domowym. P. Leszczyński dostośował możliwie rolę do swych warunków przyrodzonych, ale czyżby nie lepszą była zamiana ról: Węgrzyn — Mefisto, Leszczyński — Faust?

P. Niedzielska miała wiele prostoty, wdzięku i urody, chociaż rola Małgorzaty może jest nad jej siły.

W epizodach należą się pochwały pp. Jarszewskiej (Marta), Owerle (Wagner) i Zielińskiemu (Czarownica).

P. Drabik, który stworzył niezawodnie epokę renesansu dekoracyjnego we współczesnym teatrze polskim, szkoda, że tym razem nie rozwiązał „Fausta” inaczej (choćby w kotarach). Piękną jedynie w pomysły barw i światła była scena w katedrze.

Poetycki przekład p. Zegadłowicza niezawsze fortunnie oddaje myśl i słowo Goethego, zbyt jest subiektywnie modyfikując.

Prawdopodobnie, każdy dziś teatr, gdyby wystawił „Fausta”, naraziłby się na te, lub inne sprzeciwy. Niewdzięczną jest wielka poezja!

J. J. Wołoszynowski.

PREMJERA W TEATRZE im. BOGUSŁAWSKIEGO

„Rewizor“, komedia w 5-ciu aktach M. Gogola

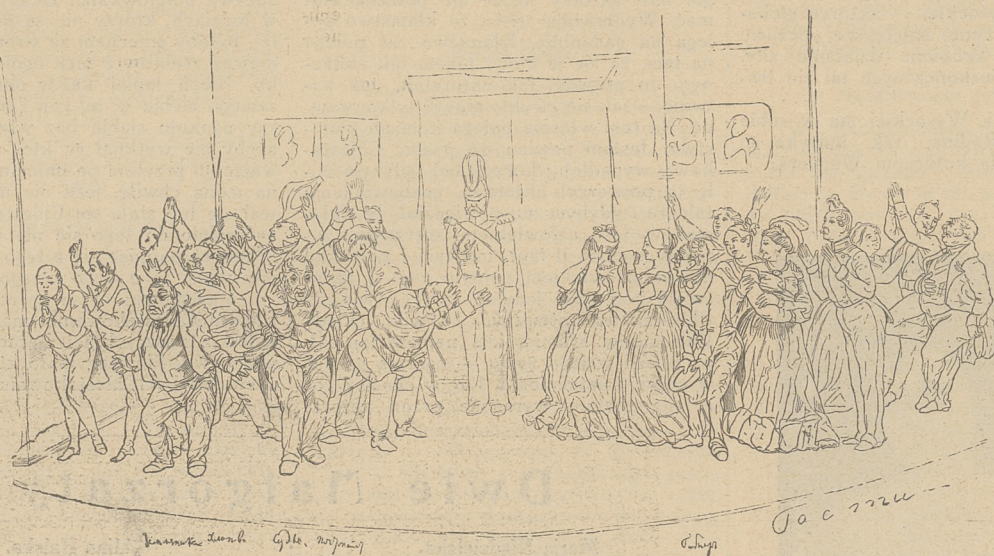
„Przypatrzcie się — no uważnie temu miastu, które ukazane jest w sztuce. Wszyscy co do jednego zgadzają się, że takiego miasta niema w całej Rosji: nikt nie słyszał, żeby gdzieś mogli istnieć u nas między urzędnikami takie monstra; jeden, dwóch przynajmniej jest uczciwych, ale tu przecież ani jednego. Słowem miasto takie nie istnieje. Czyż nie tak? No, ale cóż, jeśli to jest miasto naszej duszy, które kryje się w każdym z nas?“

Słowa te, ustami „pierwszego komika“, wypowiada Gogol w „Rozwiązaniu Rewizora“, napisanem przezeń po dziesię-

wizora“ nie się, bowiem w sprawach kultury nie dzieje bez przyczyny. Zarówno reżyser jednakże, jak i odtwórca roli „Rewizora“, nie zdołali ująć całego symbolicznego znaczenia tej klasycznej postaci; inscenizacyjnie ujęli go raczej dość pierroccio. Niedopatrzenie etycznych wartości „Rewizora“, spokrewnienie go z bohaterami sztuk Szaniawskiego, lub Jewreinowa, spowodowało obniżenie poziomu całej sztuki.

Zbieg okoliczności! W poprzednim numerze „Comodii“, w artykule p. n. „Zwycięstwo teatru nad literaturą dra-

zacji Zelwerowicza i zgodzić się na samą jej koncepcję, to nie ulega wątpliwości, że reżyser dał tu rzecz nie tylko ze wszech miar ciekawą, ale i co nie było łatwe wobec szematyzmu poszczególnych postaci i sytuacji, o dyskretnym komizmie. Być może, iż należało uniknąć w granicach tej inscenizacji, pewnych filijacji ekspresjonistycznych (w charakterystyce, jak u p. Micińskiego, jako Hibnera i w grze, jak u p. Szynclera — Szpiokina); być może, iż zbyt częste było pewne nachylenie ku wodewilowi, podyktowane zbyt dokładnym, miejscami, zrozumieniem oryginału, (jak



Własnoręczny rysunek M. Gogola wykonany do ostatniej sceny z „Rewizora“.

ciu latach od daty wystawienia komedii. I słowa te są dowodem, jakim wysokim rodzajem komedii jest i był, w zamierzeniu autora, „Rewizor“. A równocześnie są dowodem, jeśli nie fałszywej inscenizacji tej sztuki przez p. Zelwerowicza, to w każdym razie obniżenia jej rodzaju.

Wydać mi się, że rozumiem przyczynę tego zjawiska, tak, jak dorozumiewam się powodów, które głównie skłoniły kierownictwo literackie teatru do zatrzymania się na tej właśnie sztuce. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że powodem tym było nie tyle genialne skarykaturowanie przez Gogola życia małego miasteczka i jego ludzi, — ile romantyzm bohatera komedii — Chlestakowa. Nie wielu może zauważyło, że Chlestakow miał na naszych scenach, szczególnie ostatnimi czasy, dość wielką ilość krewniaków. Czemże innem są bowiem w gruncie rzeczy bohaterowie sztuk Szaniawskiego choćby, „Ptaka“ lub „Żeglarza“? Jak bohater „Rewizora“, wtargają oni w życie małego miasteczka, śród zmartwiałości okazy jakiejś dziwnie fauny ludzkiej, aby tam znów, jak prawdziwi rewizorzy poddać ostrej, surowej i druzgocącej krytyce to zeskorporowanie powszechne i jako jedyni ludzie żywi w tem otoczeniu — zbyt może żywi! — ośnić je, porwać, wywołać w niem pałacową rewolucję. To czyni Chlestakow, to samo czynią bohaterzy Szaniawskiego; lecz Szaniawski odnosi się do swych pierroccio, motywów bohaterów z głęboką wiarą w ich rewolucyjność i w ich powagę, — Gogol zaś jest świadom błahości błażerskiego romantyzmu Chlestakowa, ale i niebezpieczeństwa, które się w tym romantyzmie kryje.

Należy stwierdzić: bohaterzy Szaniawskiego są zamaskowanymi Chlestakowymi, tak, jak nieświadomymi Chlestakowymi są, gdyby się im przyjrzeć bliżej, postaci wielu naszych sztuk i powieści. To właśnie pozorne pokrewieństwo — poetów — kłamców — jak nazywał zresztą Chlestakowa rozesłany do pism przez Teatr im. Bogusławskiego komunikat, — skłoniło zapewne teatr ten do wyboru „Re-

matyczną“ pisałem: „Niechaj bohatera teatr pp. Szyllera i Zelwerowicza... pozbędzie się ostatnich gestów estetyzowania rzeczywistości teatralnej. Niech stylizacja... ustąpi miejsca twórcemu konstruowaniu sztuk wielkiego repertuaru“ — i oto po paru dniach już ujrzałem na scenie teatru im. Bogusławskiego wszystkie blaskami najgłębszego humoru grający Kohinor komedii, któremu estetyczna opława inscenizacyjna jeśli nie zdołała ująć wielkości, to w każdym razie blask jego przyćmiła. Z komedii wielkiego repertuaru, „Rewizor“, dzięki wystylizowaniu go przez reżysera, przekształcił się na komedję obyczajową. Z nieśmiertelnego żywego miasta duszy, kryjącego się w każdym z nas, które widział w „Rewizorze“ Gogol, stało się pole działania osób komedii prowincjonalną miasteczką z r. 1830. Zelwerowicz ubrał osoby komedii oraz ją samą w pewien szematyzm, rozciągnął tę nieśmiertelną sztukę na prokrustowym łożu stylizacji: wyszła z tej operacji, skrócona o połowę.

Ze stało się tak właśnie, o tem świadczą praktyczne wyniki. Nietylko to, że w swej wędrówce pomiędzy stylem, a stylizacją, zapomniał gdzieś reżyser głęboki oddech komedii, lecz nawet dziesiątki szczegółów inscenizacyjnych; pewne postaci komedii, jak Szpiokin, Hibner, Bobczyński, przepadły za kretesem, niektóre z nieśmiertelnych aforyzmów, „Rewizora“, — nie znalazły żadnego oddźwięku. Galop stylizacyjny tej sztuki stratał całe zdania, nie oszczędził nawet poszczególnych zgłosek (jak u Bobczyńskiego, któremu kazano seplenić, wbrew tekstowi komedii).

Komizm postaci był częstokroć komizmem mechanicznych zabawek. W pewnej chwili zapytałem siebie, czy książka „Rewizor“ nie pobija „sztuki scenicznej „Rewizor“ i doszedłem do przekonania, że „Rewizora“ należało wystawić konstrukcyjnie, lub realistycznie, lecz przede wszystkim z uwzględnieniem akcentów deklamacyjnych.

Są to zastrzeżenia zasadnicze. Jeśli bowiem stanąć na płaszczyźnie insceni-

w scenie 6 aktu III, gdzie padającego Chlestakowa podtrzymuje symboliczny rząd podług rangi ustawionych urzędników. Naogół jednakże, maszyneryja sztuki działała sprawnie, większość wykonawców była bez zarzutu. Szczególną uwagę zwracał oczywiście, Zelwerowicz, swą spokojną realistyczną niemal na ogół — tle sztuki, interpretację roli horodniczego. Doskonałe były charakterystyczne sylwetki jego żony i córki, w interpretacji pp. Kuninej i Romanówny. Z pozostałych, na czoło wysunęli się pp. Strachocki (Ljapkin — Tiapkin), Bonecki (Ziemljanika, Orwid (Osip) i doskonały Kurnakowski (Dobczyński).

P. Justjan w roli Rewizora musiał zaimponować... przynajmniej tym wszystkim, którzy go widzieli, jako Brunona w „Rogaczu Wspaniałym“. Rola Rewizora została opracowana przez Justjana niezmiernie uczciwie, widać artysta włożył w nią nie tylko wiele przygotowania technicznego, ale również tę inwencję twórczą, na którą go stać było. Nie potrafił jednakże stworzyć tego ucielesnienia lekkomyślności i płytkości, któremu bywa w pewnych chwilach każdy z nas. A to przecież dopiero nadałoby patos roli, i o to przecież chodziło autorowi sztuki. „Czem bowiem, jeśli się zastanowić, jest Chlestakow? — pisał Gogol w liście, napisanym do przyjaciela po premierze komedii. Młodym człowiekiem, urzędnikiem, być może, półgłówkiem, ale równocześnie posiadającym wiele cech, będących własnością ludzi, których świat nie nazywa lekkomyślnymi. Postać ta powinna być skondensowaniem wielu cech, rozrzuconych w wielu charakterach rosyjskich, które tutaj trafem złączyły się w jednej osobie. Mało kto nie bywa w życiu Chlestakowym“.

Rewizor jest typem, więcej — symbolem („Chlestakow — to lekkomyślnie, światowe sumienie“ — powiada Gogol w „Rozwiązaniu Rewizora“). Justjan był tylko bohaterem komedii. I tu się kryje najważniejszy błąd interpretacji.

Anatol Stern.

Paderewski w Akademii Sztuk Pięknych.

Pisma francuskie donoszą o wyborze Ignacego Paderewskiego na członka „L'Academie des Beaux — Arts“. Zapatrując tę wiadomość wzmianką o działalności artystycznej i politycznej Paderewskiego, prasa paryska wita z wielkim uznaniem jego wybór. Oprócz Paderewskiego, zostali obrani do Akademii Sztuk Pięknych p. Brown, architekt w San Francisco, oraz p. Wanters z Brukseli.

Manifestacja literatów francuskich.

Z inicjatywy Towarzystwa literatów odbyła się w Paryżu dn. 23 b. m. wielka manifestacja literatów i dziennikarzy, pod hasłami: „Czy istnieje nędza wśród pisarzy? Czy można żyć z pracy pióra? Czy publiczność może zachowywać obojętność wobec tej sprawy?“. Wśród mówców spotykamy, między inn., także nazwiska: Georges Lecomte, Akademik, prezes Towarzystwa Literatów, Thierry Sandre, Raymond Poincare i t. d. Interesującym i dla nas w Polsce może być wynik tej tak poważnej, publicznej demonstracji francuskich literatów.

Sztuka Murzyńska.

W Paryżu została otwarta wystawa sztuki murzyńskiej, starożytnej, oraz nowoczesnej. Zawiera ona zarówno rzeźbę i wyroby murzyńskie, jak i malarstwo zwłaszcza nowoczesne, biorąc za temat życie ludów kolorowych. Są tu między innymi obrazy i rysunki Van Dongena, Pascina, L. A. Moreau, Andreja Lhote i t. d. Wystawa ta następuje prawie, bez pośrednio po występach murzyńskich zespołów taneczno — wokalnych w Paryżu. Słowem — moda na prymityw egzotyczny.

Z TEATRÓW ROSYJSKICH

W Moskwie otwarty został teatr pod nazwą „Maski“, poświęcony odtwarzaniu improwizowanemu scenariuszy teatralnych. Zespół pracował już od pięciu lat, jako osobne „studio“ państwowego teatru nad wytworzeniem nowego typu aktora, zdolnego do improwizowania sztuki teatralnej na tle szkicu, bez szczegółowego tekstu. Aktorzy improwizują na temat zadany przez publiczność, słowem coś w rodzaju starej komedii dell arte. Na pierwszym przedstawieniu trzydziści masek improwizowało rozmaite sytuacje dramatyczne, oraz odegrało komedję według scenariusza p. t. „Pajęczyna“.

Słowo wstępne, wyjaśniające technikę tego oryginalnego teatru, wygłosił prof. Dziwilegow.

„Na ziemi“

„Czwarte studio“ wystawiło sztukę P. Nizowa „Na ziemi“, utrzymaną w surowych realistycznych konturach. Środowisko współczesnej wsi rosyjskiej, z „niedawnymi bogaczami“, „popem, odczuwającym tragiczne rozterki“, — cała galeria typów niemal egzotycznych, wszystko to podpatrzone żywo i bezpośrednio.

Zespół teatru miał trudne zadanie: podobnie jak i uczniowie Wartangowa, po „Księżniczce Turandot“ z trudem opanowali realizm następnych sztuk, podobnie i zespół „czwartego studio“ po „Mameluku z gór“, czuł się widocznie nieswojo w środowisku „Na ziemi“.

Gros powodzenia — przypisać należy świetnej reżyserji p. M. Tarchanowa.

Opera „Stieńka Razin“

Opera „Stieńka Razin“, napisana przez autora „Srebrnego Księcia“ — jest eksperymentem „rewolucyjnego repertuaru“. Opera ta jest zlepkim, zacierpięciem z różnych źródeł muzycznych.

Muzyka stoi na poziomie miernej kinematograficznej improwizacji. „Oper takich jak „Stieńka Razin“ pojawia się co roku tuzin...“ pisał L. Sabaszew, jeden z najlepszych rosyjskich krytyków. Widocznie opera nie daje się łatwo włożyć w ramy „rewolucyjnego repertuaru“.

KRONIKA WŁOSKA

Obok słynnych śpiewaków włoskich: Gigli i Selupy — największą sławą i powodzeniem cieszy się obecnie we Włoszech młody fenomenalny tenor liryczny, p. Roberto d'Alessio. Uważany jest on za następcę Anzelmiego i ma przepowiedzianą wielką przyszłość. Obecnie odbywa triumfalne tournée po Hiszpanji i Włoszech.

Jeden z pierwszych teatrów lirycznych świata, medjołańska „La Scala“ w obecnym sezonie ma wystawić następujące dzieła: „Turandot“ Puccini'ego (dokończona po śmierci autora), „Piękność i potwór“ Ferrari'ego, Trecate, „Howańszczyznę“ Musorgskiego, „Skowronki“ i „Piotrusia“

Strawińskiego, „Męczeństwo św. Sebastjana“ Debussy'ego. Poza tem wznówić „Wolnego Strzelca“ Webera. Ostatnie dzieło A. Boity — „Neron“ będzie najbliższą premierą Teatru Królewskiego.

W grudniowym (1925) numerze medjołańskiego miesięcznika, poświęconego wyłącznie muzyce, — „Musica d'Oggi“, znakomity muzyk p. Alfredo Casella w naczelnym artykule, zatytułowanym „Rehabilitacja teatru muzycznego we Włoszech“ stwierdza, że do niedawna młodzi muzycy włoscy, t. zw. „avanguardisti“ odnosili się z pogardą do teatru, naśmiewając się z muzyki „operowej“. Obecnie nastąpił silny zwrot i nawrócił do teatru „Nowym testamentem“ młodej generacji jest „Fałstaff“, ostatnie kapitalne dzieło A. Verdi'ego.

Na deskach teatru florenckiego Pergola — odniosła świeżo tryumf nowa opera „Amoniza“ kompozytora L. Butti'ego. Autor muzyki jest zarazem i autorem libretta, treść którego jest osnuta na legendzie sy-cylijskiej.

Znany literat i publicysta prof. Zygmunt Kulczycki (ojciec świetnej tłumaczki licznych arcydzieł naszej literatury na język włoski — p. Antoniny Kulczyckiej-Riccardi), zamieszkujący stale w Rzymie, napisał świeżo utwór sceniczny p. t. „Święta wiosna“ („Primavera Sacra“). Rzecz napisana pięknym wierszem jest hymnem pochwalnym na cześć boskiej Italji, — pieśnią młodości i radości życia. Muzykę godną znakomitości tekstu stworzył młody kompozytor włoski z Cremony — p. Lao.

W ostatnich dniach odbyła się audy-

cja wyżej wspomnianego dzieła — wobec prawie całego świata artystycznego i prasy rzymskiej. Utwór doznał entuzjastycznego przyjęcia i doczekał się świetnych krytyk. — „Święta wiosna“ będzie prawdopodobnie wystawiona w dniu 21 kwietnia b. r. (w rocznicę powstania Rzymu) w największym teatrze rzymskim „Teatro Costauzi“.

Luigi Chiarelli, główny dramaturg włoski, autor granych u nas z dużym powodzeniem sztuk: „Twarz i maska“ i „Śmierć kochanków“, napisał nowy 3-aktowy dramat p. t. „Łzy i gwiazdy“. Utwór, odznaczający się wszystkimi zaletami pióra włoskiego pisarza — wystawiony będzie niebawem w jednym z teatrów medjołańskich.

J.Maz.

MASKI



Stanisława Wysocka.

Marja Przybyłko-Potocka

Technikiem - wynalazcą jest Marja Przybyłko - Potocka. Bogactwo mimicznych odpowiedników słowa stwarza w niej niezmiennie ich rozrzućność. Każda kwestja, tak zwana, roli posiada u niej nieskończoną mnogość akcentów twórczych, po aktor-sku świetnych, choćby się miały nawet z wewnętrznym sensem postaci.

Jest w Przybyłko - Potockiej renesans melodramatu, jego patos prawie klasyczny, który trzeba czuć w sobie i rozumieć, aby nim żyć.

Należy ona do rodu prawdziwych, urodzonych prymadonn, jak Sarah Bernard, Rejane, Sorel.

Wirtuozem gry scenicznej jest Marja Przybyłko - Potocka.



Irena Solska.

Stanisława Wysocka

Wysocka w swych kształtach scenicznych przypomina rzeźbę Rodina.

Gdy mówi, gdy przemawia, inkarnując się w sceniczne postacie, zdaje się mieć usta ściśnięte, jakby nieme. Z płynnej sub-stancji słów czyni zwarte kamienne istoty, żyjące swem krótkim, urwanym, samotnym życiem.

Owe kamienne słowa, każde w sobie odrębne, samowystarczalne, mało dbające o tekst, sprawiają przy długim ich słuchaniu wrażenie monotonne górskiej lawiny, tragicznej dzięki swej inercji.

Trwa w Wysockiej — aktorce głęboki wewnętrzny rytm, najgłębsze poczucie ruchu i czynu, skupione działanie siły. W oczach jej nieskończonych tai się tragicizm bólu.

Jak plastyka Wysockiej ma w sobie coś z rzeźby Rodina, tak muzyka jej mowy odpowiada koturnom Wagnera.



Marja Przybyłko-Potocka.

Irena Solska

Głosem prawie bez intonacji, o skali, o rejestrze ubogim, jak chińska gama, wygrywa Solska wszystkie tony, jakie istnieją w nutach sztuki. Gestem prawie, że nieruchomym, zaznacza jedynie swe istnienie w akcji, swe miejsce, swój plan, zawsze jednak pierwszy, a cały ciężar odpowiedzialności za postać, wyobrażaną przenosi na jej słowa, na kunsztownie frazowany tekst.

Tajemnicą jej sztuki aktorskiej jest ona sama — jej postać niesamowita.

Talent Solskiej ma w sobie coś z secesji, z niepokojącego dekadentyzmu Grand - Guignolu.

Solska w pawim ogonie sztuki słynie wciąż kolorowem piórem najjaskrawszem.

W

Gogol o roli Chlestakowa

„Rewizor” już wystawiony — jest mi tak jakoś smutno, tak dziwnie.

Czyż naprawdę nie widać z roli samej kim jest Chlestakow? A może winno temu moje przedwcześnie zaślepienie, siły okazywały się zbyt nikłe, ażeby stworzyć ten charakter? Wydało mi się, że jest on taki wyraźny. Chlestakow wcale nie „nabiera”; nie jest on kłamcą zawodowym, sam zapomina, że łże i zaczyna wierzyć w to, co mówi; nabiera śmiałości, jest w dobrym humorze: widzi, że wszystko mu dobrze idzie, że go słuchają i właśnie dlatego mówi płynnie, swobodnie, mówi zupełnie szczerze i, kłamiąc, pokazuje siebie takim, jakim jest rzeczywiście. Naogół nasi aktorzy wcale nie potrafili kłamać. Wyobrażają sobie, że kłamstwo polega na gadaniu. Kłamstwo zaś polega na tem, że się je mówi tonem tak zbliżonym do prawdy, tak naturalnie, tak niewinnie — jak się zwykło mówić tylko prawdę. Na tem właśnie polega komizm kłamstwa. Jestem pewien, że postać Chlestakowa wypadłaby korzystniej, gdybym rolę tę powierzył aktorowi, pozbawionemu talentu i gdybym mu powiedział, że Chlestakow jest człowiekiem zręcznym, zupełnie comme il faut, mądrym i poniekąd nawet człowiekiem pełnym cnót, i aktorowi pozostaje jedynie takiego właśnie Chlestakowa stworzyć. Chwila, kiedy Chlestakow kłamie, jest najbardziej pełną poezji w jego życiu — ogarnia go coś w rodzaju natchnienia. I żeby chociaż coś z tego zostało wyrażone przez aktora!

Naturalnie o wiele łatwiej jest stwarzać karykaturę starych urzędników, w starych, wyświechtanych mundurach; ująć cechy „przyzwoite”, niewykraczające ostro poza zwykłą miarę towarzyską — jest rzeczą wielkiego mistrza. Rola takiego horodniczego jest bardziej wyraźna i jednostajna. Charakteryzuje go jaskrawo własna, niezmienna surowa powierzchowność. Rola Chlestakowa jest zbyt zmienna, bardziej finezyjna i dlatego trudniejsza do ujęcia. Czem, bowiem — jeśli się zastanowić — jest naprawdę Chlestakow? Młody człowiek, urzędnik i półgłówek, ale ma zarazem dużo cech charakteru, właściwych ludziom, których świat nie nazywa półgłówkami. Ukazywać te cechy w ludziach, którzy nie są pozbawieni zalet, byłoby grzechem ze strony autora, ponieważ zrobiłby z nich ogólne pośmiewisko. Niech lepiej każdy odszuka cząstkę samego siebie w tej roli i niech się obejrzy naokoło siebie bez wszelkiej obawy, ażeby nie wytknął go ktoś palcem, nazywając go przytem po imieniu. Każdy z nas na jedną chwilę, jeśli nie na dłużej, stał się lub staje się Chlestakowem, choć naturalnie do tego się nie przyznaje; lubi nawet pośmiać się z tego, co prawda — gdy widzi to u kogo innego.

I elegancki oficer gwardji okaże się czasem Chlestakowem i mąż stanu, i nie jeden z naszej braci literackiej niekiedy nim bywa. Słowem, mało kto choć raz w życiu nie był Chlestakowem.

Dwie Małgorzaty

Marja Niedzielska.

Po ukończeniu gimnazjum w Homlu przyjechałam do Krakowa, by rozpocząć studia uniwersyteckie. To, że wstąpiłam równocześnie do szkoły dramatycznej, nie było bynajmniej dziełem przypadku. Już

Alina Halska.

Długo nosiłam się z myślą wstąpienia do teatru. Wreszcie postanowiłam moje zamiary wprowadzić w czyn i zgłosiłam się do teatru im. Bogusławskiego. Nie ukończyłam szkoły dramatycznej i nie



Marja Niedzielska.



Alina Halska.

w dzieciństwie postanowiłam wstąpić na scenę i to moje postanowienie wtedy zrealizowałam.

Z Krakowem są związane moje pierwsze wspomnienia z teatru. Jeszcze jako uczennicy szkoły dramatycznej powierzył mi dyr. M. Trzciński rolę Ofelji w Hamlecie, a następnie, po ukończeniu szkoły, zaangażował do swego teatru.

Nigdy nie zapomnę tremy, jaką miałam, ukazując się poraz pierwszy na deskach scenicznych. Gdy się tremuję — zamieram, mam ruchy niezdeterminowane i mówię zawsze za cicho. Potrafię się jednak opanować. Nie mogę sobie wyobrazić mojego życia bez teatru i wiem, że moje losy są nazawsze sprzęgnięte ze sceną.

Teatr Przyszłości w Nev Yorku.

W Nev - Jorku oczekują przybycia Franciszka Kieslera, b. kierownika sekcji austriackiej na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej. F. Kiesler ma zademonstrować nowe sposoby zastosowania światła elektrycznych dla scen obrotowych. Wśród nowych pomysłów Kieslera warto odnotować plan umieszczenia sceny wśrodku widowni. Kiesler dowodzi, że teatr przyszłości nie będzie miał cech teatru w dzisiejszym pojęciu; będzie on ruchem tłumów, w którym akcję z artystami podzieli publiczność. „Aktorzy już nas więc nie obchodzą”, — miał się wyrazić Kiesler. — „Nowy ruch teatralny obejmujące działanie publiczności”.

miałam żadnego przygotowania fachowego. Powierzono mi robienie krzyku za sceną w „Kordjanie”. I ta moja „pierwsza rola” sprawiła, że zostałam zaangażowana.

Wiele miłych wspomnień wyniosłam z mojego pobytu w teatrach w Warszawie i w Łodzi, ale nie miałam jeszcze takiej roli, którąbym, choć w przybliżeniu, mogła zestawzić z moimi marzeniami.

Teatr objął w posiadanie moje życie, ale nie dał mi jeszcze pełni zadowolenia. Może kiedyś, po wielu latach pracy, zdolam to osiągnąć.

„Nieboska” po włosku.

W najbliższych dniach ukaże się w Neapolu przekład „Nieboskiej Komedji” Kraśńskiego. Przekładu dokonała p. dr. Antonina Kulczyńska-Ricard, wstęp pióra dr. Pollaka, profesora historii literatury polskiej na uniwersytecie rzymskim.

WKRÓTCE UKAŻE SIĘ W SPRZEDAŻY
TOM NOWEL

ALEKSANDRA WATA

p. t.

„Niech żyje Europa”

Z OPERY

WZNOWIENIE „SPRZEDANEJ NARZECZONEJ”

Zaiste trudno jest zgadnąć kto kieruje repertuarem naszej Opery — a jeśli ktoś taki istnieje — to jaką linią wytyczną postępuje przy jego ustalaniu. Wznowienie „Sprzedanej narzeczonej” Smetany może być usprawiedliwione chyba jedynie względami politycznymi, znamy wiele innych większych arcydzieł, które nie zostały dotąd wystawione, mimo, iż różne „dwuletnie rocznice” mogły do tego dać sposobność. (Czy pomyślano np. o uczczeniu roku temu zmarłego Pucciniego? — Warszawa dawno już czeka na jego arcydzieło: „Mannon Lescaut”).

„Sprzedana narzeczonej” jest „dobrze zrobiona”, ale wolimy słuchać arcydzieł Mozarta i Rossiniego bezpośrednio, aniżeli przefiltrowanych przez twórczość Smetany, t. j. podanych nam z drugiej ręki. Nie ulega wątpliwości, że partytura „Sprzedanej narzeczonej” posiada piękne strony (duet Marynki i Janka z I-go aktu, arja Janka, znany sekstet z aktu ostatniego, przedewszystkiem zaś uwertura), lecz z konieczności musi ona przemawiać najślimiej do Czechów, gdyż jest nierozdzielnie złączona z librettem, opartem na życiu ludu czeskiego. Mimo silnych reminiscencji mozartowskich, całość nie posiada równoważnych wartości, w rezultacie okazuje się już nieco zwietrzała.

Czyli w istocie nie lepiej było poświęcić nieco więcej czasu i wystawić np. „Wesele Figara”? Wznawianie oper w częściowo nowej obsadzie, nowym kapelmistrzem i zmienioną reżyserją nie zajmuje o wiele mniej czasu, aniżeli wystawienie rzeczy nowej, a musi dać w rezultacie ogromną różnicę tak w sensie artystycznym, jak

i materialnym. Wolelibyśmy ujrzeć, choćby w częściowo „łatanych” dekoracjach rzecz nową i wysoce wartościową, aniżeli widzieć, iż w Operze traci się czas na „odgrzewanie” w kółko ciągle tych samych „nowości”. Jeżeli już koniecznie chodziło o wystawienie jakiejś opery czeskiej, czyż nie lepiej było uczynić to z „Daliborem”, operą u nas prawie nieznaną, którą w obecnym sezonie, mimo ciężkich warunków obecnych, zdołała wystawić o wiele uboższa od naszej — Opera poznańska.

Wykonanie „Sprzedanej narzeczonej” było dobre. Palmę pierwszeństwa należy przyznać najlepszemu polskiemu kapelmistrzowi operowemu p. Ad. Dołyżkiemu. Widać było, iż włożył on cały swój talent i wiele pracy w przestudjowanie na nowo opery. Podkreślić należy doskonale brzmiące chóry. Jest to niewątpliwa zasługa jego dzielnego kierownika p. Dağ. Polzinetti. Wogóle zauważyliśmy, iż od czasu objęcia tego stanowiska przez p. P. praca chóru operowego przynosi coraz lepsze owoce.

Z pomiedzy solistów na pierwszym miejscu bez wahania postawimy kreację pierwszego basisty naszej Opery p. Z. Mossocego; w roli Kecela był świetny. Poza tem zawsze miły i muzykalny p. A. Dobosz, doskonały w roli Tomka p. Janowski (lepszy od wykonawcy tej roli w Pradze), pp. Mokrzycka i Leska. Ta ostatnia zbyt rzadko słyszymy w ostatnich czasach. Reżyserja p. Ad. Popławskiego, jak zawsze, b. dobra, jedynie może niepotrzebnie zbyt przeciągnięto scenę cyrkową. Uczyniono to może dla dogodzenia gustom pewnych sfer powojennej publiczności?

Jerzy Mazaraki.

ANATOL STERN.

Robert Wiene, czyli wędrówki reżysera

(Z powodu „Rak Orlaca” w „Wodewilu”).

I.

Pomiędzy najwybitniejszymi reżyserami niemieckiego kina, — Robert Wiene zajmuje miejsce odosobnione. Zapewnie, takie nazwiska, jak Lubicz, Oswald, Lang, May, Gad lub Buchowiecki, są bardziej popularne, lecz nie mówią nigdy miłośnikowi kina o takim nieustraszoną wysiłku twórczym, o takim nienasyconym badaniu możliwości ekranu, o jakim mówi nazwisko Wiene. W szkicu tym pragniemy się podzielić z czytelnikami uwagami o tym artyście, jednym z najciekawszych artystów kinowego świata, reżyserze słynnego „d-ra Calligari”, „Genuenki”, „Inri”, „Raskolnikowa”, oraz ostatnio zrealizowanych „Rak Orlaca”.

Poprzedzając je ogólną charakterystyką ekspresjonizmu, reprezentowanego przez Wiene w kinie.

Wędrówka reżysera

Wiene jest niewątpliwym ekspresjonistą tylko w „D-rze Calligari”, najsensacyjniejszym i zapewne nie najlepszym z jego filmów. Ale czemuż to „Dr. Calligari”, który we Francji wzbudził ekstazę, a w Ameryce stał się powodem zdemolowania paru lokali kinowych, jest pierwszym i ostatnim dziełem Wiene, utrzymanym w duchu prawowiernego ekspresjonizmu? Czemu „Raskolnikowa” znamionuje nawrót do realizmu, a „Inri” i „Ręce Orlaca” są już dziełami o całkowicie realistycznej fakturze, nacechowanymi jedynie pewnymi tendencjami sztuki ekspresjonistycznej?

Odpowiedź prosta. Po zrealizowaniu „Calligario”, stanął Wiene wobec dylematu: — czy pozostać przy ekspresjonizmie, pojętym, jako dowolnie, intuicyjnie odgadywana forma artystyczna, pozabawiona kością konstrukcyjną, czy też poświęcić tę zbytnią, niebezpieczną swobodę artystyczną, którą mu ofiarował ekspresjonizm, dążąc do ustalenia monumentalnej zasady estetycznej, tego Ultima Thule dążeń i poszukiwań wszelkiej sztuki. Wiene wybrał to drugie, nie zapominając wszakże o abstrakcyjnym, metafizycznym przeżyciu. I jest to tylko napór paradoksalne, że krocząc tą drogą, doszedł Wiene do realizmu.

Realizm bowiem, jak słusznie zauważono, w najgłębszej swej istocie, jest mistyczny i metafizyczny. Wędrówka Wiene dowiodła jeszcze raz tedy nieodpowiedzialności ekspresjonizmu, jako systemu estetycznego.

W dalszej części naszego szkicu, postaramy się zbadać etapy tej wędrówki. I mimo, iż badania nasze dadzą wyniki nie najlepsze dla pracy Wiene, uważamy za właściwe stwierdzić na tem miejscu, że żyjemy dla niego uznanie bez zastrzeżeń. Jest to bowiem artysta, w całym tego słowa znaczeniu „uczciwy”, który mimo tak silnej pokusy, jaką jest możliwość żerowania na rozreklamowanych zdobyczach „D-ra Calligari”, wywalczył sobie z wysiłkiem coraz nowszą formę.

Blaise Cendrars a Calligaryzm.

Kiedy Błażej Cendrars, znany francuski poeta i krytyk kinowy, wystąpił przeciwko „D-rowi Calligari”, to krytyka jego miała cechy nietylko analizy formalnej, ile stwierdzenia podstawowych błędów w ideologii reżysera tego filmu. Zarzut, że „dekoracje „D-ra Calligari” dyskredytują całą Nową Sztukę, gdyż dyscyplina malarstwa nowoczesnego nie tłumaczy się parastezją warjatów, lecz jest ruchoma, nateżoną geometrią intelektu” (artykuł w „Feuilles libres”), jest zarzutem całkowicie obojętnym dla badacza, interesującego się samymi walorami artystycznymi tych dekoracji, a nie wytłumaczeniem ich roli. Bez porównania istotniejszy zarzut, że „dekoracje te nie są uzależnione optycznie ani od ustalonego kąta ukazania się zdjęcia, ani od diafragmy”, traci na wadze z powodu niewytłumaczenia ogólniejszej przyczyny, której należy zawdzięczać ten brak. Niepodobna bowiem mówić o konstrukcyjności zdjęć tam, gdzie

należałoby mówić o niekonstrukcyjności wnętrza. Anarchja dekoracyjna — oto błądka tego filmu, którego forma balansuje pomiędzy naiwnym kubizmem, a ekspresjonizmem, wyrażonym w najniekonierniejszej swej formie, szarżującym zarówno trywialną, sensacyjnością poszarpanych form, jak i sentymentalizmem, uwidocznionym w rozrzućności, z jaką stosowano tu wielkie, nieskonstruowane, monotonne płaszczyzny.

II.

Ewers filmu.

I to samo da się powiedzieć o interpretacji wykonawców „D-ra Calligari”. „Pospolstwo chętnie wierzy w potwory” — powiada Wergilusz we „France’owskiej „Wyspie pingwinów”. Monstra cieszą się powodzeniem motłochu, który szuka brutalnych sensacji. Aktorzy ekspresjonistyczni zdają się dobrze wiedzieć o tej prawdzie; szczególnie Veidt, odtwarzający w filmie tym somnambulika. Ale mimo pozorów, nie jest on bynajmniej uwiecznionym w celuloidowych klateczkach taśmy filmowej potworem. Nie jest minotaurem, krążącym w labiryncie ślepej psychiki lunatyka. To raczej heros rutyny, ciągnący zyski ze zbanalizowania niesamowitej mechaniczności podświadomego życia i obdarzony w odtworzeniu jej (przynajmniej to) — błyskami rzemieślniczego geniuszu. Lecz korzystanie z rutyny bez względu na poziom jej doskonałości jest zawsze bądź szantażem, bądź bydlęcnością. — Prędzej nawet tem ostatniem, niżli czem innym. Gdyż publiczność jeśli się już kocha w kimś z własnego popędu, kocha się zazwyczaj w ośle. Dowodem — odpowiednik Veidta w literaturze, H. H. Ewers, dyletant, straszący czytelników lwia skórą mistycznego biologa, a w rzeczywistości zdradzający się oślim rykiem swego satanizmu, — i będący, mimo to, jeśli chodzi o styl w najlepszych jego wzorach, genialnym wychowankiem E. A. Hoffmana, czarodziejskim rzemieślnikiem słowa.

Zagadnienie Calligaryzmu.

Jedyną zaletą „D-ra Calligari” jest krótkie zerwanie z dotychczasowym kanonem inscenizacyjnym w kinie. Natomiast film ten w żadnej mierze nie jest ustaleniem nowych form twórczych, nie prowadzi, jak to słusznie powiada Cendrars, do „oczyszczenia zawodu”. „Wszystkie efekty — czyni uwagę subtelny ten krytyk — osiągnięto tu zapomocą środków, należących do malarstwa, do muzyki, do literatury”. Cendrars powinien być uogólnić tę uwagę jednym słowem: do teatru. To bowiem dopiero stawia tę sprawę na właściwej płaszczyźnie.

Calligaryzm jest próbą zredukowania aparatu kinowego do roli bezdusznego utrwalacza skonstruowanej już poza nim uprzednio artystycznej rzeczywistości.

Najżywniejszym zaś zadaniem kina jest podniesienie aparatu do roli rzeźca, zapomocą którego reżyser i operator modelują zwykłą dziewczęcą rzeczywistość; to jedynie pozwoli osiągnąć bezpośredniość, najcenniejszą cechę filmu. Potęgą 7-mej sztuki tkwi w jej bezpośredniości. Tajemnicą tej potęgi jest technika kina i na niej to powinna się oprzeć cała przyszłość niemieckiej sztuki. Reżyser nie wyszukujący tych wszystkich możliwości technicznych, które się przed nią otwierają, dowodzi, że nie ma pojęcia o znaczeniu techniki, która zawsze wyznacza drogę, granicę i możliwości każdej sztuki, Calligaryzm, nie pojmujący tej roli techniki, przestaje być zagadnieniem ściśle kinowym, a staje się raczej problemem przetrawionego, przeniesionego na ekran teatru. Czyż nie widać tego zresztą w jego tęsknocie po psychologicznej analizie, w nadawaniu statystycznego charakteru poszczególnym scenom, w obfitości djałogów, w ukochaniu zamkniętych przestrzeni ciasnych wnętrz, słowem we wszystkim?

Lecz bądźmy lojalni. Pomimo, iż reżyserska droga Wiene była drogą do sa-

mobójstwa, nie można zaprzeczyć jej artystycznej wartości w zakreslonych sobie przez nią granicach. I ta twórczość, (przez swą ograniczoność formalną i przez swój demoralizujący wpływ na wolę i energię życiową tak sprzeczną ze skomplikowanym dowcipem aparatu kinowego), jednakże potrafi, jeśli nie zmienić nasze zdanie o błędach tej metody, to przynajmniej zmusić nas do stwierdzenia kultury i sztuki, z jakim te błędy popełnia. Dowodem tego „Raskolnikowa”, przerobiony ze „Zbrodni i kary” Dostojewskiego. Można w nim zaobserwować wybitne pogłębienie problemu inscenizacyjnego.

Realistyczna przystań.

W „Raskolnikowie” Wiene korzysta już z elementów rzeczywistości, nie deformując ich uprzednio. Nierealny charakter dekoracji płynie tu nie z ich artystycznego przekształcenia, lecz z nierealistycznego potraktowania ich przez reżysera. Polega on na zwykłym skrzywieniu płaszczyzn dekoracyjnych (pochylone drzwi, sufit i latarnie), na których tle aktorzy zachowują normalną pozycję. Coprawda i ten 25-cio stopniowy kąt nachylenia mógł być stworzony przez reżysera zapomocą podwójnego ustawienia aparatu, lecz w każdym bądź razie ten niesamowity realizm „Raskolnikowa” jest oddzielony przepaścią od wulgarnego modernizmu „D-ra Calligari”. I jaka przepaść dzieli te ciężkie, w szarych realistycznych tonach utrzymane postacie i maski aktorów od naiwne — strasznych, trochę zapustnych masek Veidta i Krausa!

„Ręce Orlaca”.

Ekspresjonistyczny realizm „Raskolnikowa” rzekształca się w „Rękach Orlaca” w realizm psychologizujący. I tu jeszcze ma się do czynienia z koszmarnym zjawiskiem rzeczywistości, z pograżaniem akcji obrazu w mroki, mających być jakgdyby zgęszczonym symbolem mroków podświadomości. Ale nie dostrzeżesz tu już żadnych wycieczek w stronę deformacji, a przytem, rzecz całkiem nowa u Wiene, akcję z atelier przeniesiono na pleine-air. Poraz pierwszy ujrzeliśmy obraz pełen żywej, z katastrof codzienności przeszczepionej dynamiki: wykojenie pociągu. Te strzaskane wagony, światło reflektora, oślepiające zarówno aktorów obrazu, jak widownię, pochodnie niosące trwogę, dymiące, jak krew, popłoch, popłoch, popłoch — wszystko to stanowi obraz o niepokonanej sugestywności, wyzarpnięty wprost z serca codzienności, który moglibyśmy spotkać, być może, i u innych reżyserów (u Duponta, lub Murnaua), ale u tego twórcy sztucznej rzeczywistości, prawdziwie i szczególnie wzruszający. I ten właśnie obraz, nic innego, skłonny jestem uważać za widomy symbol ostatecznego nawrotu Wiene do realizmu. Realizmu, który ostatnim skurczowym odruchem przytrzymuje na swej twarzy ekspresjonistyczną maskę deformacji, tym razem, psychologicznej, aby w pewnej chwili nagłym ruchem ją zrzucić. Dla tych, którzy uświadomią sobie drogę, przebytą przez Wiene, od „D-ra Calligari” do „Rak Orlaca” — chwila ta jest bliska.

Wrócenie z dłoni.

Nie dla każdego twórcy jest realizm przystanią, z której się wypływa po nowe zdobycze sztuki. Lecz dla każdego twórcy nowoczesnego musi realizm spełnić rolę jednego z etapów jego drogi. — Taką rolę odegrał też dla Wiene. Co można powiedzieć o przyszłości tego reżysera? Wrócenie przyszłości jest rzeczą niebezpieczną i to ma do siebie, że częściej zawodzi, niż się sprawdza. Lecz kiedy patrzę na świetlistą dłoń ekranu, na wielką dłoń Wiene, i przypominam sobie takie czarodziejskie technicznie fragmenty, jak grę cieni w „Calligari”, jak senny koszmarny w „Raskolnikowie” — to widzę wyraźnie wśród spletanego kłębu linii, linję wyraźną a świetną, która nie jest drogą śmierci, lecz: drogą życia.



Lon Chaney, jako Upiór w Operze.

DROBIAZGI FILMOWE

Nic dziwnego, że cała Ameryka żyje dzisiaj pod hasłem filmu, gdy jej „pierwszy obywatel”, prezydent Coolidge za najmiłsze chwile wypoczynku uważa te, które spędza przed srebrnym ekranem. Podczas wycieczki jachtem „Mayflower” prezydent i jego małżonka rozkoszowali się całymi godzinami w specjalnej kajucie projekcyjnej wspianiem komediami Charlie Chaplina i Buster Keatona, oraz minkami uroczej Collen Moor — są to bowiem ulubieńcy dostojnej pary. Podobno Prezydent Coolidge zaangażował znaczne sumy ze swych prywatnych kapitałów w jednym z najważniejszych przedsięwzięć filmowych.

To samo zainteresowanie się wytwórczością daje się zauważyć i w Anglii, gdzie książę Walji staje na czele wytwórni Narodowej.

Dobrze zrozumiany interes i dbałość o rozwój jednej z najproduktywniejszych gałęzi przemysłu — nic więcej.

Rozpoczęcie przez wytwórnię nowego wielkiego obrazu — to wielkie święto całego społeczeństwa amerykańskiego. To też, kiedy przed kilkoma miesiącami padło hasło: „Romeo i Julia” — fachowcy oddali głos i decyzję prasie i publiczności, ogłoszawszy dwa konkursy: jeden dla krytyków filmowych, drugi — ogólny, dla rozstrzygnięcia, jakiej parze aktorskiej powierzyć rolę największych kochanków świata. Nie mamy jeszcze rezultatów ostatecznych, ale wyniki dotychczasowe wskazują, że publiczność zahypnotyzowana urokiem wielkich nazwisk, zapomina zupełnie o charakterze omawianych kreacji i warunkach swych ulubieńców, boć przeciw Valentino na Romea, ani Mary Picford na Jul jettę — nie nadają się. Słodką, małą Mary już się przekonała zresztą, że w krótkiej sukience i złotych lokach dziecięcych wkłada się najłatwiej do serc ludzkich...

O ile wnioskować można z opinii fachowych krytyków Roman Novaro (który przygotowuje się już widocznie do swej roli weneckiego kochanka, składając bezustanne dowody czci i uwielbienia Liljanie Gish) i młodzieńca, nieznana jeszcze Pol-sce Louis Moran — osiągną palmę pierwszeństwa.

„Charlie Chaplin — to jedyny komik, który wzrusza do łez, jedyny tragiczny, który wywołuje salwy śmiechu” — pisze jeden z najpoważniejszych organów amerykańskiej prasy codziennej. Ale jednak Chaplin nie chce śmieszyć swoim dramatem. Chaplin chce stworzyć prawdziwą tragedję, wyeliminowawszy z niej komizm zupełnie. Chce wreszcie przestać śmieszyć swemi łzami, chce by tłum płakał z nim razem i śmiał się, kiedy on tego zapragnie. Idąc po tej linii, zbliża się powoli do celu: jego dramat „Gorączka złota” znamionuje kolosalną zmianę w dotychczasowym sposobie tworzenia. Ciekawe, co przyniesie następna kreacja „Dandy”...

Małenki Krezus ekranu — Jackie Coogan osiadł na stole w Nev-Jorku, pożegnał się na parę lat z karierą filmową i chodzi do szkoły, jak przeciętny chłopczyk. Za cztery lata, gdy skończy 15-ty rok życia wystąpi na scenie w roli Hamleta, jak głosi kontrakt, zawarty przez jego ojca z reżyserem Dawidem Belasco.

Coś te bająskie gaże gwiazd Hollywoodu przy głębszym zastanowieniu dziwnie maleją...

Bo dlaczegożby taka Beatrice Joyce, Joan Cramford i nawet młodzieńca, dziewczęta Mary Phielbin produkowały się w nocnych kabaretach Los Angeles? Doprawdy, Mary Phielbin o dziwnie jasnej i dziecięcej twarzyczce, tańcząca między stolikami, wśród pijanego gwaru nocnej restauracji — zawiadającego „Charlestona” — musi chyba robić wrażenie kwiatu, więdnącego w błocie ulicy.... Czyżby dla zwiększenia zarobku? A wielotysięczne gaże?

Posener Neuste Nachrichten

stanowią

dla handlu i przemysłu

pomost

do zagranicy

Redakcja w Berlinie: Berlin S. W. 23. Haendelstr. 21.

Redakcja główna: Poznań, Św. Marcin 37.

TEATRY LWOWSKIE

Teatr Wielki: „Wilki” Rollanda.

Wybór tej sztuki wielkiego pisarza należy zapisać na rzetelne dobro kierownictwa Teatrów Miejskich, jakkolwiek i tym razem inscenizacja poszła wygodną drogą realizacyjnego szablonu. A przecież jest w tym dramacie o klasycznej jedności czasu, miejsca i akcji moment (wielki monolog Teuliera w drugim akcie) który, jako nieodpowiadający rzeczywistości życiowej, powinien być natchnąć reżyserję pomysłem przestylizowania całości.

Zaczną od tła dekoracyjnego. Ma nim być skromna gospoda w Moguncji obłożonej przez Prusaków w czasie Wielkiej Rewolucji francuskiej. Gospoda jest równocześnie siedzibą konwentu, generalnego sztabu armii rewolucyjnej. W inscenizacji lwowskiej niczem się ona nie różni od swych siostrzyc z „Fausta” czy „Prokora”, poza mnóstwem rewolucyjnych odczw i afiszów, które najniepotrzebniej w świecie odrywają uwagę widza od tego co się mówi na scenie, dopraszając się o odczytanie treści nagłówków. Zamiast tego wyobrażam sobie architektoniczną syntezę prostoty i brutalnego rozmachu linii ścian, stropów i okien, w symfonii trzech barw: białej, czerwonej i niebieskiej co wszystko razem byłoby malarzskim opowiednikiem tych asocjacji uczuciowych i myślowych, które niesie ze sobą wspomnienie Rewolucji. Urządzenie: stół, krzesła - nic więcej.

A teraz sceny zbiorowe I-go i 3-go aktu. Jeżeli już musi być tłum na scenie to niechże najostateczniej statysta dostrzeże postawę, kostiumem i maską do wyglądu protogenistów a nie żeby na przedzie grało kilka figur doskonałych a za nimi niemożliwe, chuderlawe bohomy. To tak samo jakby kto, między postacią Matejkowskiego obrazu domalował figurynki z szopki krakowskiej. Na domiar złego bohomy owe zaczynają od czasu do czasu udawać „życie” a więc niezdarnie po scenie wykrzykiwać twarze idiotycznym grymasem i machać jeszcze głupiej rękoma. Najlepszy nastrój wytworzony przez grających aktorów, ginie wówczas, bo scena jest organiczną całością jak symfoniczna orkiestra, bo co mi z tego, że skrzypce śpiewają najcudniej, kiedy równocześnie trąba wali mi dysonansem po głowie. Zapewne o statystów dobrych trudno. Przy realistycznym traktowaniu tłumów scenicznych trzeba by właściwie składać je ze samych i to dobrych aktorów co jest niewykonalne w praktyce. Jeżeli jednak stanie się na gruncie stylizowanej syntezy, wtedy zamiast 30 statystów, można użyć trzech, fizycznie pięknie zbudowanych, znakomicie ucharakteryzowanych, poustawiać ich konstrukcyjnie w odpowiednich miejscach scenicznego obrazu, wymyślić im stosownie do działań na scenie kilka zasadniczych poz i kazać im zakrzepnąć w tych pozach, tak aby byli żywym dopełnieniem nieruchomości dekoracji a nie luźnym, nieskoordynowanym drażniącym elementem. Wtedy cała uwaga widza skupi się na grających artystach, wtedy nic nie zamąci akordu.

Nakoniec deklamacja i gestykulacja aktorów.

Jakkolwiek osoby dramatu Rollanda mówią prozą nie wierszem i jakkolwiek całość sztuki pomyślana jest raczej realistycznie, to jednak, tak ze względu na ów wyżej wspomniany nierealistyczny monolog Teuliera, jakoteż na patos, dziejowy opisywanych wypadków, można formę „życiowego” wygłoszenia tyrad zastąpić patosem deklamacji, podkreślonej odpowiednio dostosowanym monumentalnym gestem.

Prawdziwą niespodziankę sprawił mi p. Żytecki. O talencie tego aktora miałem już przedtem wyrobione zdanie, błyszczał on jednak wyłącznie w rolach Strindbergowskich i Andrejowych neurastenników. Teraz dopiero wszedł w świat inny i wygrał batalję na całej linii rolą Teuliera, komendanta armii rewolucyjnej, byłego członka Akademii, w którym ani rewolucyjne honory, ani rewolucyjny zapal burzenia starego porządku rzeczy nie zabili poczucia sprawiedliwości tak bezwzględnej, że aby im zadość uczynić nie zawaha się oskarżyć publicznie Nerrata, drugiego komendanta, byłego rzeźnika, bożyszcze sankiulotów, i to w chwili gdy tenże okrył się wielką sławą bojową. Oskarża go o świadome, osobistą niechęć powodowaną a niewinne wysłanie pod gilotynę kawalera D'Oyron byłego arystokratę, obecnie gorącego rewolucjonistę.

P. Żyteckiego ponosił chwilami patos i to było najlepsze, i to najbardziej brało widzów. Drugą znakomitą kreację dał p. Sosnowski w roli Quesnela reumatycznego przewodniczącego Konwentu. Bardzo dobrym w swym wrodzonym patosie (tylko trochę za głośnym) był p. Bielecki jako generał-rzeźnik Nerrat, oraz p. Brzecki jako D'Oyron i p. Czaki jak śpiew.

Kazimierz Brończuk.

TYRANJA MIESZCZUCHA

IV.

Miłość mieszcucha.

Nie, to pojęcie jest sprzecznością samą w sobie; mieszcuch jest to właśnie ten który nie kocha. Przez to jest on olbrzymi, (gdyż dawno minęły owe pogodne czasy, gdy naiwnie wyzywano go od „filistrów”), jest wielomilionowy, jest bez liczby, jest nieogarnięty. Mieszcuchowi niedostępna jest miłość, nie umie on niczego kochać od gruntu, aż do tego samotnego dna, gdzie tętni serce rzeczy i biją ich łzy, — przeto zawsze pozostanie dlań niepoznawalna najprostszą i najżywszą, bo najbliższą rzeczywistość. Jedyne ostatnie instrumentem poznania jest miłość, sroga niekiedy i nadludzka; mieszcuch, oślepiiony, cofający się przed słońcem prawdy, okaleczający, nazawsze pozostanie „heretykiem rzeczywistości”.

O, ty, któremu niedostępna jest cudna i groźna pełnia świata! O, obłudny tchórz! Błuznierco wiekiuisty wiecznej Afrodyty! O, niewidzący, o, nienawidzący wiosny, który nigdy muskać nie będziesz pierwszych miękkich traw, jak zielonej szczoteczki, którego nie przeszyją słodkim zachwytem lepkie pąki kwitnia: którego oczu wyblakłych i martwych nie ukoją błady fijołkowy uśmiech niebios młodych!

Ty, przechwalający się „powodzeniem”, w bezustannej pogoni, niezmordowanie tropiący za „rozumieniem” miłości, ty, z głębi lekliwego serca, z głębi swej drobnej nienawiści nienawidzący erotyzmu. Niewolniku znudzony płci, posiadacz niezliczonych wielokolorowych kobiet, ty, chwalco „wiecznej kobiecości”, przynigdy nie znający kobiety. Prawodawco uczuć twoich jest: sukces. Jego sztafżem, podniętą w wysięgu, o „sedzio moralności”, jest ukrywana — byle nie jawna — pornografja. Zwalczasz ją publicznie — taki jest konwenans *savoir-vivre'u* — by jej poufnie patronować. To ty, w „męskich” tawarzystwach zacierasz ręce i uśmiechem bolesnym, śliniąc się z rozanielenia, szepcesz na ucho tłuste i zatłuszczone anegdoty. Twoje triumfy, twoje „bonnefortune'y”, cała twoja „miłość” jest jak obrus brudny, splamiony resztkami potraw niewieńczych, jest jak wmyślenie przecieradło niechlujnych hotelików. To, co nazywasz „miłością”, bywa zazwyczaj „zdrada” (kochać); nie przeczuwasz, że jesteś wtedy tragiczny prawie: że zdradzasz miłość jako taką. Twoja miłość cuchnie poczekalnią nieprzewietrzaną lekarza; jest nudna, jak zleżałe, wypłowiałe tygodniki; jest duszna, jak krew.

Ty nie kochasz, ale „kochasz się”, dla własnego użytku stworzyłeś to potworne słowo; a zwykle kochasz się, aby „błyszcząć”, aby zdobyć stanowisko w opinii świata. Lecz, o, ironjo, twój świat, gdzie jesteś niepodzielnym władcą, którego jesteś osi i racją istnienia, jakżeż się zwęża wstydliwie; jest to świat pół-swiata. Miłość twoja ignoruje grzech, przeto nie dostąpi odkupienia. Bowiem Boga za złoto tylko sprzedać można, ale nie kupić

łaski bogaczom za wszystkie miljarde, zamknięte w łonie ziemi, — a miłość nieczekana schodzi do prostaczków, ubogich w chleb i ducha. Twoja zaś miłość nie jest bezinteresowna już nie tylko wobec Niebios apogardzonych, ale nawet wobec pożądanej ziemi. Wszak nienaprawdę w tej — jak w każdej innej dziedzinie — przeczorny jesteś i zapobiegliwy; usprawiedliwiasz się chyłkiem, o hipokryto; szczerze opłacanym przez siebie feljetonistami szperać każesz po literaturkach świata, aby — z świętoszkoską miną i starczą lubieżnością moralistów — przeprowadzić apologję cudzołóstwa. Cenisz ponad wszystko „tuateję”; jej wartości mierzysz swą kochankę; to to propagujesz perwersję mody, przeciw której rzekomo się buntujesz; gdyż właściwie kochasz dessous.

O, tak, królujesz w salonach, cytujesz Oskara Wilde'a. Jesteś pokątnym „królem życia”. Gniesz się w układnych komplementach. Całujesz „rączki”. Ty umiesz zawsze się znaleźć. Mówisz o stosunkach i miłościach, masz dla miłości ton protekcyjny, jako dla rzeczy z gruntu ci znanej. Jesteś w miarę zblazowany i ponad miarę pełen galanterji.

Jesteś właściwie śmiesznie naiwny, o, międzynarodowy bezzębny donżuan! Przez całe życie uganiaś się za kobietami (ściślej: „kobitkami”), a nigdy nie kochałeś kobiety. Jesteś, jak sztubak siedemnastoletni, adoratorem płci. Jesteś nie różniczkowany erotycznie. Jesteś ciemnym narzędziem natury. Jesteś phallosem.

O, galanterjo, krzywiąca usta, pełna „kawalerskich” krost! Niedostępne jest ci jawne silne umiłowanie dla spraw zmysłów ludzi mocnych, twórcze wyuzdanie, chaos ciemny poetów, z którego rodzą się gwiazdy. Bowiem człowiek mocny, a nie tchórz, potrafi się krajać. Dla niego to — zblakłego i zablakłego — jest sakrament pokuty, który nas wraca sobie w ulewę gwiazd, wracając Miłości ponad światem. A tobie nieznaną jest otchłań i ziemia płynąca po niej, zielona ziemia, odradzająca się wraz z nami co wiosnę. Nieznany jest ci liryzm fryzjera, który z sentymentalnym bukiecikiem fijołków, z twarzą rozanieloną, spieszy na róg ulicy, na schadzke. Tam dąży po bruku, złanym ciepłym deszczem, jego ukochana. Nigdy nie pisałeś wierszy niezdarnych na papierze z gołabkami, i w nocie parne nie kąsałeś białej poduszki. Nie lałeś czystych łez szczęścia; nie znasz wzniósłej wiosny szwaczki; nie skakało ci serce.

A jednak... Okrutny, pocziwy mieszcuch! Może jednak u stóp Tego, który jest Miłością, otrzymasz rozgrzeszenie. Może złożysz na twe płaskie czoło białe dłonie przebaczenia, gdyż ty przez życie całe bełkotałeś tylko pierwsze słowa miłości. Gdyż ty byłeś bezradny.

Stefan Napierski.

„CHERUBIN Z PIEKŁA”

Juliusz German w Teatrze Letnim.

„Nigdy przedtem, ani potem...” — jak mówi jeden z bohaterów sztuki — Lampika — nie mieliśmy i może mieć nie będziemy, niestety, tak wesołego w teatrze wieczoru. Nie widziałem „Iwonki” w kinie i teraz dopiero szczerze za ten grzech żałuję. Musi to być coś równie wspaniałego!

Można czasem sprawić rozkosz nam nielicznym, którzy te rzeczy potrafimy ocenić i wśród swych przyjaciół zareklamować, ale czy nie należałoby teatrowi liczyć się przysłem ze swym prestiżem artystycznym? Trzeba unikać śmieszności, która jest najbardziej lepkim materiałem, czepiającym się — w danym wypadku, — nazwisk kierowników.

Teatr Letni akceptuje wszystko, co mu narzuca, zapomina, że mu z tem nie do twarzy. Wytwarza się zaś coraz poważniejszy konflikt, pomiędzy tem co jest, a co być powinno, — dzięki niezmiernemu pietyzmowi, z jakim ten teatr do każdej pracy się zabiera.

Tak samo i teraz. „Cherubin z piekła” został oprawiony w złoczone ramy reżyserji (Solski), dekoracji (akt II — Drabik), aktorstwa dobrego, a jednak nie przestał być kiczem.

Sztuka w swej ekspozycji ukazuje nam mętły społeczeństwa, w akcie drugim mozolną ich rewolucję etyczną, od złodziej skiej moralności, poprzez wino, śpiew, tan i próżnowanie, — do szczytów moralności (podług autora), wreszcie w finale — sursum corda, sąd ostateczny i wniebowstąpienie.

Szanowny i zasłużony autor, który posiadał już swe miejsce właściwe w literaturze, nie poskapił nam niczego, rozrzucał rozsiały tu i owdzie klejnoty swych myśli wzniósłych i tęsknot liliowych.

W postaci pana w płaszczu balowym, dał on nurka na dno upadku, by zeń wynieść zdobycze drogocenne, omal że nie pierścien Schillera, — w każdym jednak razie najcenniejszą, — bo Czarną, — Perłę. Ponieważ zaś p. German w balowym płaszczu włada siłą magnetyczną spojrzenia, więc nieulekłemu ludowi ciemnych zaułków i nor bosackich wypadają z rąk złodziejskie noże, a rozwydrzone dziewczyny przeistaczają się w cherubiny niebieskie. Te postaci sceniczne, znalazłszy swego autora, idą za nim ku „szczytom”.

Trzeba mieć dużo pieniędzy i zdrowia, by wziąć tę całą szmirkę na utrzymanie, obwozić ją po świecie, stroić, karmić i „udoskonalac” za pomocą uczt lukullusowych i produkcji wynajętego baletu.

P. Solski, jako reżyser, zainscenizował akt 3-ci w stylu błazenady, (któraby może uratowała i dwa pierwsze patetyczne akty). Pomogli mu w tem świetnie pp. Grabowski i Witold Roland, obaj nieco z cyrku, nieco z „comedia del arte”. Błaznowali, fikalili kozły, jak pierwszorzędni akrobata. Rolę tytułową grała młoda arystka p. Górczyńska. W pierwszym akcie dość onieśmielona, następnie coraz piękniejsza. Akt drugi zagrała w bajecznej sukni jak noc czarnej i jedwabnej. Szkoda jednak zarówno jej dziewięcącego uroku, jak i głęboko odsłoniętych pięknych plevców na te eksperymenty pseudosceniczne. Reszta wykonawców, bardzo sprawna i równa podnosiła brak wszelkich walorów sztuki. Wyróżnienie się należy przedewszystkiem p. Lindorównie (epizodzik dziewczyny—anioła), oraz pp. Pawłowskiej i Różyckiemu.

Jeśli dyrekcji chodzi o kasę, to można iść z nią o zakład, że będą same komplety. Czyż „Iwonka” nie była tego precedensem?

J. J. Wołoszynowski.

BIURO TEATRALNO KONCERTOWE COMEDIA.

Z dniem 20 stycznia r. b., zostało utworzone przy tygodniku naszym biuro teatralno-koncertowe „Comedia”, mające na celu organizowanie wszelkiego rodzaju imprez artystycznych o wysokim poziomie kulturalnym, jako to: sprowadzanie zespołów teatralnych zagranicznych, organizowanie widowisk, odczytów, wieczorów poezji i t. p.

Ze względu na duże luki w całokształcie naszego życia widowiskowego oraz na wybitne osłabienie tętna rozrywki artystycznych, biuro „Comedia”, będzie miało przed sobą wielkie zadanie ożywienia zainteresowań artystycznych publiczności, oraz ujęcia życia kulturalnego w karby organizacji.

WIECZORY W SZKOLE DRAM. HRYNIEWIECKIEJ.

W szkole dramatycznej p. Hryniewieckiej odbył się wieczór poświęcony twórczości Remonta. Wobec zapowiedzi dalszych wieczorów warto przypomnieć kilka lat z historii szkoły. Od chwili założenia (w r. 1905) zdolała dać scenę polskiej wiele wybitnych sił. m. in. Czarnowski (dyr. teatrów miejskich we Lwowie) St. Umińska, Nórski, z młodszych Lindorówna, Dziewońska. Tu stawiali pierwsze kroki jako profesorowie Zelwerowicz, Węgrzyn, Jaracz. Dziś na trzech kursach wykładają pp. Bednarczyk, Nórski, Jasiński i in. Sądząc z ostatniego recitału posiada szkoła p. Hryniewieckiej wielu zdolnych uczniów.

Z LITERATURY FRANCUSKIEJ

„Panorama de la litterature contemporaine” — Bernard Fay. (Ed. du Sagittaire, Paris).

Zwiezły, przejrzysty obraz współczesnej literatury francuskiej. Od Rimbaud'a, Verlaine'a, Mallarme'go, czyli od symbolistów, aż do kubizmu, dadaizmu, z Jacobem, Cendrarem, Reverdy'em, Bretonem i Eluardem; od Zoli i naturalizmu, poprzez France'a, Prousta, Gide'a, aż do Moranda, Aragon'a, Cocteau'a, Radigueta. Autor tak charakteryzuje swoje zadanie: „wykładać literaturę to znaczy przedewszystkiem dać sposób patrzenia i postrzegania” stworzyć asocjację myśli i nowych wrażeń. „Komentując dzieło sztuki” wiąże się je z szeregiem idei i uczuć bardziej ogólnych, społecznych, przez które gromada oddziaływała na dzieło. Trzeba nam więc nieustannie upraszczać, podkreślać, skracać i systematyzować”.

Zbiorowe wydanie pism prozą i wierszem Artura Rimbaud poprzedza znana przedmowa Pawła Claudela, drukowana po raz pierwszy w r. 1912. Wydanie zawiera także wiersze najnowsze oraz odnalezione utwory świetnego poety. Układu pracy dokonał P. Berrichon, Mercur de France, 1924.

Niedawno ukazało się pośmiertne wydanie utworów wierszowanych przedwcześnie zmarłego Raymonda Radigueta, p. t. „Les Jours et feu”. Całe dzieło Radigueta obejmuje, prócz wierszy, dwie powieści i tom artykułów i notatek. Powieść „Le diable au corps” („Djabł

wcielony”) ukazała się w przekładzie polskim Cz. Bobrowskiego.

Bardzo znamienita dla unanistycznych teoryj Jules Romains'a powieść p. t. „Les Copains” stanowi pierwszą część cyklu, którego dalszy ciąg obejmuje „Donoggo Tonka” (przekład polski tudzież druk dwóch rozdziałów w „Wiad. filmowych”) oraz „Monsieu le Trouhadec”. Idee Romains'a, przeciwstawiające się indywidualistycznym zachceniom i tęsknotom, pulsujące radością istnienia zbiorowego, gromadnego bliskie są „uniwersalizmowi” J. N. Millera.

Ozięble przyjęta przez krytykę „Anthologie de la nouvelle poesie francaise” (Ed. du Sagittaire) zawiera wybór poezji 56 utworów: od Baudelaire'a do Radigueta. Przy każdym nazwisku mamy krótką, treściwą charakterystykę pisarza oraz bibliografię (niestety tylko dotyczącą pism wierszem). Prócz przedruków z edycji książkowych i z pism, znajdujemy sporo ineditów, np. Radigueta, Claudela, Valery'ego.

Francois Duhamelan. „La Demi-morte” (B. Grasset, 1925), opowieść „sielankowa i tragiczna”. Historia nieszczęśliwej miłości wiejskiej dziewczyny do górskiego pasterza owiec, konflikt czystego uczucia z wolą ojca, przeciwnego związkowi córki z nieosiadłym juhasem. Rzecz ujmująca prostotą, jasnym rysunkiem akcji; bliski impresjonizmowi, mimo to świeży, wolny od gadatliwości.

WYSTĘPY TANECZNE pp. WELSKIEJ i KONOPKA

Rzadki na nasze stosunki sukces organizacyjny odniosły występy pp. Welskiej i Konopkowej. Dotychczas odbyły się trzy przedstawienia o tym samym programie — premiera w Teatrze Polskim, dwa inne w Małym. Sprawnie przez p. Iwanowskiego puszczona w ruch reklama i prasa ścigały publiczność i stworzyły te warunki, na których może dopiero wybujać sukces artystyczny.

Debiutantki ze swej strony nie poszczędziły trudu. Interesujący przegląd tańców w perspektywie epoki i krajów otrzymał rozrzućnię kosztowną oprawę kostiumową, to przedewszystkiem było w oczy. Norblinowi daną była sposobność efektownego przedstawienia swych zresztą niezawsze oryginalnych pomysłów, przy-

tańców. Nie iżby wypadało cofać się przed małą rentującą mikroanalizą, lecz raczej z braku tych pojęć, które by można było robić, każda uwaga wiąże się z całym szeregiem spraw i sprawczek — gdyby przyszło je okolicznościowo omawiać, ogólnikowa wzmianka powiększyła by swą objętość niepomierne przedziw niż woda zmieniając się w lód.

O całości da się powiedzieć: dużo pracy, inwencji i dużo zapowiedzi.

Trzeba omówić znaczenie dla poszczególnego tańca pierwiastków malarzskich, zawartych w kostjumie lub dekoracji, rolę jaką odegrać by winno światło lub przestrzeń, rozważyć zagadnienie wykorzystywania elementów etnograficznych do stylizacji, sprawę wiernego oddawania tań-



Stanisława Welska i Alina Konopka.

tem wąty żywioł taneczny został bądź przysłonięty, bądź jak np. w „tańcu opętanych” całkiem zduszony.

Wbrew aluzjom do baletu wszystkie kompozycje, włącznie z „Walcem Romantycznym” oparte były na technice tańca plastycznego. Trzeba przyznać, że każdą produkcję utrzymano we właściwym jej charakterze, ale stało się to tak, bódajże przez to, iż w obawie przed wprowadzeniem obcego elementu powściągnięto inwencję, poprzestając dla zadość uczynienia muzyce, na kilkakrotnie powtarzaniu jednego motywu. W zespole utworów, trątnie stylizowanych obco wydał się „Taniec Sjański”, podobno wiernie odtwarzający egzotyczną choreografię. Wykonaniu brakło swobody.

Zastopujemy na tych kilku uwagach. Nie sposób bowiem pozwalać sobie na wymierzanie ścisłym wiatraczkiem krytyki zasobów pięknego ruchu poszczególnych

ców ludowych ich zrozumiałość potracić o wzajemne ustosunkowanie technik plastyki, baletu i akrobatyki, oraz tańca do pantominy, zmierzyć warunki fizyczne wykonawcy, podnieść efekty skojarzeń muzyczno-ruchowych, o ile świadomie akcentowane itd. i t.d.

Trzeba mieć już choć część tego wszystkiego poza sobą, móc się na tak wytworzonej platformie porozumieć, nie mówiąc o posiadaniu niezbędnej rutyny w stosowaniu urobionych pojęć, i o zachowanie niezbędnej świeżości sądu, aby powitać wszelką cenną niespodziankę, jaką może zgłotować na każdym kroku inwencja twórczego talentu.

Teraz można bodaj tylko cicho westchnąć do Witkacego i życzyć, aby z jego ducha poczęta myśl jaknajszybciej przyoblała się w ciało.

JON.

Z TYGODNIA

JUBILEUSZ PROF. A. GRUDZIŃSKIEGO

Znany wśród sfer muzycznych Polski, prof. A. Grudziński obchodzi w roku bieżącym 25-cio letni jubileusz pracy muzycznej. Prof. A. Grudziński prowadzi szkołę

popularność w konserwatorjach i szkołach muzycznych w kraju. Są to pierwsze studia polskie, zastosowane do dzisiejszej muzyki na tle harmonii nowoczesnej.



Jubilat prof. A. Grudziński.

muzyczną (Al. Jerozolimskie 37), oraz wydał szereg poważnych studiów m. in. ukazały się ostatnio studia posażowe „Universum”, zalecone przez Radę Pedagogiczną Konserwatorium Państwowego w Warszawie. Studia te zdobyły ogromną

Profesor A. Grudziński cieszy się ogólnym powodzeniem za swą niezmordowaną pracą w dziedzinie pedagogii i jest uważany za znakomitego znawcę nowoczesnej techniki muzycznej. Jubileusz zapowiada się uroczystie.

LEKKA MUZA

Warszawa posiada dwa (mówię tylko o dobrze prowadzonych) teatry o lekkim repertuarze: Qui Pro Quo i Perskie Oko. Zasadniczo odmienne warunki w jakich pracuje jeden i drugi, zaznaczyły się już pewnymi odchyleniami repertuaru obu konwentów. Perskie Oko, wykorzystując większą scenę oraz pojemniejszą widownię, przechodzi powoli na repertuar paryskich music-hall'ów, podczas, gdy Qui Pro Quo trzyma się z konieczności dawnych tradycji kabaretu mówionego i śpiewanego, satyry politycznej i obyczajowej. I teraz powiem jedno: wszystko to, co w obu teatrzykach jest niedociągnięte, zbyt wiele lub zgola szkodliwe, ma swój powód nie gdzieindziej, jak tylko wyłącznie w nieskonsolidowaniu owej zasadniczo odmiennej linii repertuarowej obu scen. Perskie Oko jest jeszcze zamożnym music-hall'em, a zamożnym kabaretem, Qui Pro Quo zaś, przeciwnie, niepotrzebnie zupełnie wprowadza do swego „kameralnego” repertuaru momenty music-hall'owe. Opierając się na dwu ostatnich premierach obu teatrów, powiem wprost:

Poco w Perskim Oku mamy aż trzy sketch'e i jeden monolog, skoro wyraźnie zupełnie dłuży to program i osłabia tempo spektaklu, które powinno być w music-

hall'u — piorunujące, dlaczego z „podróży repertuarowej” pp. Toma i Własta do Paryża i Londynu widzimy właściwie tylko Charleston i Ukulele Lady (to ostatnie zresztą spacone zupełnie wykonaniem p. Hanusza i zbyt wolnym tempem — a szkoda, bo ta hawajska melodyjka jest pierwszorzędna), nie mówiąc o słabej „Walcenji”, kończącej program. Dlaczego Rentgen (którego, przyznaję, trudno jest bardzo użyć odpowiednio w takim repertuarze) ma obecnie takie słabe dwie nowe piosenki i wogóle... dlaczego jest zamożnym światła, zamożnym ruchem, zamożnym zespołem na scenie, zamożnym kolorowoci... zamożnym music-hall'u...

A teraz Qui Pro Quo... Poco balet, skoro musi się on ograniczać do sześciu, skandalicznie przytem tańczących tancerek, bo na więcej niema poprostu miejsca... Po co cały wysiłek dekoracyjny, który, mimo bardzo miłych refleksyj, nie daje przecież tej pełni wrażeń, jakaby mógł dać, stosowany na większej scenie... Zauważajcie należy, iż właśnie w ostatnim programie dyr. Boczkowski ustrzegł się bardziej niż poprzednio tych błędów, i dlatego poprostu program ten jest... taki dobry...

k. l. n.

Nowoczesne aparaty

kinematograficzne

A. E. G.

Oliwienie automatyczne

Chłodzenie filmu za pomocą wirówki wentylatorowej

Największe wykorzystanie źródła oświetlenia przez zastosowanie obiektów o średnicy 62,5 mm.

Nowe urządzenie dla prowadzenia filmu zabezpiecza od bocznych drgań bez względu na różnicę szerokości filmów.

Najwyższe odznaczenia i uznanie sfer fachowych.

Powszechne Tow. Elektryczne

A. E. G.

Sp. z ogr. por.

WARSZAWA, Krak. Przedmieście 16/18.

Z DZIEDZINY KOSMETYKI

Ameli. Najbardziej zaniedbane ręce udelać natychmiastowo krem PATE DE PRELATS, którego odrobinę należy wetrzeć w mokre jeszcze ręce po umyciu. Jeżeli chodzi o wybielenie rąk, to należy na noc po umyciu i wtarcu PATE DE PRELATS zapudrować pyłkiem JUVENIA CANDINA i nałożyć na to bawełniane rekawiczki. Rano umyć jak zwykle. Wypadanie włosów powstrzymuje TETRAL, którym trzeba skrapiać głowę przy codziennym rannym czesaniu. Kruche paznokcie łamiące się wzmocni płyn ONGLOPHIE.

Cudzoziemce. Prawidłowo cery pielęgnuje krem ABARID, orzmywany z galarety, wytłaczanej z cebulek białej lilii (lilium candidum). Krem ten nietylko, słusznie nazywany królem kremów, nie może iść w porównaniu z żadnymi innymi środkami szumnie reklamowanymi. Używać go należy na noc codziennie, wcierając w twarz małą ilość, którą skóra wysysa momentalnie, odżywiając się i stając się jedną i odporną na wszelkie atmosferyczne działania. Rano trzeba myć się ciepłą wodą OTRABKAMI ABARDINO-WEMI bez mydła, zwyłżać twarz leciuchno Gólkremem płynnym abaridowym. Puder abaridowy o istotny talizman piękności, przewyższa swą dobrocią wszystkie pudry zagraniczne, bo pozbawiony jest przymieszek bieliśnawych metalicznych pochodzenia, jak bizmut, biejwas i t. p.

Mlle Ercedes.

PRZEZNACZENIE!

Kim jesteś? — Kim być możesz? — Szyller Szkolnik — Psychografolog — Autor prac naukowych określa charakter, zdolności, zalety i wady. — Nadesłaj charakter pisma swój lub za interesowanej osoby, napisz rok, miesiąc urodzenia, kawaler, żonaty, wdowiec, ile osób najbliższej rodziny, otrzymasz naukową szczegółową analizę charakteru, określenia ważniejszych zdarzeń życiowych. Odpowiedzi na szczerze zadane pytania również Loroskop — ułożony przez słynne medium Mlle Evigny. Analizę horoskop wysyłamy po otrzymaniu trzech złotych. Osobiście przyjmuję dwunastą — siódmą. Doświadczenia naukowe Szyllera Szkolnika, zeszytowane chwalebnie protokółami, naukowych towarzystw Warszawy, świadectwami najwybitniejszych powag świata lekarskiego. Adres: Warszawa, Psychografolog, Szyller Szkolnik, Piękna 25. — Nadzwyczaj ciekawej treści książki. Katalog ilustrowany darmo. — Załączyc znaczek pocztowy.

Akwizytorzy-rki, ustosunkowani w sferach kinowych i teatralnych, poszukiwani na dogodnych warunkach. Zgłoszenia tel. 139-60, lub Administracja „Comodia” Hoża 18 — 4.

Przypominamy Sz. Prenumeratom

o przedpłacie na 1-szy kw., w przeciwnym razie z przykrością wstrzymamy dalszą wysyłkę pisma. Wpłaty upraszamy uskutecznić na nasze konto czek. P. K. O. Nr. 12350.

ROK SZKOLNY 1925/6

szkoła muzyczna

Zofii Iwanowskiej - Ossendowskiej
Zgoda 8. Warszawa Tel. 120-88.

Profesorowie:

PP. Z. Iwanowska-Ossendowska, J. Zalewska, F. Ciborowska, M. Szaniawska, H. Jaczewski, B. Crawford, Zółcińska, J. Głowacki, J. Rosenzweig, Singer, J. Wertheim i inni.

Klasa Dramatyczna

pod kier. prof. K. KOŹMIANA

Zapisy codziennie od 4—6.

CELEM USTALENIA NOWEGO TERMINU UKAZYWANIA SIĘ NASZEGO TYGODNIKA, NALEŻAŁO PRZESUNĄĆ DATE Nr. 4. CZAS TEN ZOSTAŁ ZUŻYTY NA REORGANIZACJĘ APARATU ADMINISTRACYJNEGO, TAK, ŻE NASTĘPNE NUMERY BĘDĄ CZYTELNICZY OTRZYMYWALI JUŻ W CZWARTEK RANO.

WIDOWISKA W WARSZAWIE

OPERA

Dyrekcja: *A. Młynarski*
Piątek 5 lutego

AIDA

Sobota 6 lutego g. 4 ppoł.

TRUBADUR

wiecz.

STRASZNY DWÓR

Niedziela 7 lutego g. 4 ppoł.

SPRZEDANA NARZECZONA

wiecz.

STRASZNY DWÓR

TEATRY

NARODOWY

Dyrekcja: *K. Kamiński*

Jan Wolfgang Goethe

Faust

Tragedja. Prolog i odst. 19.
Przekład *Emila Zegadłowicza*

Ilustracja muzyczna *L. Różyckiego*.

Osoby prologu:

Głos Pana } J. Kotarbiński
Rafał } T. Roland
Gabriel } J. Szymański
Mefistofeles } J. Leszczyński

Osoby tragedji:

Faust } J. Węgrzyn
Mefistofeles } J. Leszczyński
Duch ziemi } S. Jaracz
Małgorzata } M. Niedzielska
A. Halska
Marta } J. Bułowska
W. Jaszczewska
Wagner } P. Owerło
Walenty } W. Stoma
S. Hnydziński

Uczeń } J. Zieliński
Czarownica } F. Noriski
Kocur morski } L. Kraszewski
Frosz } J. Szymański
Brander } J. Janowski
Siebel } W. Skarżyński
Altmayer } M. Lenerówna
Halszka } J. Zejdowski
Obywatel I } E. Biernacki
Obywatel II } J. Wielgardowa
Mieszczanka } I. Mielecka
Nadobna }

PROLOG. Obraz 1: Pracownia Fausta. 2: Za miastem. 3: Pracownia Fausta. 4: Piwnica Auerbacha. 5: U czarownicy.

Przerwa minut 15.

Obraz 6: Ulica. 7: Pokój Małgorzaty. 8: Przechadzka. 9 i 10: Ogród Marty. 11: Pokój Małgorzaty. 12: Ogród Marty. 13: Przy studni. 14: Zaulek. 15: Ulica.

Przerwa minut 20.

Obraz 16: Wnętrze katedry. 17: Noc Walpurgii. 18: Dzień pośpny. 19: Wieżenie.

Reżyserja: *K. Kamiński*

Kapelmistrz: *H. Adamus*

Dekoracja: *W. Drabik*

Grupy plastyczne układu: *E. Kuryły*.

Kierownik Literacki Miejskich Teatrów Dramatycznych

Stanisław Miłaszewski

Początek punktualnie o g. 7 30 w.

Im. Bogusławskiego

Dyrekcja: *A. Zelwerowicz i L. Szyller*.

REWIZOR

komedja w 5-ciu akt. *M. W. Gogola*.
Przekład: *Wiktora Popławskiego*.

Skwoźnik - Dmuchoanwski, horodniczy

Anna Andrejewna,

jego żona

Marja Antonówna,

ich córka

Chłopow

Jego żona

Ammos Fiodorowicz Ljapkin-Tiapkin

Artemiusz Filipowicz Ziemljanika

Iwan Kuzmicz Szpiokin

Dobczyński

Bobczyński

Iwan Aleksandrowicz Chlestakow

A. Zelwerowicz

E. Kunina

T. Romanówna

J. Biłkowski

J. Borzewska

J. Strachocki

J. Bonecki

J. Szyndler

J. Kurnakowski

R. Górski

K. Justjan

Osip
Christjan Iwanowicz Hibner
Fiodor Andrejewicz Ljuljukow
Iwan Łazarewicz Rastakowski
Stiepan Iwanowicz Korobkin
Jego żona
Uchowierow
Swistunow
Pugowicyn
Dzierżymorda
Andulin, kupiec
Poszłopkina, słusarzowa
Żona podoficera
Służący restauracyjny
Michaś, służący u horodniczego

J. Orwid
J. Miciński
R. Pony
J. Miciński
J. Lubicz-Lisowski
Z. Jakubowska
W. Krasnowiecki
R. Wasielewski
E. Poreda
Z. Karczewski
M. Zoner
Z. Życzkowska
W. Chądzyńska
Z. Karczewski
W. Grzymała

Reżyserja: *A. Zelwerowicz*
Dekoracja: *A. Kozłowski*

Niedziela 7 lutego g. 4 pp.
INTRYG I MIŁOŚĆ

LETNI

Dyrekcja *E. Chaberski*.

CHERUBIN Z PIEKŁA

Sztuka w 3-ch akt. *Juljusza Germana*.
Osoby tej szruki o dziwnym panu i dziwnej grzesznicy:

Wawrzyniec } W. Walter
Roman } W. Lenczewski
Żelazny } J. Pawłowski
Lampika } W. Grabowski
Kozłarz } M. Giełniewski
Pan w płaszczu balowym } A. Różycki
Pan w futrze } C. Skonieczny
Boy } W. Roland
Apasz pierwszy } J. Tomasiak
Apasz drugi } J. Stopiński
Czarna perła } M. Gorczyńska
Felka } B. Kościuszka
Lucia } J. Szreniawa
Narzeczona } Z. Lindorówna
Rzecz dzieje się w jakimś mieście w Europie.

Reżyser: *L. Sołsi*
Dekoracje: *W. Drabika i A. Kozłowski*.
Kierownik Literacki Miejskich Teatrów Dramatycznych *S. Miłaszewski*.

Niedziela 7 lutego g. 12 pp.

KRÓLOWA TATR

g. 4 pp.

BITWA POD WATERLLO.

POLSKI

Dyrekcja *A. Szyfman*

KRÓL

Komedja w 4-ch aktach

6. de Caillavet'a R. de Fiers'a i R. Arené

Jan VI, król Serdani } M. Maszyński
Bourdier } B. Samborski
Marta, jego żona } M. Modzelewska
Zuzanna, jego córka } M. Żabczyńska
Rivelot, jego sekretarz } L. Łuszczewski
Teresa Marnix, artystka Komedji } M. Kamińska
Magrabia de Chararande } L. Fritsche
Magrabina de Chararande } M. Marszycka
Hr. Jakób, ich syn } T. Wesołowski
Blond } W. Gawlikowski
Lelorrain, prezes ministrów } G. Buszyński
Corneau, minister handlu } H. Małkowski
Gabrier, minister spraw zagr. } S. Jarszewski
Prezydent senatu } M. Kiernicki
Arcybiskup } M. Brokowski

Reżyserja: *Karol Borowski*
Dekoracje: *St. Siwiński*

MALY

Dyrekcja: *A. Szyfman*

ORZEŁ CZY RESZKA?

Komedja w 5 aktach *L. Verneuil'a*
Przekład *Zdzisława Kleszczyńskiego*.

Hrabina de Varigny } K. J. Stępowski
Jan Bezimienny } S. Daczyński
Delabud'ère } J. Machalski
Prezydent Trybunału } A. Bogusiński
Pan Courteil } J. Staszewski
Książę Silif-Erzerum } R. Hierowski
Dominik } W. Neubelt
Juljan } M. Zajęzowski
Maice Bratiano } S. Jarkowska
Żermena Courteil } H. Klimontowicz
Pani Courteil } S. Słubicka

Reżyserja *Z. Nowakowskiego*.

RYBAŁT

Teatr wędrowny

pod dyrekcją *Wysockiej*.

„BALLADYNA“ *Słowackiego*.

TEATR Im. FREDRY

NA ZAWSZE

Dramat *L. Rydla*.

TEATR ODRODZONY

Praga

„STARE MIASTO“

Teatr Sztuki Tanecznej

Dyrekcja *T. Wysocka*

Występy we wtorki, Długa 19.

OPERETKI

NOWOŚCI

Dyrekcja *M. Domostawski*.

SEN O RIWIERZE

operetka w trzech aktach

Roberta Stolza

Jakób hr. Liljenbrun } J. Krzewiński
Lala baletniczka } Elna Gistedt
Paweł Colibri } B. Mierzejewski
Max Weber } J. Sendeci
Hrabianka Ivetta } H. Zdanowska
Baron Renatus } W. Zboński
Jelonek } N. Dowmund
Dama w trykotach } W. Manowska
Kitty } H. Zmichorowska
Poppolo policjant włoski } F. Jagielski
Nieśmiały młodzieniec } J. Skowroński

Reżyserował *M. Domostawski*

Dekoracje projektował *J. Gałewski*

Kapelmistrz *W. Elszyk*
Baletmistrz *Antoni Łuźński*

W niedzielę d. 7 lutego

ORŁOW

z *Lucy Messal*.

TEATR NIEWIAROWSKIEJ

KRÓLOWA NOCY

operetka w III-ch aktach.

REWJE

„PERSKIE OKO“

Dyrekcja: *K. Tom i W. Macherski*

Rewja

DAJEMY DOLARY

Pióra *Własta, Toma i Proroka*

QUI PRO QUO

Dyrekcja: *Jerzy Boczkowski*

PUSĆ GO KANTEM

Napisali: *O. Pietraszek (z żoną), Homar, T. Stach i Willy*.

Dekoracja: *J. Galewski*

Baletmistrz: *J. Ciesielski*

TEATRZYKI

OLIMPJA

Zrzeszenie artystów *Z. A. S. P.*

W PALARNI OPIUM

program składany z *W. Dobosz-Mar-kowską*

Przedstawienia o godz. 5, 7¹⁵ i 9¹⁵

ELDORADO

Zrzeszenie artystów *Z. A. S. P.*

UJ TE CZASY

Program składany z *p. Horbowską* na czele.

Przedstawienia o godz. 5, 7¹⁵ i 9¹⁵

KINA

APOLLO

GORĄCZKA ŻŁOTA

Komedja w 10-ciu aktach

rola gł. i reżyser: *Charlie Chaplin*

Wytw. *United Artists*.

FILHARMONJA

Jasna 5

PŁOMIENNA KAWALKADA

Dramat w 10 akt.

w rol. gł.: *Sdava Gallone, Gabriel Gravonne i Emilio Ghione*

NOWY

Marszałkowska 125

POLIKUSZKA

w/g. *L. Tofstoj*

w roli gł. *Moskwin*

Film wytw. sowieckiej

(wł. „Eutafilm“)

PALACE

Chmielna 9

MATKA, CÓRKA I KOCHANKA

Dramat w 9 akt.

w rol. gł.: *P. Frederick, May Avoy i Mary Prewost*

reż. *Lubicz*

Nad program farsy w 2 akt.

PAN

Nowy Świat 49

TE Z ZAULKA

Dramat obyczajowy w 10 akt.

w rol. gł. *Bernard Gotzke, Aud. E. Nissen i Mady Christians*

(wł. „Eutafilm“)

STYLOWY

Marszałkowska 112

ROBIN HOOD

Dramat w 10 akt.

w rol. gł. *Douglas Fairbanks*

ŚWIATOWID

Marszałkowska 111

MONT EWEREST

Film z wyprawy naukowej

WODEWIL

Nowy Świat 43

SKRWAWIONA LILJA

Dramat w 9 akt.

w rol. gł. *Carinne Griffith i Couway Tearle*

SOKÓŁ

Marszałkowska 69.

SO-BIG

dramat w 9 aktach

w rol. gł. *Collen Moor*

VARIETÉ:

OAZA

Wierzbowa 9 Codziennie o g. 11

Wytworny dancing

Atrakcje światowe:

Pola i Harry Fleming

tańczą: *Honolulu Blues, Some Sunny Day, Dixie, Baby*.

Mr. Fred i M. ile Lucie Delgado

Les Danseurs du Grand Monde
Tańczą: *Tango Parisien, Valse Boston, La Huppa-Huppa, La Samba*.

Lucja Donat

Tańce Hiszpańskie

Orkiestra:

Oaza Jazz.

„MAXIME“

ul. Szopena 5

Pierwszorządny program od 12 w nocy z udziałem artystów polskich i zagranicznych.

DANCINGI

HOTEL BRISTOL

Krak. Przed. 42. Sala Malinowa.

POLONIA PALACE HOTEL

Al. Jerozolimska 39.

ASTORJA

Nowy Świat 64.

EMPIRE

Krak. Przed. 7 Amercen Bar.

ROYAL

Chmielna 31

WRÓBEL

Mazowiecka 14

WIRY

Jasna 4

VARSOVIE

Nowy Świat 5

CENY OGŁOSZEŃ: Za wiersz milimetry szerokości szpalty redakcyjnej Pierwsza strona (przed tekstem) 35 groszy. Rubryka kinowa (1 strona) 40 gr. W tekście 30 gr. Drobne 10 gr za wyraz. Posady i prace 5 groszy. Komunikaty w tekście 60 gr. Ogłoszenia firm zagranicznych oraz cyfrowe o 50% drożej. Od cen powyższych udziela się opustu przy większych zamówieniach. Ceny ogłoszeń obowiązują w złotych. Każda nowa podwyżka obowiązuje wszystkie już przyjęte ogłoszenia od dnia zmiany cen bez uprzedniego do zawiadomienia. Ogłoszenia przyjmują się tylko za gotówkę. Ogłoszenia kliszowe 10% taniej. Ogłoszenia przyjęte w administracji 10% taniej. Ogłoszenia skończone, fantazyjne o 10% drożej.