


ŚWIAT KULIS



**CZASOPISMO
POŚWIĘCONE
SPRAWOM
TEATRALNYM**

**WYDAWNICTWO
TEATRÓW
MIEJSKICH
W POZNANIU**

NAKLADEM BIURA
OGŁOSZEŃ „PAR“

POZNAŃ, ALEJE MARCINKOW-
SKIEGO 11 ; UL. 27 GRUDNIA 18

BYDGOSZCZ, UL. DWORCOWA 72
KATOWICE, ULICA DYREKCYJNA 10
KRAKÓW, RYNEK GŁÓWNY NR. 46
LWÓW, ULICA AKADEMICKA 14
TORUŃ, ULICA SZEROKA 46
WARSZAWA, ULICA BRACKA 17

NUMER

6

TANI ANTYK.

Pewien młody Anglik, zapalony miłośnik sztuki, podróżował po Włoszech. U jednego handlarza obrazami w Wenecji odkrył on obraz Perugina z 1520 r., który zakupił za śmiesznie niską cenę 6500 lirów. Lecz prawo włoskie zabrania wywozu dzieł starych mistrzów zagranicę. Jakże to zrobić? Wszak komora celna jest nieubłagana. Na wszystko jednak jest sposób. Na starem płótnie wymaluje się portret Wiktora Emanuela III i obraz bez przeszkód będzie można przewieźć przez granicę.

Niecierpliwy nabywca natychmiast po przejeździe przez granicę zmył obraz. Rysy monarchy znikają.

Wygrana...

Lecz niezupełna.

Wraz z rysami króla znika też malowidło Perugina, po to, by ustąpić miejsca portretowi Garibaldiego!...

WYMAGAJĄCY AMATOR SZTUKI.

Pewien amator sztuki zamówił u Simona Mathurina Lantary (1729—1778), pejzażysty fransuskiego, obraz, na którym miał się znajdować kościół. Nasz artysta, nie umiejąc rysować ludzkich postaci, starał się za wszelką cenę uniknąć wymalowania nawet jednego człowieka na obrazie.

Miłośnik, któremu Lantara przedstawił ukończone dzieło, był zachwycony prawdziwością krajobrazu, świeżością barw i prostotą wykonania, lecz, nie widząc żadnej postaci ludzkiej na obrazie, powiedział:

— Panie Lantara, pan zapomniiał zupełnie o ludziach w swoim obrazie.

— Panie — odpowiedział malarz, wskazując na kościół — oni są na mszy.

— Dobrze, kupię ten obraz, gdy wyjdą z kościoła.

ROTSZYLD I TALLEYRAND.

James Rotszyld grał w ecarte z księciem Talleyrandem. W czasie regulowania rachunku Rotszyldowi wypadł z ręki luidor i potoczył się pod krzesło. Rotszyld schylił się i począł szukać za swoją zgubą. Widząc to Talleyrand, wyjął z portfela bilet 500 frankowy, zapalił go od świecy, stojącej na stole i powiedział z prostotą:

— Pan pozwoli, że poświecę panu.

WŁAŚCIWA WARTOŚĆ WYMIENNA.

Generał jednej z walczących armij sprzymierzonych dostał się do niewoli chińskiej. Wszczęto więc rokowania o jego wymianę. Parlamentarz sprzymierzonych udał się do Chińczyków i zaproponował za generała wymianę czterech majorów chińskich, których poprzednio wzięto do niewoli.

— Żartujecie chyba — odpowiadają Chińczycy.

— Dodamy do tego czterech pułkowników.

— I to za mało.

— Za mało? Czego więc żądacie?

— Żądamy dwunastu puszek mleka skondensowanego — odpowiadają z powagą Chińczycy.

METAFIZYKA.

Hipolit Taine tłumaczył pewnej damie dworu Napoleona III niektóre zagadnienia metafizyczne. Między innymi zadał jej poważne pytanie:

— Jak np. wyobraża sobie księżna pojęcie miłości w przestrzeni?

Zapytana lekko trzepnęła się po krynolinie i odpowiedziała:

— No, na przykład w huśtawce, hamaku...

Taine nie nalegał więcej.

W KAŻDYM RAZIE POMOŻE.

Sarah, księżna Malboroug, przynaglając pewnego dnia chorego męża do wzięcia lekarstwa, zawołała ze zwykłym u niej uniesieniem:

— Umrę księżę, jeżeli to lekarstwo ci nie pomoże.

— Niech księżę pan zażyje to lekarstwo — powiedział obecny przy tem doktor Garth — przyniesie ono panu pożytek w tym, czy owym sposobie.

ZAPEWNIONA ŁASKA.

W XVIII wieku pewien pobożny uczony kazał sobie sporządzić drzeworyt, wyobrażający jego osobę w klęczącej postaci u stóp krucyfiksu. Z ust uczonego ulatywały słowa następujące: „Panie Jezu, czy mnie kochasz?“ Na co z ust Jezusa wychodziła odpowiedź w te słowa ujęta: „Illustrissime, serenissime, bardzo uczony Sigerusie, poeto laureacie jego cesarskiej mości, rektorze uniwersytetu w Wirtemberdze, tak, Kocham cię.“

OFIARA ZAMIŁOWANIA DO ŚPIEWU.

W Anglii zapal do śpiewania w chórze jest rzeczą powszechną wśród młodzieży. Pewnego razu ktoś spotkał młodego człowieka, który w chłodny, mglisty wieczór siedział na schodach mostu westminsterskiego.

— Co pan tu robi? zapytał go znajomy przechodzień. — Łapie pan ryby?

— Nie, pragnę „złapać“ katar, bo jutro śpiewam na chórze, jako basso profundo.

REPLIKA.

Pewnego razu Wolter grał w karty z pobożną damą, kiedy wybuchła burza. Nabożnisa począła się modlić i żegnać, twierdząc, że lęka się być w takim momencie w towarzystwie bezbożnika, którego Bóg lada chwila może porazić gromem. Wolter, oburzony powstaje i mówi:

— Niech pani wie, że w jednym moim wierszu powiedziałem więcej o Bogu, niż pani przez całe życie o Nim pomyślała.



Wł. Roguski: Stanisława Wysocka

W wirze astralnym

(O Stanisławie Wysockiej)

Gdy w Krakowie jak pożar szalałaś w Hamlecie,
Jakby w astralnym wirze, siedziałem w parkiecie.

Wtedy zgrzebne me życie, omdlałe i znojne,
Zmartwychwstało w Twojej wizji — przepastne i hojne.

Odtąd giest Twój strzelisty, idący w bezmiary,
Był niebieskiem zarzewiem i szkarpem mej wiary.

Dzisiaj mieszkasz w Poznaniu i lśniącą ulicą
Chodzisz jak branka miasta, odjęta winnicom.

Cud szóstego stworzenia Twe losy urzeka,
Płoniesz odwieczną żądzą, by zgłębić człowieka.

Wiecznie spragnionem sercem śniesz wiecznie o scenie,
O jakiejś magją boską dotkniętej arenie.

* * *

A jest takie pragnienie jak cichy szept skargi,
Jak przywarcie do krzyża spiekłej w modłach wargi.

Zenon Kosidowski

ŚWIAT KULIS

CZASOPISMO
POŚWIĘCONE
SPRAWOM
TEATRALNYM



WYDAWNICTWO
TEATRÓW
MIEJSKICH
W POZNANIU

R O K II

NUMER 6

ŁĄCZĄC SIĘ Z OGÓLNYM HOŁDEM
SKŁADANYM WIELKIEJ ARTYSTCE,

STANISŁAWIE WYSOCKIEJ

W DNIU JEJ JUBILEUSZU
NAJSZCZERSZE ŻYCZENIA

DALSZYCH TWÓRCZYCH LAT NA CHWAŁĘ SZTUKI NARODOWEJ, WYRAŻA

REDAKCJA „ŚWIATA KULIS“

Stanisława Wysocka

Muzyka, literatura, plastyka i sztuka aktorska są to tylko odmiany ludzkiej twórczości, różniące się kryterjami technicznymi. Kto chciałby je uszeregować hierarchicznie, nie rozumie ich ukrytego nurtu i nie odczuwa ich prążyć źródła wiekuistej ludzkiej tęsknoty za boskością. Za nimi czają się w jednakowym stopniu dzieje ludzkiego krzyku za człowieczeństwem, odwiecznej żądzy poznania tajemnicy życia, niewysłowiony zachwyt w obliczu kosmosu i lkanie tysiącznych pokoleń, ginących kolejno w niewiadomych sferach. Nie zdaje sobie sprawy, iż prawdziwe dzieła twórcze tworzy nie artysta, nie poeta i nie aktor — lecz nadewszystko człowiek w

szczytowym tego słowa wyrazie, człowiek, który w swych duchowych bojach skupia pragnienia, dążenia i przeżycia wszystkich ludzkich pokoleń, że przynosi nam światło ducha kosztem własnego szczęścia i własnego życia.

Sztuka aktorska tak pojęta, stanowi dynamiczny czynnik w pochodzie ludzkiej kultury, a zarazem zdarza się niezmiernie rzadko. Nadając problemom człowieczeństwa widzialne kształty na scenie, aktor przyczynia się do pogłębienia naszej samowiedzy, uświadamia nam pełnię i mistyczny sens ludzkiego życia.

Twórca siłą swego instynktu nieśmiertelności boryka się ze śmiercią, chce ją przewyciężyć, pozostawić

stawiając trwale dzieła, odporne na doczesną znikomość. Nie przeto dziwnego, że sztuka jest znaczona piętnem najbardziej przejmującego tragizmu. Po całozyciowym trudzie aktora nie pozostaje nic trwałego; gdy odchodzi, faluje tylko nieuchwytna aura wspomnień i legendy, aż wreszcie i ona zanika. Sztuka aktorska jest bezosobista, najbardziej anonimowa ze wszystkich sztuk. Bezimiennie przetwarza się w wartości wspólne i jak mówi Asnyk:

„Powszechny skarbiec duchowy
[zbogaca,
Z którego każdy czerpie i korzy-
[sta“.

Spółceństwo odczuwa instynktownie ten osobliwy tragizm a równocześnie ogrom dobrodziejstwa, jaki płynie dla jego przeżyć z przeduchowionego giestu aktora — to też żywiołowo oddaje cześć jego sztuce, szczególnie w chwilach tak uroczystych, jak w dniu jubileuszu długoletniej pracy na scenie.

35-lecie pracy artystycznej Stanisławy Wysockiej jest świętem kultury polskiej. Z jej nazwiskiem łączy się bowiem świetny rozdział historii teatru i samoobrony kultury naszej wobec niecných zakusów zaborczych. Stanisława Wysocka zalicza się w poczet tych wielkich, twórczych postaci scenicznych, na których czele kroczy Helena Modrzejewska, otoczona blaskiem legendy i aureolą uwielbienia. Całe jej życie, poświęcone teatrowi, znamionuje ten charakterystyczny niepokój i napięcie wysiłku, tak typowe dla ludzi, opętanych pasją twórczą. Nigdy nie uganiała się za czczym blaskiem i blichtrzem sławy, lecz zapatrzona w ostateczny cel dobytca ze swych postaci akcentu boskości, borykała się z opornym tworzywem sztuki scenicznej. Cechy jej twórczości charakteryzuje zdanie Żeromskie-

go z prologu „Róży“ — „Spójrzycie w czarne lustro moje i wzmózcie się obrazem jego, czem człowiek być może, czem nie jest, czem był niegdys i czem być może“. W jej żywiołowej i wewnętrznej intuicją prześwietlonej grze łączy się piękno i lotność giestu z żarliwą siłą wyrazu. Role jej składają się z tysiącznych nieuchwytnych, świetnie podpatrzonych, mikroskopijnych giestów rąk, głowy, drgnięć mięśni, oblicza i powiek. A żaden z tych szczegółów nie jest dowolny lub kapryśny, każdy bowiem stanowi nieodzowny, świadomie użyty środek do stopniowego pogłębienia kreowanej postaci. Osiega ten cel dzięki precyzyjności swego talentu. By jednak te rozproszone szczegóły w jedną nierozzerwalną całość połączyć, na to trzeba jeszcze wiazadła wewnętrznego. Jest nim u Wysockiej prawdziwy z Bożej łaski dar twórczy, ten nader rzadki na scenie dar, który ją wynosi ponad tłum, sprawiający, że artystka, unicestwiając swoją a przeżywając obcą indywidualność, mimo to pozostaje sobą. To też z jej wspaniałej gry wylania się zawsze ludzka dusza, drgająca w swej nagości, odarta z obślonek, nieubłaganie zdradzona do dna swego upadku i upodlenia, albo też z niewymowną miłością wzniesiona na wyżyny chwały wiekuistej w swych szlachetnych porywach bohaterstwa i świętości. Ale zawsze, bez względu na charakter roli, gra jej wybrzmiewa apoteozą człowieczeństwa. W rozmowach i artykułach swoich Wysocka stale podkreśla to najszczytniejsze i wyłączone zadanie sceny: ucieleśnienie człowieczeństwa. Bo scena, która zapomina o tem ostatecznym zadaniu, zawsze schodzi na bezdroża, zapelnia wewnętrzną próżnię przerostem literatury, dekoracyjności lub reżyserji. Protagonistą

na scenie musi być aktor-człowiek. Scena musi dostosować się do tego zadania. Nie powinna dać iluzji rzeczywistości przez plastyczne i drobnostkowe uwydatnienie szczegółów, lecz służyć ma jedynie jako tło i środek do uwypuklenia akcji. Jako całość kompozycyjna, zamknięta w sobie, będąca inkarnacją nastrojowej atmosfery sztuki, tylko linją i barwą, abstrakcyjnie zestrojoną, winna wytwarzać odpowiedni nastrój i sugerować widzowi te wrażenia, które są nieodzownie potrzebne dla pełnego zrozumienia aktora-człowieka.

Pochłonięta całkowicie pasją i ukochaniem sceny, Wysocka w życiu codziennym jest mileżąca, jakby ponuro zamyślona, wywołująca niepokój i zakłopotanie u wszystkich, którzy się z nią zetknęli. Jest to już los niezwykłych indywidualności. Wybitny krytyk dr. Stefan Papee tak ją w swej świetnej monografii charakteryzuje: „Wysocka, wyniosła, mocna postać, twarz wyrazista, wielkie czarne oczy, usta nieco przycięte, zdradzające siłę woli i upór, ogromne splety kasztanowych włosów, ruchy opanowane, powolne, kroki ciężkie, głos o tonach głębokich i niskich, posłuszny, giętki, dźwięczny, posagowość i chłód, a w sercu, zawsze młodem i gorącym, entuzjazm dla poezji i teatru, głębokie przejmowanie się rolą, tragiczne odczuwanie cierpienia i wprost wyjątkowy kult dla aktora i sztuki aktorskiej“.

Ktokolwiek miał szczęście widzieć Wysocką w jej małym, lecz artystycznie umeblowanym mieszkaniu, jak krząta się wśród stylowych brzoźowych mebli, jak siedzi na ogromnym tapczanie z kotem na kolanach, wyniósł z tych wizyt niezapomniane wrażenie. — Temat rozmowy stanowi zawsze teatr, temat roztrząsany z niezwy-

kle głęboką żarliwością i pasją. Wysocka zawsze małowówna, powściągliwa, ożywia się i z młodzieńczym zapalem, zdradzającym fanatyczne ukochanie teatru, rozwija swoje poglądy.

Lecz poza tem odkrywamy jeszcze inną rzecz. Przekonamy się, że pod zewnętrznymi pozorami ukrywa artystka wielką dobroć serca, życzliwość i patriotyzm. Dowody swego patriotyzmu, niemal fantastycznego, dawała w swoim życiu kilkakrotnie. Trzykrotnie groziło tem, że polska scena straci Wysocką na zawsze. Już jako młodzianka aktorka otrzymała propozycję do wstąpienia na scenę teatru rosyjskiego. Podczas gościnnych występów w Teatrze Polskim w Poznaniu w r. 1904 lożę prosceniową zajęli aktorzy teatru niemieckiego, którzy tak byli olśnieni jej grą, że dyrektor zaproponował jej wstąpienie na scenę niemiecką. Aby się wyuczyła języka niemieckiego, chciał ją na koszt teatru wysłać na dłuższy czas do Niemiec. Wreszcie podczas jej występów gościnnych w Jugosławiji w roku 1921 zaproponowano jej objęcie reżyserji i kierownictwa szkoły dramatycznej. Wysocka te propozycje odrzuciła, ponieważ celem i marzeniem jej życia była zawsze praca dla kultury polskiej. Podczas swego pobytu w Kijowie pracowała społecznie, chroniąc polską młodzież od wcielenia do wojska rosyjskiego.

Wspaniała i niezwykle urozmaicona była praca artystyczna Stanisławy Wysockiej. Ale zarazem żmudna i trudna. Trwało dość długo, zanim los zaczął jej sprzyjać i pozwolił na zrealizowanie najwyższych aspiracyj artystycznych. Jako szesnastoletnie dziewczę, z głową pełną marzeń i nadziei, wstępuje w r. 1895 w Petersburgu do teatru Puchniewskiego, gdzie je-

dnak nie było mowy o rozwinięciu talentu. Po pracy na scenie lubelskiej w latach 1896—7 i 1897—8, a potem w Warszawie w r. 1898—9 przeniosła się do Poznania, gdzie pod dyktando doskonałego dyrektora Rygiera poraz pierwszy zabłysła jej talent w latach 1899 do 1901. Powierzono jej wtedy odpowiedzialne role Desdemony w „Otellu“ i Marylki w „Sobótkach“ Sudermanna. Swoją karierę artystyczną rozpoczęła Wysocka, jak widzimy w Poznaniu. Okres kulminacyjny jej sztuki przypada na pobyt w Krakowie od r. 1901—1911 za dyktando Józefa Kotarbińskiego i później Solskiego. Talent jej zapłonął w całej pełni w takich rolach, jak Maryla w „Dziadach“ i Jagienka w „Krzyżakach“. Triumf święciła w dwóch komedjach Zapolskiej, w „Mężczyźnie“ i „Tresowanych duszach“, w „Chwaście“ Józefa Blizińskiego oraz w „Śnie nocy letniej“ Szekspira. Po imponującej grze w „Małym Eyolfie“ Ibsena wysuwa się Wysocka na czoło polskich aktorów, a zarazem staje się jedną z najdoskonalszych ibsenistek. Nie sposób wymienić tu długiego szeregu świetnie kreowanych ról, które następują, wypada tylko wspomnieć „żonę“ z „Nieboskiej Komedji“ Krasińskiego, „Mużę“ z „Wyzwolenia“ Wyspiańskiego, tytułową rolę z „Matki“ Przybyszewskiego, „Balladynę“, Judytę z „Księdza Marka“, „Monnę Vanne“ z dramatu Maeterlincka, Alteę z „Meleagra“, Pallas z „Nocy Listopadowej“ Wyspiańskiego, Jewdochę z „Sędziów“ Wyspiańskiego, Rożę Wenedę, Amelję z „Mazepy“, tytułową rolę „Róży Bernd“ Hauptmanna, Rebeke West z „Rozmersholm“, Helenę Alwing z „Upiorów“ Ibsena, i Klitaimestrę z „Dziejów Orestesa“ itd.

W latach 1911—12 udaje się na

gościnne występy do Warszawy i Łodzi, raz poraz występując nadal w Krakowie. W tymże sezonie zagrała poraz pierwszy Matkę Makrynę Mieczysławską na prapjerze „Legjonu“ Wyspiańskiego, która odbyła się 28 września 1911 r.

W styczniu r. 1913 na inauguracji Teatru Polskiego grała żonę w „Nieboskiej komedji“ Krasińskiego. W tymże roku odniosła niebywały sukces na gościnnych występach w Zagrzebiu jako Judyta i Elektra.

W roku 1914 daje gościnne występy w teatrze lwowskim, gdzie poraz pierwszy wystąpiła w roli Hamleta, budząc sensację nowem i nieoczekiwanem ujęciem roli.

Wojna zastała Wysocką w Kijowie, gdzie stale przebywała u swego męża lekarza Grzegorza Stanisławskiego. Skupia więc naokoło siebie inteligencję polską i zakłada teatr „Studja“, w którym pracuje z powodzeniem w latach 1915—16 i 1916—17. Wystawiała tylko sztuki o wysokiej wartości literackiej, jak Ibsena, Maeterlincka, d' Annunzia, Korzeniowskiego, Moliere, Słowackiego, Fredry, Corneillea i Wyspiańskiego. Następnie po zlikwidowaniu swego teatru, występuje tamże w „Teatrze Polskim“ pod dyr. Rychłowskiego, a potem na zlecenie Polskiego Komitetu Wykonawczego zakłada „Państwowy Teatr Polski“, który jednak niedługo się utrzymał. W r. 1920 występuje gościnnie w Krakowie i Poznaniu, w r. 1921 daje powtórnie gościnne występy w Zagrzebiu. W r. 1923 wraca do Krakowa, gdzie pozostaje przez dwa sezony. W r. 1925 występuje gościnnie w Teatrze Nowym w Poznaniu w „Głazie granicznym“ Zegadłowicza. W sezonie 1926—7 prowadzi razem z Ryszardem Wasilewskim teatr w Lublinie, a już w następnym sezonie widzimy ją znowu w Teatrze

Nowym w Poznaniu, reżyserującą „Betsabe“ Zegadłowicza. — Od roku 1927 pracuje w Teatrze Polskim w Poznaniu, gdzie jako reżyserka wywarła dobroczynny wpływ zarówno na podniesienie się jak i dobór repertuaru. Siła talentu Wysockiej zabłysła w całej pełni w roli Matki w „Niespodziance“ Roztworowskiego i Dyrektorki w „Teatrze wieczystej wojny“ Jewreinowa, w rolach, które żywo jeszcze mamy w pamięci.

Wysocka przepojona najszczyt-

niejszą tradycją teatralną, którą odziedziczyła niejako po Helenie Modrzejewskiej, wychowała całe zastępy młodej generacji aktorskiej, a sceny na których występowała, potrafiła ożywić głębokim kultem dla poezji. Jej nawskroś indywidualny i głęboko przemyślany pogląd na zadanie teatru oraz wirtuozostwo reżyserskie predestynują ją na rolę odnowicielki teatru, przeżywającego dziś tak ciężki kryzys artystyczny.

Zenon Kosidowski.

Refleksje

„Czuje, czułem, poczuje“ — we wszystkich czasach słowo „czuć“ odmienia się w teatrze, który obecnie wzbudza tyle niezadowolenia i utyskiwań. W teatrze „czują“, tylko źle widocznie uzewnętrzniają to swoje czucie, skoro nie udziela się ono tym „po drugiej stronie“, iż ośmielają się podnosić głos niezadowolony, często ostro krytykujący i aż wdzierający się brutalnie do duszy danego X-a.

Gdzież przyczyna tego zjawiska? Coś popsulo się widocznie po jednej i po drugiej stronie. Mieliśmy ongi jeden z najlepszych teatrów w Europie, mieliśmy aktorów, którzy mogli zaćmić wszystkie europejskie sławy — i mieliśmy widzów, którzy szli do teatru, jak do świątyni, z duszą naiwną, wrażliwą i głęboko czującą.

Dziś nastąpiła zupełna przemiana wartości. Dlaczego? Oto dawny aktor dramatyczny czuł się częścią całości, żył w zaczarowanej krainie fantazji, tworzył wyobraźnią, podporządkowywał swoje ja wcielanej postaci, stawał się przez to plastyczny — dawał człowieka z ciałem i duszą. Widz musiał mu wierzyć, był nim oczarowany.

Lecz przyszedł wróg, który zniszczył to wszystko. Wróg, który może u nas mniejsze, aniżeli gdzieindziej poczynił spustoszenia, gdyż w okresie swego najmocniejszego panowania spotkał się u nas z romantyzmem, który, kwitnąc z przyczyn czysto patriotycznych, nie pozwalał polskiemu aktorowi stać się bezwzględny holdownikiem nowego władcy.

Władcą tym był naturalizm. Aktor dawniejszy szedł od swojego ja do duszy wcielanej postaci; naturalizm dawał wzorki gotowe z zewnątrz, aktor uczył się kopjować życie, podpatrywać otaczających go ludzi, ich przyzwyczajenia, czysto zewnętrznie, bez zastanawiania się nad ich duszą i przeładowywał odtwarzane postacie olbrzymią ilością niepotrzebnych gestów, przy czem zatracił kontury duchowe i cielesne i łoduczał się pięknego mówienia. Widz z początku bawił się, że tam na scenie, tak dobrze udają tych z życia a gdy się z tem oswoił, zaczął się nudzić potrosze a w końcu zubożył.

Teatr nasz, który na szczęście nigdy do szczytu naturalistycznego nie doszedł, stanął na rozdrożu

i nie wie dokąd ma pójść, w którą stronę się zwrócić. Wyrobił się pewien szablon, dużo dziwnych terminów, którymi operuje, ale żadnego pojęcia o tym jaka jest różnica pomiędzy wcielaniem harmonijnego i pięknego człowieka z duszą i ciałem a naturalistycznym odtwarzaniem człowieka. Najgorsze zaś jest to, że mamy całe mnóstwo X-ów, którzy w żaden sposób nie chcą się poczuć cząstkami jakiejś całości, lecz chcą być jednostkami całkowitemi. A przecież teatr musi być rezultatem jednej woli, jak wystawiany w nim utwór jest rezultatem jednej woli twórczej, inaczej bowiem przypadnie harmonja. Teatr jest orkiestrą symfoniczną a nie popisem oddzielnych głosów.

Naturalizm nauczył aktora operować intuicją. Zapasik zewnętrznych szczegółików, z którymi bystre fale intuicji, podczas trwającego widowiska, pozwolą udawać człowieka, oto wszystko na co zdobywa się większą część współczesnych aktorów. A przecież intuicja nie zawsze bywa czynna, są momenty, gdy ona zasypia w człowieku — także więc wówczas sobie poradzić? Intuicja jest nieodzownym pomocnikiem, ale praca twórcza aktora odbywać się powinna w samotności, na próby powinno się przynosić rezultaty tej pracy, aby dać możliwość reżyserowi dołączać się do ogólnej harmonji; to co pokazanem zostaje następnie widzowi, powinno być dziełem skończonym, świadomem, opanowaniem.

Z teatrem jest widocznie bardzo źle. Najlepszym tego dowodem jest ta wielka liczba reformatorów, którzy ze wszystkich stron dążą z ratunkiem. Każdy podaje swój sposób, za pomocą którego ma odrodzić teatr a z tego wszystkiego powstaje coraz większy chaos. Mówi się dużo, pisze jeszcze więcej, a

nie się nie robi w tym kierunku. Teatr sobie gra, publiczność go zapelnia, bo cóż jej innego zostaje do zrobienia — a głosy reformatorów pozostają głosem wołającego na pustyni.

I tego stanu rzeczy się zmienić nie zdoła, dopóki nie odezwie się głos tego, którego spieszą odradzać. Odrodzenie teatru może się zacząć tylko w łonie samego teatru. Nie można przecież uzdrawiać kogoś, kto nie chce być uzdrowionym, a teatr jeszcze nie czuje potrzeby uzdrowienia, bo intelekt w nim drzemie, a intuicja, wprawdzie bardzo osłabiona, ale jeszcze działa.

Teatr odrodzony, teatr przyszłości będzie bezwątpienia teatrem intelektualnym, w przeciwieństwie do dzisiejszego, intuicyjnego. Czy do tego typu teatru nie trzeba będzie wychować nowego pokolenia aktorów? Bezwątpienia, że znaczna część aktorów dzisiejszych ma wszelkie dane, by przy narzuceniu sobie pewnej dyscypliny stać się podwaliną teatru tego typu. Teatr w przyszłości wymagać będzie olbrzymiego wyszkolenia duchowego i cielesnego, świadomego opanowania tego instrumentu, którym jest ciało aktora, jego głos, jego gest i ruch. Teatr w przyszłości wymagać będzie odrzucenia utartego szablonu a tworzenia metody sztuki aktorskiej. Teatr jest teatrem a nie kopjowaniem życia. Sztuka bierze swój początek od czystej natury a życie naturę spacyło; we wszechświecie wszystko jest oparte na rytmie a więc i człowiek powinien być istotą rytmiczną — życie zrobiło go arytmicznym. Każdy odłam sztuki ma swoją wypracowaną metodę, system, tylko sztuka aktorska żyje podaniami, które z pokolenia na pokolenie przechodzą coraz bardziej spaczony, pokręcony plotka-

mi, błagą, dodatkami rozmaitych, mniej lub więcej, ciekawych indywidualności aktorskich. Najciekawsze zaś jest to, że w teatrze dzisiejszym zabiera głos każdy, tylko ten, który jest główną osią sztuki dramatycznej, to jest aktor, nie ma nic do powiedzenia.

Mówił dużo malarz dekorator, aż nareszcie doszedł do tego, że trzeba krzyknąć: „precz z wystawami obrazów na scenie“. Zrozumiano, że dekoracja powinna być tylko tłem dla aktora, bez którego niema sztuki dramatycznej, gdyż on przede wszystkim jest teatrem.

Niech gromy niebieskie nie spadną na głowę piszącego śmiałka, ale i bez autorów dramatycznych teatr mógłby się obejść ostatecznie, ale bez aktora nigdy.

Któż zatem może odrodzić teatr? Tylko aktor.

Trzeba przyznać, że dziś, gdy wszystkie wysiłki skierowane są ku materialnemu poprawieniu bytu i zdobywaniu środków egzystencji, chwila po temu niezbyt sprzyja. Ale może dobrze by było oderwać się nieco właśnie w tym czasie od szarzyzny życia i narzucić sobie tę ideę. Powstała instytucja, która ogniskuje w sobie wszystkie interesy aktorskie; łatwo by jej przyszło zrzeszyć, jeżeli nie wszystkich, to przynajmniej chętnych, skłonić do wspólnej pracy, zainteresować dyskusjami, zmusić do myślenia.

Aby teatr stał się teatrem, aktorstwo musi stać się kastą, odgrodzić się od żrącej, jak rdza, szarzyzny codziennego życia, po to, aby mózgiem tym, którzy w niej toną, dać chwilę odpoczynku, chwilę piękna i fantazji.

Są dwie placówki, których poziom jest probierzem kultury danego narodu; to teatr i szkoła. Jakż więc wielka na was spada odpowiedzialność — o aktorzy! Tyl-

ko praca duchowa, pod kontrolą intelektu, może dać radość twórczą, radość, której obecnie w teatrze zupełnie się nie wyczuwa. — odrabianie przykrego obowiązku, który daje byt i jest chęć jaknajprędzej ucieczki od tego obowiązku. Dusza podświadomie wyczuwa, że to wszystko, co się robi, nie jest tem, coby się robić powinno, czuje ona niesmak, zawstyżenie, a nie mogąc znaleźć wyjścia z tego, spieszy się, aby zbyć, i uciec od życia, bo dziś nie fantazja jest zdolna dać aktorowi zadowolenie, ale codzienne życie, nie potrzebujące wysiłku mózgowego i dające pociechę, że wszyscy w niem są tacy sami.

Odrzucenie osobistych ambicji, egoizmu w stosunku do innych, poczucie siebie jako ogniwa w łańcuchu całości, to są niezbędne warunki rozwoju teatru. Kto więcej umie, powinien uczyć mniej umiejących, każda prawdziwa twórczość wymaga mrówczej pracy nad sobą, ciągłego doskonalenia siebie, wymaga pokory, czystego sumienia, że zrobiony został cały wysiłek na jaki stać było w danym momencie rozwoju. Rozdymanie siebie zarozumiałością, na podobieństwo owej żaby z bajki, nie zdoła oszukać ni pokryć braku istotnych wartości, a może spowodować katastrofę.

A przede wszystkim nie należy czekać na lekarzy z zewnątrz, lecz samemu zacząć leczenie i to zacząć je od stworzenia w sobie wewnętrznej dyscypliny, poszanowania dla swej pracy i pracy innych i gorącego umiłowania tej sztuki, której się służy, a może w krótkim czasie objawią się cudowne rezultaty tej kuracji i radość zapanuje w duszach.

Warszawa 1920 r.

Stanisława Wysocka-Stanisławska.

Książka o St. Wysockiej

W samą porę, bo w przeddzień jubileuszu Stanisławy Wysockiej — pojawia się książka wybitnego teatrologa, Dra Stefana Papée — omawiająca w sposób zwięzły i rzeczowy dotychczasową działalność sceniczną i reżyserską wielkiej polskiej tragiczki i wybitnego „człowieka teatru“.

Na przestrzeni 52 stron zdołał autor „Teatru Żeromskiego“ i „Misterjów baladowych Zegadłowicza“ — ująć i tym razem całokształt rozległego zagadnienia, jakim pozostanie zawsze działalność wybitnego artysty i dał szerokiej publiczności zarówno jak i miłośnikom teatru obraz życia Stanisławy Wysockiej i jej działalności owocnej dla polskich scen — grupując swój obszerny materiał w trzech wymownych rozdziałach: 1) W poszukiwaniu teatru, 2) Na miarę Fidjasza, 3) Aktor przedewszystkiem.

Typograficznie luksusowa prawie forma książki — iluminowana doskonałymi ilustracjami — w wykonaniu obcem dotąd naszej grafice — stanie się zapewne wkrótce jednym z poszukiwanych druków. To usposabia obiecująco!

„W poszukiwaniu teatru“ nazwał Dr. Papée pierwszy rozdz. swej monografii — w którym szkicuje dzieje artystki od Jej dziecięcych marzeń o teatrze — aż po dzień jubileuszu. Są to dzieje aktora w Polsce, wędrowni, zmiany, wyjazdy i powroty, zawody i triumfy; tych ostatnich było jednak znacznie więcej — dzięki pomyślnej gwiazdzie, świecącej nad głową Wysockiej.

Poznanie panny Wilskiej ze sceną prawdziwą nastąpiło w r. 1895 w trupie Puchniewskiego — wyjeżdżającej na zarobek do Petersburga — a w roli Feli w Bałuckiego „Flircie“. Po odrzuceniu propozycji wstąpienia do cesarskiego zespołu w Petersburgu wraca Wilska do Kielc, a potem na 2 sezony do Lublina — gdzie odkryła prasa i krytyk w zamężnej już Wysockiej talent tragiczki — w owym mieście Lublinie na owe czasy — zbyt cenny. Po roku spędzonym w Warszawie w teatrze Z. Przybyłskiego angażuje się Wysocka na dwa sezo-

ny do Poznania — do dyr. E. Rygiera 1899/1901 — nie myśląc wówczas, że tu właśnie wypadnie jej święcić jubileusz, gdzie nastąpił przełomowy niejako moment w jej życiu a to za sprawą roli Maryjki w Sudermana „Sobótce“, która to kreacja dała artystce własną pewność talentu!

Odrzuciwszy propozycję przejścia na scenę niemiecką, wyjeżdża Wysocka do Krakowa na całych lat 10 i pracuje tam w zespole dwóch świetnych dyrekcji: J. Kotarbińskiego i L. Solskiego. Rolę Rity w „Małym Eolfie“ Ibsena zdobyła W. Kraków i uznaną została za „najlepszą Ibse-nistką“ — a po odejściu Siemaszkowej z Krakowa staje się pierwszą tej sceny tragiczką — grając tytułowe role w Krasieńskim, Słowackim, Wyspiańskim, Przyby-szewskim, Maeterlincku, Hauptmanie, Tołstoju, Szekspirze, Kasprowiczu.

Tutaj spełnia się także marzenie artystki: spotkanie na scenie w roli partnerki Modrzejowskiej — a po jej wyjeździe odziedziczenie w spadku po Modrzejewskiej roli Laodamji. Dyr. J. Kotarbiński w swej książce „W służbie sztuki i poezji“ rejestruje wdzięcznie zdobycie i postępy dojrzenia artystycznego W. z tego okresu, do czego przyczyniła się wspólna praca z Modrzejewską.

Pod okiem Solskiego pracuje następnie W. sześć sezonów i od niego uczy się reżyserji, tej drobiazgowej roboty, która tworzy teatr. Najpiękniejszy to okres twórczości artystki — stwarzającej niezapomniane kreacje Rebeki West, Heleny Alving, Lukrecji Cenci, Althei, Pallady, Judyty Jewdochy i Klitaimnestry — oprócz powtarzanych ról z poprzedniego okresu, obejmujących klasyczny repertuar polski i światowy — i oprócz różnych aktualności ówczesnego Krakowa — jak popisowa rola Bony w Rydla „Jedynaku Królewskim“, znana poznańskiej publiczności z doskonałego portretu Wł. Roguskiego, zdobiącego tytułową stronę niniejszego zeszytu „Świata Kulis“.

W tymże roku 1912 występuje W. gościnnie w Zagrzebiu, budząc u tamtejszej publiczności niezwykle entuzjazm — powtarzający się przy następnym jej nawrocie w r. 1914.

Na inauguracyjnym przedstawieniu „Teatru Polskiego“ w Warszawie w r. 1913 gra W. w Irydionie „Kornelję“ — a następnie Balladynę, by w rok potem sprawić we Lwowie prawdziwą sensację wystąpieniem swem w roli „Hamleta“. W rok później widzimy ją w Moskwie w „Studiach“ — Stanisławskiego, poszukującego szczęśliwie nowej formy w teatrze przez „przywrócenie duszy“ teatrowi.

Wybuch wojny zaskoczył W. w Kijowie — gdzie zresztą mieszka stale od 1910 roku ze swym mężem, lekarzem Grzegorzem Stanisławskim, bratem naszego sławnego pejzażysty. Tutaj skupia W. wokół siebie polską kolonję aktorską i autorską i otwiera „Teatr Studja“ dla dzieł o wybitnej wartości literackiej i propagandowej. Po zlikwidowaniu wskutek wydarzeń politycznych 1918 r. „Teatru Studja“ występuje W. w kijowskim „Teatrze Polskim“ Rychłowskiego, a gdy i ta placówka uległa likwidacji, tworzy W. w Kijowie pierwszy „Państwowy Teatr Polski“ a przy nim „Szkołę dramatyczną“ — będącą nie tylko krzepieniem ducha narodowego, ale zarazem przytułkiem i ratunkiem dla młodzieży polskiej, której groziło przymusowe przywdzianie obcego munduru.

Po wkroczeniu Denikina do Kijowa i upadku teatru wraca W. do kraju, zaczynając od gościnnych występów w Krakowie i Poznaniu, by pozostać następne dwa sezony w teatrze „Rozmaitości“ w Warszawie.

W r. 1921 wyjeżdża po raz trzeci do Zagrzebia i tutaj otrzymuje zaszczytną propozycję od Rządu Jugosłowiańskiego objęcia reżyserji i prowadzenia szkoły dramatycznej w stolicy. Artystka dziękuje za ofertę, jak również odmawia identycznym propozycjom niemieckim i rosyjskim i wraca na dwa sezony do Krakowa do T. Trzczińskiego, by zająć scenie w sztukach Dickensa, Eurypidesa, Mereżkow-

skiego, Dostojewskiego i Wyspiańskiego i wprowadzić na scenę młodą wówczas twórczość Hulewicza (Arunę) i Zegadłowicza („Lampkę ol.“ i „Alceste“).

Rok 1925 upływa W. pod godłem „Rybałta“ zorganizowanego przez siebie wędrownego teatru szukającego publiczności po kresowych miasteczkach, by nieść jej kulturalną strawę. Pod koniec tego roku widzimy ją w „Teatrze Nowym“ w Poznaniu, reżyserującą „Głaz graniczny“ Zegadłowicza a w r. 1927 w tymże teatrze „Betsabę“ — w obu z Ireną Solską w rolach tytułowych.

W sezonie 1926/27 prowadzi W. z R. Wasilewskim teatr w Lublinie.

W końcowej części tego rozdziału przedstawia autor działalność Wysockiej na stanowisku reżysera „T. P.“ w Poznaniu, wykazując na szeregu wyreżyserowanych przez nią sztuk owocną działalność artystki dla polskiej sztuki i wielkiego repertuaru, który nie zawsze pokrywać się może z pojęciem „sztuk kasowych“.

W drugiej części monografji zajmuje się Dr. Papée stworzonymi przez Wysicką postaciami „na miarę Fidjasza“ — przechodząc w kolejności role z nieśmiertelnych arcydzieł greckich jak Klitaimnestr, Antygony, Jokasty, Elektry, Fedry, Medei, w których imponowała artystka swą posągowością a równocześnie prawdą i naturalnością, bo postacie te pozwalały artystce oddać owo tchnienie boskości, jakim promieniowały.

Z równym entuzjazmem interpretowała W. postacie polskiej lit. romantycznej — jak Marylę, panią Rollison, żonę z Nieboskiej, Kornelję z „Irydiona“ Amelję, Judytę w „Ks. Marku“, księżniczkę w „Śnie srebrnym Salomei“, Balladynę, Rożę Wenedę Dianę, Lucrecję Cenci, Zorainę w „Zawiszy“ i Gwinonę. Obok Słowackiego wyjątkowe miejsce w twórczości artystycznej Wysockiej zajął Wyspiański — a wśród tuzina znakomitych kreacji — wyróżnia autor kreacje Pallady i Jewdochy.

Z obcych pisarzy, poza klasykami, najżywiej przemawiał zawsze do W. Szekspir i Ibsen, to też w ramach nawet szczupłej monografji podkreśla autor obser-

nie oryginalne i miarodajne ujmowanie tych postaci przez Wysocką.

Osobny ustęp poświęca autor kreacji matki w „Niespodziance“ Rostworowskiego, znanej bliżej Poznaniowi, a świadczącej dowodnie o świeżości i mocy talentu Wysockiej.

Rozdział 3-ci monografii mówi, jak W. pojmuje zadania aktora i sceny, o czym sama niejednokrotnie wypowiadała się na łamach czasopism teatralnych i co w swej scenicznej działalności starała się w realne przyoblekać kształty. Wysocka domaga się od aktora fachowości, związanej harmonijnie z pracą duchową; trzeba wyszkolić nie tylko głos, dykcję gest i ruch, trzeba udoskonalic duszę! Swój własny pogląd posiada W. również na rolę dekoratora, którego praca musi być jedynie tłem dla artysty (i słów tekstu), co wszystko w sumie podkreśla dominującą rolę aktora-człowieka na scenie.

Chcąc pokazać, jak Wysocka ucieleśniała marzenie życia o teatrze — podejmuje autor monografii próbę scharakteryzowania wyników reżyserji Wysockiej na kilku przykładach jej inscenizacji: „Legionu“ Wyspiańskiego, „Świerszcza za kominem“ Dickensa i „Medei“ Eurypidesa — w teatrze w Krakowie, zaś „Głazu granicznego“, „Betsaby“ Zegadłowicza i „Dziadów“ Mickiewicza w Poznaniu.

We wszystkich tych poczynaniach posłuszna była wewnętrznemu nakazowi, który zmuszał ją do budowania prawdziwego teatru i tworzenia w nim harmonijnie pięknego człowieka. „Aktor przede wszystkim“ powtarzała z uporem, wierząc, że hasło jej musi zatriumfować.

Teraz robiąc obrachunek z trzydziestupięciu lat walki, może Wysocka spokojnie powiedzieć o sobie: „Dobrze pracowałam“ — a poświadczą jej to z wdzięcznością ci którzy mieli szczęście śledzić jej działalność jako aktorki i reżysera. — kończy Dr. Papée swą skrzętną i z całym należnym wielkiej polskiej tragiczce pietyzmem napisaną monografię.

W ten sposób przybyła ubogiej naszej literaturze teatrologicznej — obok monografji Przybylskiego o Ant. Hoffmannowej i W. Siedleckiego o Helenie Modrzejewskiej — trzecia praca poświęcona działalności aktora. Będzie to trwały hołd, złożony artystce, odbiegający szczęśliwie od typu mało mówiących t. zw. albumów jubileuszowych — wydanych z powodu jubileuszów Solskiego i Frenkla.

Prawdziwą ozdobą książki jest kilkanaście fotografii Wysockiej z różnych jej okresów życia i różnych ról — wykonanych, — jak i całość książki, przez Jana Kuglina — tyle zasłużonego już naszej sztuce drukarskiej typografa-artysty.

Henryk Szczerbowski.

Skąd wziął się „Świat nudów“

Powodów było bardzo wiele. Wymienię tylko trzy. Te najważniejsze.

W latach siedemdziesiątych zeszłego stulecia ulubieńcem salonów, wytwornym mowcą i wykwiutnym pisarzem był E. M. Caro, filozof dwojga imion, postrach wszystkich mężów, bóstwo wszystkich pań, przeciwnik zawzięty pozytywizmu, apostoł metafizyki i poufnych pouczeń z dziedziny psychologii miłości, z pokazem doświadczeń dla pięknych wtajemniczanych.

Pan Caro podobał się wykwiutnisiom, rozmaitym Filamintom i Belizom, złościł jednak co niemiara mężczyzn, których apoteozowanie lekkoducha okropnie gniewało. Szeregi niezadowolonych z pana Caro powiększały panie, te poważne, albo te proste i szczerze, które nie uległy sugestji znakomitego magnetyzera i te lekkomyślne i kochliwe, które w ogólnym biegu do wrót carowego serca dały się

zdystansować młodszym, czy ładniejszym.

Przeżywana przez Paryż chwila dziejowa czekała na swego Arystofanasa.

Wtedy pojawił się Edward Pailleron i wystawił „Świat nudów“, w profesorze Bellac portretując sławnego „lwa paryskich salonów“, dwojga imion pana Caro. Powodzenie komedji było ogromne.

Edward Pailleron kołatający od dwudziestu lat daremnie swemi komedjami do serca Paryżan nagle w 1881 r. zdobył sobie niebывały sukces w „Le monde où l'on s'ennuie“. W profesorze Bellac rozpoznano natychmiast pana Caro, co więcej wiedziano nawet jak się nazywa naprawdę pani de Laudan, czy Lucja Watson. Komedja miała więc cierpki posmaczek skandalu towarzyskiego, rozporządzała świetnym wabikiem, który zapewnia popularność i zdobyła ogromny sukces Pailleronowi.

Częsty powrót do repertuaru w późniejszych latach zawdzięcza „Świat nudów“ już nie panu Caro, którego popularność szybko się skończyła. Świeżość komedji Paillerona tkwi w nieśmiertelności jej tematu, opiewającego emancypację kobiet i walkę dwóch płci.

W czasach Moliera hrabiny de Céran i panie Laudan spotykały się tak długo w salonach pani de Scudery, tak mozolnie poszukiwały wzruszeń na mapie Krainy Czułości, aż nakoniec znalazły się uwiecznione w „Pociesznych Wykwintnisiach“ i „Uczonych Biało-głowach“. W czasach Paillerona emancypantki stworzyły nowy egzaltowany „Świat nudów“. Wyrażały się już nieco inaczej, pozmieniały upodobania, ale właściwie prawie się nie różniły od swych prababek. Dziś wykwintnisi egzaltują się na inne tematy,

terenem duchowych wzlotów bywa dla nich przeważnie już nie salon, nawet nie cieplarnia, ale po dawnemu mają swoich Bellaców, wymarzonych, niedoścignionych, jedynych. Walka dwóch płci toczy się też dalej, z tym samym rozmachem i zaciekleścią i zwyciężają w niej zazwyczaj, jak u Moliera Henryki, czy jak u Paillerona Zuzanny. Po staremu kładą też dobrowolnie na siebie małżeńskie okowy rozmaici Rogerowie szybciej niż się tego spodziewali. Dlatego „Świat nudów“ jest wciąż aktualny, a świetne jego postacie, przez tyle już lat zapewniające oklaski aktorom i dziś bawią nas i cieszą.

Ale jest jeszcze i trzeci powód wznowienia „Świata nudów“, tym razem najważniejszy.

Księżna de Reville ze „Świata nudów“ to osoba o której od początku sztuki wiemy, że ma „doskonale serce i zdrowy rozsądek“, dwie rzadkie zalety w salonach pani de Céran. Ona jedna od razu się orjentuje w czem tkwi sens i urok życia i pogodną swą filozofją dopomaga ludziom do szczęścia. Kojarzy młodych, nagradza uczciwych, rozbawia znudzonych. Jest nam z nią dobrze i wszyscy miłą księżnę kochamy.

Księżnę de Reville gra Stanisława Wysocka w dniu trzydziesto-pięciolecia swej świetnej pracy artystycznej. „Doskonale serce i zdrowy rozsądek“ doradził jej słusznie, że na jubileusz trudno grać jedną z tych bohaterek, które trują i mordują, bo jak tu mówić jubilatce o miłości, kiedy ma kilka ofiar świeżo na sumieniu. Przez trzydzieści pięć lat pokazała nam dosyć Balladyn, teraz chce być księżną de Reville, chce być nie tylko podziwianą, ale i kochaną.

Ułatwiła nam jubilatka sytuację. Tem goręcej okażemy jej naszą miłość.

Stefan Papée.

Z dawnych lat

Złote myśli aktorów Teatru Polskiego z przed 30 lat

Przed laty trzydzieści nie było oczywiście „Świata Kulis“ lub podobnego pisma, któreby spełniało rolę łącznika między teatrem a publicznością. Prasa poza sprawozdaniami z premier, nie zajmowała się zbyt aktorami a tak popularne dziś wywiady z gwiazdami sceny nie były wtedy jeszcze w modzie.

A przecież aktor — jak i dziś — odczuwał potrzebę wypowiedzenia się i wyświadczenia przed publicznością, choćby ze swego stosunku do sztuki.

Chwytał wtedy za pióro i rzucał na papier myśli, często głębokie, często żartobliwe, ale zawsze pełne ukochania sceny i zrozumienia swego posłannictwa.

W roku 1900 — a więc równe 30 lat temu — ukazała się w Poznaniu drukiem mała książeczka pod tytułem „Nowy Momus“. Znajdujemy tam m. in. takie ziarenka rozmyślań, rozsute z pod pióra ówczesnego dyrektora Teatru Polskiego Edmunda Rygiera:

„Dzieło sztuki, jako plód twórcy-człowieka, nie może być absolutnie skończonym. Treść lub idea tego dzieła może być bezwzględnie piękna, lecz forma zawsze może być udoskonalona“.

„Religia, wiedza, sztuka, dobro, prawda i piękno, oto trzy potężne i wspaniałe kolumny, na których wznosi się w niebo sięgająca świątynia duchowego bytu człowieka“.

„Trudno utrzymać stosunki i żyć z ludźmi, ażeby od czasu do czasu nie grać z nimi komedji. Uczciwy człowiek gra ją tylko z musu, łotr zaś sam szuka sposobności, by bliźniego w pole wyprowadzić.“

W tymże samym „Momusie“, dzisiejsza reżyserka i chluba sceny polskiej Stanisława Wysocka zamieszcza następujący młodzieńczy wierszyk p. t. „Do sztuki!“:

Ty, co ze szczytów wyciągasz ramiona
Do swych wybranych, o ukochana
Sztuko! do Ciebie pragnę ja biedz!
Pragnę zniweczyć duszę gorącą
Wszelkie zapory zdobycia Ciebie
Lub wyczerpana walką nużącą,

W śmiertelnej ciszy u stóp Twych ledz.
A choć mi przyjdzie skonać dla Ciebie,
To z przekonaniem, że aby chcieć
Ku Tobie dążyć, być Ciebie godnym
Trzeba w swej piersi szlachectwo mieć.

Świetny aktor tegoczesny, dobrze zapisany w kronikach naszego teatru St. Czerniak rzuca śmiały aforyzm:

„Tylko aktor obradzony talentem twórczym jest prawdziwym artystą; nigdy nie będzie nim wygodniś, leniwiec, szablonowy kopista, niewolniczo i bezdusznie małpujących innych, chociażby największych artystów“.

A bezimiennie pisze ktoś z starej, prześławnej gwardji:

Nie to ładne, co ładne, lecz co się podoba:
Jednemu wykonanie, drugiemu osoba.
Na co dodaje B. Szczurkiewicz:

Recenzja i sztuka, rzadko chodzą w parze;
Można mieć recenzję, grając na fujarze.

Sławna Eleonora Królikowska, babka młodziutkie artystki Aleksandry Królikowskiej, wpisuje do „Momusa“ na wieczną rzeczy pamiątkę następujący czterowiersz:

Dla sztuki się poświęca wiedzę, młodość,
zdrowie

Lat dziesiątki służy się Jej wiernie
I zamiast wawrzynów, uznania i złota,
Zbiera się ironję i ciernie.

I jeszcze raz na innej stronie zabiera głos St. Czerniak, przestrzegając:

„Pracujmy mniej dla sławy, a więcej z poczucia obowiązku. Mniej małostkowego egoizmu, a więcej miłości i poszanowania dla Sztuki!“

A Ignacy Berski sypie aforyzmy jak z rękawa:

„Im kto jest większy w swoich oczach, tem mniejszy w oczach kolegów i publiczności“.

„Artysta jest jak żeglarz — jeden walczy z bałwanami na morzu, a drugi na lądzie.“

„Najszczęśliwszą chwilą aktora jest ta, gdy po odegranej roli, jest sam ze siebie zadowolony.“

Ówczesny zaś baletmistrz (bo Teatr Polski miał w zespole baletmistrza, gdyż gry-

wał wszystko) Leopold Doliński wzdycha melancholijnie:

„Ha! Trudno! Gdzie nie można głową, trzeba nogami...”

Niedawno zgasły Franciszek Ryll, zaczynający wtedy swój chwalebny żywot na scenie tego teatru, którego już do końca życia nie opuścił, zapisał wreszcie w „Mamusie” taki aforyzm:

„Jak żołnierzowi przed apelem, tak artyście przed premierą drżą łydki”.

Jeśli zanotowane powyżej złote myśli aktorów Teatru Polskiego z przed lat trzydziestu przywiodą na myśl, zwłaszcza starszym bywalcom, te piękne postacie naszego życia teatralnego i czasy wspólnie z nimi przeżywane, niechże utrwala je w wdzięcznej pamięci, niestety tak prędko przemijającej.

K. Piekarczyk.

Camille Saint-Saëns

Z powodu premiery „Samsona i Dalila”

Był cudownym dzieckiem. Niepełna trzy lata mając, zaczął się uczyć gry fortepianowej, w piątym roku czytał partytury Gretry'ego i próbował już kompozycji, zaś jako chłopiec dziesięcioletni wystąpił w Paryżu w sali Pleyela z własnym recitalem fortepianowym, zadziwiając wszystkich fenomenalnym uzdolnieniem technicznym, wskazującym na przyszłego wirtuoza oraz dojrzałością muzyczną, nieprawdopodobną w tak młodym wieku.

Gwiazda Saint-Saënsa zabłysła wcześniej i przez pół wieku była jedna z najjaśniejszych na firmamencie muzyki francuskiej. Była to indywidualność reprezentacyjna, która potrafiła zwrócić uwagę całego świata na twórczość francuską i utrzymać dla niej powszechne zainteresowanie mimo kultu, jaki w latach tych pielęgnowano prawie wyłącznie dla mistrza z Bayreuthu. Przez całą, drugą połowę ub. wieku i aż do okresu przed wojną światową wpływ i znaczenie Saint-Saënsa były wielkie. Zmarły dopiero przed kilku laty (1922) mistrz ten nieustannie czynny brał udział we francuskim ruchu muzycznym, zarówno jako kompozytor, wirtuoz, pedagog, organizator i świetny publicysta i chociaż rozwój francuskiej twór-

czości muzycznej poszedł drogami innymi, aniżeli temi, którymi kroczył autor „Samsona”, to jednak nie kto inny, jak on właśnie dał sposobność talentom rodzimym do rozwinięcia się w stworzonej przez siebie w r. 1871 „Société national”.

Camille Saint-Saëns pochodził z rodziny normandzkiej i urodził się w Paryżu w r. 1835. Objawiając od najwcześniejszej młodości wręcz genialne uzdolnienie muzyczne rozwijał się też niezwykle prędko, gdy tylko zaczął systematycznie uczyć się muzyki. Miał zaś na wstępie tych studjów dopiero siedem lat. Nadzwyczajna pamięć i umiejętność przyswojenia sobie każdego stylu ułatwiły mu osiągnięcia niezwyklej wprawy w przeróżnych technikach kompozytorskich, tak, że jako młodzieniec siedemnastoletni mógł się już swobodnie wypowiedzieć w formie symfonicznej. Umysł niezwykle żywy i wrażliwy, zdolność orientacji wprost genialna, pamięć obejmująca bez trudu wszelką muzykę od Bacha do Liszta włącznie, zdolność do wczucia i przystosowania się do najróżnorodniejszych stylów, oto przesłanki, na których opiera się twórczość Saint-Saënsa, obejmująca na poziomie mistrzostwa kompozycyjnego wszelkiego rodzaju formy, w przeróżnych ty-

pach składzie muzycznej, (od prostych do najbardziej złożonych), w wszelkiego rodzaju stylach utrzymane, stanowiące jakby encyklopedję historii muzyki nie pozbawioną jednakże nuty osobistej autora i jego ojczyzny, prawdziwa ars gallica.

W paryskim konserwatorium studjował Saine-Saëns kompozycję u Halévy'ego a grę organową u Benoit'a. Mając już za sobą szereg sukcesów estradowych jako pianista i kompozytor (sławna nagroda muzyczna Prix de Rome minęła go dwukrotnie) objął w r. 1853 posadę organisty w kościele Saint-Merry a już w pięć lat później w wielkiej paryskiej bazylice Sainte Madeleine, gdzie pracował do roku 1877. Jako wirtuoz fortepianowy, jako świetny improwizator i jako kompozytor Saint-Saëns w latach tych wysunął się na czoło francuskich muzyków. Do grona przyjaciół swoich zaliczał Liszta (którego poematy symfoniczne stały się wzorem własnych dzieł tego rodzaju) Rubinsteina, Gounoda i innych. Mając zaś już liczebnie pokazałą ilość dzieł różnych form w tece kompozytorskiej zabrał się też do dramatu muzycznego, a owocem tej pracy stało się najwartościowsze i najśłynniejsze dzieło jego „Samson i Dalila“ oratoryjna opera na tle znanej historii biblijnej. Saint-Saëns rozpoczął kompozycję tego dzieła w r. 1868 a po dłuższej przerwie wykończył dopiero w r. 1877 i to na życzenie Liszta, tego wspaniałego protektora tylu wielkich utworów muzycznych. Dzięki też Lisztowi ujrzał „Samson“ światło kinkietów po raz pierwszy w teatrze nadwornym w Weimarze, dnia 2 grudnia 1877 r. I tak jak niejedna opera francuska, drogą okólną przez Niemcy doszła na sceny krajowe tak i „Samson“, zaaklimatyzował

się na dobre dopiero od r. 1892 w repertuarze Wielkiej Opery w Paryżu, gdzie z niesłabnącem powodzeniem grany jest do dziś. Ogromny sukces tego dzieła otworzył też sceny francuskie dla innych oper Saint-Saënsa, których jest dosyć wiele, lecz żadna nie doszła do popularności „Samsona“. W literaturze międzynarodowej obok tej opery żywotne są też tylko dzieła niesceniczne Saint-Saënsa, jak przedewszystkiem jego koncerty (skrzypcowe, fortepianowe) i utwory symfoniczne ze słynnym „Dause macabre“ na czele.

Jeżeli przeglądniemy ogromny dorobek twórczy Saint-Saënsa i zapytamy dlaczego cechuje go taka różnolitość stylów, to powodów szukać musimy w tendencjach estetycznych twórcy „Samsona“, głoszącego jak najdalej idący, bezwzględny eklektyzm. Umiał doskonale przejąć na własność styl wagnerowski i — jak sam mawiał — postępował tak samo z Bachem, Haydnem, Beethovenem, Mozartem i wszystkimi mistrzami wielkich szkół. Cytuje to zdanie znany muzykolog André Cocuroy, który dodaje, że pomiędzy temi różnorodnemi wpływami Saint-Saëns zdołał utrzymać doskonałą równowagę i nadać wszystkiemu, co pisał, formę wytworną i wzorową. Bogactwo myśli nowych i oryginalnych nie było cechą jego indywidualności; twórczość jego raczej charakteryzuje jasność, zwieźłość formy. Artysta ten, bardzo wykształcony, może być uważany jako przedstawiciel klasycznej umysłowości francuskiej w XIX w. Stąd wniosek, że muzyka jego zwracała się raczej ku przeszłości, niż ku przyszłości. Lecz i ta okoliczność tłumaczy wyjątkową wartość jego muzycznej formy, której czystość trudno naśladować.

Z. L.

Z głosów prasy o festiwalu Moniuszkowskim w Poznaniu

Z okazji Międzynarodowych Targów Opera Poznańska wystąpiła z cyklem uroczystych przedstawień Moniuszkowskich, zakończonych premierą „Flisa“.

Niezwykle sympatyczna, a propagandowo doniosła inicjatywa dyr. Wojciechowskiego, została artystycznie znakomicie zrealizowana i Poznań oraz przyjezdni goście targowi mieli rzadką sposobność wysłuchania w jednym ciągu wieczorów doskonale wystudjowanych oper

się nagromadzić. Wraz z przywróceniem scen, które zwykle opuszczano, odświeżono przedstawienie całkowicie i artystyczny wynik tak przygotowanego festiwalu musiał też zadowolić wszystkich.

Mimo wiosennej pory, udział publiczności był poważny, a owacje zgotowane artystom i dyr. Wojciechowskiemu, świadczyły o silnym oddźwięku, jaki ten piękny hałd dla Moniuszki wywołał u naszych melomanów.



Moniuszki: „Flis“ w Teatrze Wielkim

Moniuszki, mianowicie: „Halkę“, „Straszny Dwór“, „Hrabinię“, „Verbum Nobile“ i „Flisa“.

Podobnie rozległym drepertuarem Moniuszkowskim nie może poszczycić się żadna inna krajowa scena, to też zasługa kulturalna opery Poznańskiej jest podkreślenia godna. Zespół Opery Poznańskiej przygotowywał się sumiennie do festiwalu i w licznych próbach pod osobistym kierownictwem dyr. Wojciechowskiego wyretuszowano wszelkie nierówności, jakie w ciągu kilkuletniego grywania oper tych mogły

Premjera „Flisa“ pod kierunkiem muzycznym p. Tyllji wypadła również wybornie i przywrócenie repertuarowi tej wesołej a muzycznie bardzo ładnej opery Moniuszki, należy powitać z uznaniem.

(Krakowski Kurjer Ilustr. z dn. 10. IV.)

Zakończeniem i niejako ukoronowaniem festiwalu było wystawienie „Flisa“. Zważywszy, że opera (wzgl. operetka, wodewil jak ją nazywają muzykolodzy) ta była wystawiana niezmiernie rzadko i to prawie tylko w wyjąt-

kach a nie formie scenicznej — trudności te polegały przede wszystkim na braku materiału orkiestralnego jednego z największych przeszkód w rozpowszechnieniu się muzyki operowej Moniuszki — możnaby wystawienie „Flisa“ słusznie nazwać jego premjerą. A jeśli nawet ściśle chronologicznie nie będzie to słuszne, to jednak nie ulega najmniejszej wątpliwości, że artystycznie pod względem jakości wykonania była to prawdziwa pra-premiera poniekąd rewelacyjna dla badaczy i znawców Moniuszki. Według zdań takich powag na polu krytyki twórczości Moniuszki jak Jachimecki, Opieński należy „Flis“ do utworów słabszych mistrza. Zarzuca się „Flisowi“ brak bezpośredniej wybuchowej melodyjności, jaka cechowała Halkę a miała później wydać tak piękne owoce w „Strasnym Dworze“. Naszem zdaniem, premjera poznańska zdołałaby wiele zmienić w tych poglądach. Być może, że suchy, nie odzwierciadlający zresztą pokazowej zdolności instrumentatorskiej, wyciąg fortepianowy „Flisa“ mógł w tym względzie zwieść wielu, ale i być może (a to będzie chyba najbardziej bliskie prawdy), że pyszne uchwycenie tego utworu przez operę poznańską nadało „Flisowi“ szczególne wartości.

Scenariusz „Flisa“ oparty na coprawda dość szablonowym, ale dla wymogów librettowych illo tempore zwyczajowym konflikcie jest krótki, skoncentrowany, uwzględniający w pierwszym rzędzie wymogi wodewilu. Muzyka natomiast przekroczyła ramy tego charakteru wodewilistycznego i pozostając zawsze pełna werwy, musująca jak szampan, nie jest ani przez chwilę banalną, tuzinkową, tak jak to zwykło było się fabrykować muzykę do wodewilów. Muzyka Moniuszki jest zawsze szlachetna w linii melodyjnej, wznoszącej się w wielu ustępach (szczególnie dumka Zosi) do wyżyn najpiękniejszych inspiracji melodyjnych Moniuszki. Każda z ról potraktowana z odrębną charakterystyką muzyczną daje wykonawcy duże pole do popisu.

Wszystkie względy złożyły się więc na to, że wskrzeszenie tego utworu należy zaliczyć do najszcześniejszych i udatych pomysłów naszej opery.

Wykonawcy: Fedyczkowska nadała roli Zosi cechy swej wielkiej indywidualności śpiewaczki, Wiśniewski jako Franek został może najbardziej po macoszemu potraktowany przez kompozytora, był jednak w swych lirycznych wynurzeniach, Wawrzyniecki w roli Jakóba — wpatrzony w prawzór Beaumarchais'go — doskonale utrafił w jej charakter buffo. Zathy (Antoni) i Syroczewski (Szóstak) bardzo sumienni. Dekoracje Jarockiego bardzo barwne, co pięknej perspektywie.

Jedną z najpiękniejszych była strona orkiestralna, wypracowana przez kapelmistrza B. Tyllę na istne cacko.

Festiwal skończony. Dyr. Wojciechowski — duchowy ojciec festiwalu — przeprowadził go z świetnym wynikiem. Nie bez racji sygnalizowaliśmy już z okazji dawniejszych wykonania oper Moniuszki dyr. Wojciechowskiego jako wyśmienitego znawcę na tem polu. Festiwal dowiódł tego najzupełniej. Dyr. Wojciechowski może być dumny ze swego dzieła.

My również jesteśmy dumni, że to właśnie opera poznańska pierwszy w tak artystycznie nie do prześcignięcia sposób zadokumentowała swą cześć dla geniuszu Moniuszki.

T. Z. Kassern.

(Nowy Kurjer z dn. 7. V. 30.)

Napis orientacyjny na każdym pomniku brzmi zwykle: „Wielkiemu Twórcy (wzgl. Bohaterowi) . . . N. N. — Naród“. Zapytajcie jednak pierwszą lepszą „częstkę narodu“, przechodzącą koło pomnika, co wie o danym bohaterze, to łącznie możecie usłyszeć odpowiedź, że jest to przecież ten słynny poeta polski — Moniuszko!“ (autentyczne!). I pomniki mają swoje tragedje! Nosimy na głowie kłopotliwe balasty zobowiązań historycznych wobec „wielkich synów narodu“ — ciągle nam ktoś o tych zobowiązaniach przypomina, więc nie bardzo wiedząc, co z tym fantem począć, stawiamy na odczepne pomnik i podpisujemy się po tartiurowsku chytrze a dowcipnie: wdzięczni rodacy“ lub coś w tym guście. Dokonawszy tego uroczystego aktu, czujemy się niemal wyższymi od honorowanego bohatera, a w każdym razie bardzo dumnymi.

O tem naprzykład, że w życiu i w czynach był on istotnie wielkim praeceptorem narodu (Łucjan Kamiński — inauguracyjne przemówienie festiwalowe) naszym bakałarzem muzycznym, piszą uczeni w książkach i mówią okolicznościowe referaty, których słucha garstka ludzi. O tem, że życie jego, pełne samozaparcia, było jedną ofiarą na zaniedbanym i opuszczonym ołtarzu polskiej kultury muzycznej, wiedzą tylko bardzo nieliczne jednostki. Dlaogółu nazwisko to — jak każde inne — ma znaczenie tylko o tyle, o ile dostarczy mu może odpowiedniej rozrywki lub odpowiednich wzruszeń.

Jak dla Moniuszki jest to jednak za mało. Za mało dlatego, że rola i znaczenie jego nie wyczerpują się w fakcie stworzenia tylu i tylu oper, pieśni i in. dzieł, lecz w tem głównie że w smutnych i mrocznych czasach wziął na siebie w pojedynkę gigantyczny trud uprawy polskiego, zaściankowego ugoru pod zasiew przyszłych pokoleń. Sam, własną twórczością zapełnił niemal wszystkie luki i wyboje naszej niwy muzycznej. Stworzył polską operę, kantatę, pieśń, muzykę religijną itp. ale nietylko, że luki te zapełnił, lecz w świętym zapale

twórczym i obywatelskim wziął się jeszcze do zwykłej, codziennej pracy praktycznej i własną działalnością starał się ożywić martwą ruch muzyczny w kraju i innych do tej pracy pobudzić. Jest to więc postać, której dzieje i czyny powinny być uwzględniane w historii narodu narówni z dziejami i czynami bohaterów i poetów, a nie być zacieśniane tylko do wąskiej dziedziny muzycznej. Pomniki jego nie powinny być wyrazem czczego kon-

On to (a nie genialny, nadpolski, zbyt może polski, lecz od rzeczywistości polskiej oderwany Chopin) jest tym rozumiałym i wielkim w swej prostocie praeceptorem i budowniczym polskiej kultury muzycznej w znaczeniu szerokim.

Imię Moniuszki zbyt nam już spowszedniało, zbyt to spoufaliśmy się z nim przez jednostronne a wyłączone prawie upodobanie, jakie nasze teatry operowe okazują dla „Straszego



Moniuszki: „Flis“ w Teatrze Wielkim (Fedyczkowska i Wiśniewski)

wenansu, lecz dowodem istotnej czci, jaka się należy każdemu bohaterowi (nietylko w uprzywilejowanym militarnym znaczeniu).

A przecież jednak festiwal ten uprzytomnił choćby tylko tej garstce słuchaczy, że Moniuszko to nietylko postać z pomnika, lecz był, jest i pozostanie człowiekiem żywym, którego działalność w stosunku do naszej nowszej kultury muzycznej ma znaczenie zasadnicze, ponieważ jest niejako kamieniem węgielnym, fundamentem, na którym budujemy i budować jeszcze będziemy.

Dworu“ i galówkowej „Halki pod Raławicami“ (jak się jakiś dowcipniś wyraził). Tymczasem każda nowa premiera jego mniej znanych oper przynosi tyle nowych, nieznanych wartości, odsłania nam tyle piękna, swoistego wdzięku i uroku, że narzuca się pytanie: Dlaczego nie znaleźmy tego dotychczas, dlaczego tak późno uczymy się to należycie cenić!

St. Wiechowicz.

(Kurj. Pozn. z dn. 5. V. 1930 r.)

Teatr lwowski i jego nowi dyrektorzy

Konkurs na dzierżawę trzyletnią miejskich scen lwowskich rozstrzygnięty. Miasto wydzierżawiło swoje trzy sceny Stanisławowi Czapelskiemu, dyrektorowi administracyjnemu poznańskich teatrów miej-

wianinem. Tam się w r. 1889 urodził, tam skończył gimnazjum i uczęszczał na uniwersytet, tam wreszcie stawiał pierwsze kroki na scenie, jako aktor. Angażowany następnie do Łodzi, Poznania, Warszawy



Stanisław Czapelski

skich oraz Zygmunтови Zaleskiemu, znakomitemu artyście śpiewakowi, który przez dwa lata był pracował w Poznaniu i zostawił po sobie niezatarte wspomnienie wielkiej sztuki.

Nie od rzeczy będzie, gdy obaj nowi dyrektorzy lwowscy z Poznaniem byli związani, przypomnieć ich curriculum vitae, które zawiodło ich obecnie na posterunek tak ważny.

Dyr. Stanisław Czapelski wraca do swego rodzinnego miasta, jest bowiem Lwo-

(Rozmaitości i teatry szyfmanowskie), spędził w czasie wojny trzy lata w Moskwie, również w teatrze polskim emigracyjnym pracując, poczem wrócił do kraju i został zaangażowany do krakowskiej Bagateli, która wówczas przechodziła swoje świetne czasy, potem zaś stworzył pierwszy objazdowy teatr dla Pomorza i miasta tamtejsze z nim zwiedzał.

Dwa lata spędził następnie w Poznaniu jako sekretarz Teatru Wielkiego, rok w Katowicach jako reżyser dramatu, aż po-

zyskany do Poznania na stanowisko dyrektora administracyjnego obu scen miejskich, spędził tutaj lat pięć na wytrwałej fachowo niezwykle pogłębionej i energią nacechowanej pracy.

się mało równych mająca karjera światowa młodego artysty.

Zbierał laury Zaleski na wszystkich wielkich scenach rosyjskich; gdy wybuchła rewolucja wyjechał do Odessy, ale i tam pro-



Zygmunt Zaleski

Dyr. Zygmunt Zaleski, genialny, światowej sławy śpiewak-aktor, urodził się w Połtawie w r. 1884. Po studjach gimnazjalnych oraz malarskich wyjechał do Rzymu, gdzie w Królewskim Konserwatorium pracował pod kierunkiem słynnego barytonisty Cotogniego nad swym wspaniałym głosem. Młodego śpiewaka cechowały tak niezwykle zalety, że od razu został powołany na debiut do opery cesarskiej w Petersburgu i po debiucie zaangażowany na pierwszorządne stanowisko. Odtąd zaczęła

wadził operę, dopóki było to możliwe. Następnie wyjechał do Włoch i tam od razu zdobył stanowisko w najpierwszym rzędzie światowych śpiewaków. Przez pięć lat z rzędu powoływała go La Scala. Wszystkie wielkie sceny włoskie ubiegały się o jego kreacje, poczynając od Parmy, Triestu, Genui, Neapolu itd. itd. zbierał triumfy w Barcelonie, wyjechał następnie do Ameryki południowej, w Paryżu występuje w Wielkiej Operze w Barcelonie jest stałym gościem wielkich sezonów, podobnie jak w

Wiedniu, Bukareszcie, Zofji, Belgradzie, Zagrzebiu, Budapeszcie itd. Gościł też niejednokrotnie w Warszawie, aż dyr. Stermichowi udało się pozyskać znakomitego artystę dla Poznania, gdzie przez dwa lata był gwiazdą zespołu, a świetną pracą reżyserską zapisał się trwale w dziejach naszej sceny.

Lwów, który patrzy wstecz na świetne

tradycje, przywiązuje do dyrektury Czapski-Zaleski niemałe nadzieje, łącząc z niemi nazwisko L. S. Schillera, który jako były dyrektor Teatru Bogusławskiego reżyser scen szyрманowskich i Reduty w Warszawie zdobył sobie szeroki rozgłos. Nowy sezon zaczyna się we Lwowie pod najświetniejszymi auspicjami.

w. n.

Co grają w Polsce

Przed końcem sezonu. — „Legjon“ w Operze Warszawskiej. — Nowy Shaw w Teatrze Narodowym. — Jego ideologia. — Fantazja na motywach rosyjskich. — Staroangielska sztuka u Szyfmana. — Ostatnie kroki Lwowa przed nową dyrekcją. — W Krakowie. — Wilno i jego kłopoty.

Teatry warszawskie dobijają do końca sezonu; obecnie w t. zw. zielonym karnawale, przyciąga się publiczność ostatnimi nowościami nim przyjdzie okres letniego snu urlopów. Teatr Narodowy wystąpił z dawno zapowiadaniem monumentalnym przedstawieniem „Legjonu“. Dzieło wyspiańskiego nigdzie poza Krakowem nie było dotychczas zainscenizowane, a znał je ze sceny tylko Lwów, gdzie w swoim czasie zawiózł „Legjon“ Solski (grający Mickiewicza) z całym swoim zespołem.

W Warszawie objął inscenizację dyrektor Teatru Narodowego p. Emil Chaberski i przeniósł „Legjon“ na ogromną scenę opery. Dawniej grywano nieraz dramaty i tragedje w Teatrze Wielkim. Ogrom i głębia jego sceny pozwala na rozwinięcie przepychu dekoracyj, uwarunkowanego tak bardzo przestrzenią, zaś oddalenie „desek“ od widza stwarza atmosferę, w której wielkie słowo poetyckie i patos nabierają właściwej rezonancji.

Przedstawienie spotkało się z ogromnym sukcesem artystycznym. Dekoracje Drabika, według zgodnej opinii prasy, przechodzą monumentalnością i siłą wyrazu wszystko co dotychczas było w tym kierunku dokonane. W ogromnej obsadzie wyróżnia krytyka zwłaszcza Węgrzyna, który grał swoją dawną, krakowskim jesz-

cze sukcesem pamiętną rolę Rapsoda, jedną ze swoich najświetniejszych. Mickiewiczem był Brydziński, ważniejsze inne postacie zostały obsadzone czołowymi siłami. „Legjon“, jako misterjum narodowe stał się trwałym nabytkiem repertuaru i tytułem do rozgłosu.

Tymczasem na scenie Teatru Narodowego wystawiono pod reżyserją L. S. Schildenfeld-Schillera „Dom złamanych serc“, sztukę Bernarda Shawa. Jest to już trzeci Shaw w tym warszawskim sezonie, po „Wielkim kramie“ i „Mezaljansie“, które to sztuki grał dr. Szyfman w swoich teatrach. „Dom złamanych serc“ niemało odbiega od normalnej koncepcji Shawa. On sam określił tę sztukę jako „fantazję na motywach rosyjskich“, a to dlatego, że przeniósł w stosunki angielskie atmosferę sztuk Czechowa, widzianych przez siebie przed wojną w Londynie, zwłaszcza atmosferę „Wiśniowego sadu“. Czechow w tym dramacie przedstawia jak wiadomo przeżartą bezwładem i na śmierć skazaną warstwę ziemiańską w przedwojennej Rosji. Shaw uogólnił to i pogłębił. „Domem złamanych serc“ jest statek, którym dowodzi kapitan Shotover. Mieszkańcami tego pływającego domu są przedstawiciele różnych sfer społeczeństwa, ludzie przeżyci, zmęczeni, bezdogmatowi, zabijający czas flirtami i filozofowaniem w próżni. Wyrzywa ich z bezwładu wojna. Nad statkiem-domem przelatują nieprzyjacielskie aeroplany rzucając bomby. Część mieszkańców zrywa się do obrony i czuje w sobie jakby przyływ nowej energii. W rezultacie o-

brona się udaje, ginie tylko dwóch miljarder i włamywacz, którzy stchórzyli, reszta wychodzi z życiem. Shaw kończy jednak akordem dwuznacznym: niewiadomo, czy po tym wstrząsie ludzie ci obudzą się i będą zdolni do czynu, czy też popadną w dawny bezwład.

Ciekawe są jak zwykle dialogi, pełne paradoksów i nieoczekiwanych zwrotów. Krytyka podnosi świetną reżyserję Schillera, oraz grę Solskiego i Solskiej, zaznaczając, że nieczęsto się ogląda zespół tak wypracowany.

Teatr Polski dra Szyfmana wystawił staroangielską sztukę Ben Jonsona, pt. „Volpone“ w przeróbce Stefana Zweiga i w reżyserji dr. Ryszarda Ordyńskiego. „Volpone“ (dosłownie: „lisisko“) jest to mieszkający w Wenecji bogacz lewantyński, który robi sobie z ludzi igraszkę, obiecując im spadek po sobie, jako że niby jest siężko chory. Chciwcy, którzy zlatują się na ten żer, są przez niego wyprowadzani na dudków, on zaś triumfuje. Jest to galerja typów przeważnie zepsutych lub wprost zbrodniczych, noszących nazwiska od swych właściwości („Canina“ — suka, „Mosca“ — mucha itd.).

W przeróbce Zweiga zbrodnia triumfuje, natomiast w oryginale ulegała karze. Ben Jonson był współczesnikiem Szekspira i bodajże najświetniejszym. Sztuka ta miała wielkie powodzenie na całym świecie, w Polsce grał ją przed paru laty Kraków.

We Lwowie dobiega końca sezon pod prowizoryczną dzierżawą p. Czarnowskiego, który od września ustępuje miejsca dyrektorze pp. Stanisława Czapelskiego i Zygmunta Zaleskiego. Świetny administrator teatrów poznańskich i znakomity, światowej sławy śpiewak nasz, zapewnili sobie współpracę reżyserską i dramaturgiczną L. S. Schillera. Lwów spodziewa się, renesansu swych świetnych tradycji, a są wszelkie dane, że się nie zawiedzie. Tymczasem p. Czarnowski wystawił widowisko J. S. Petry'ego, p. t. „Lwie serca“, wyróżnione w swoim czasie na konkursie dramatycznym lwowskim. Jest to jakby feeria historyczna, apoteozująca bohaterstwo Lwowa, z dawnych czasów znane i stwierdzone przy

najazdach tatarskich i kozackich. Muzykę napisał dr. Adam Sołtys. Jako dekoratorka i kostjumerka zadebiutowała p. Janina Przybylska i spotkała się z wielkimi pochwałami za świat swej fantazji, pełen podobno uroku. Wystawiał rzecz p. Franciszek Frączkowski.

W Krakowie zagrano „Panienkę z dancingu“ Krzywoszewskiego, rolę tytułową grała p. Łozińska, Woreczka — znaną rolę Fertnera — p. Fabisiak. Ponadto na 3 maja wznowiono „Zemstę“ z p. Jednowskim jako Cześnikiem, Sosnowskim jako Milczkiem, Klarę grała p. Kossowska, Podstolinę p. Klońska-Sauerowa, Wacława P. Pawłowski, Papkina p. Fabisiak. Poza tem gościł w Krakowie „Dom kobiet“, puszczone na objazd przez dyr. Szyfmana i wystawiony w Bagateli. Zespół uległ zmianie, z doanżowanych na Warszawę aktorek pozostała tylko p. Siemaszkowa (Julja), resztę ról grają artystki zespołu szyfmanowskiego z p. Przybyłko-Potocką na czele.

Należy wreszcie zanotować spore zamieszanie, jakie powstało w Wilnie. Dyr. Zelwerowicz, który prowadzi tam teatry miejskie z ramienia Związku Artystów Scen Polskich, wystawił sztukę niemiecką Brucknera „Przestępcy“, będącą inwektywą na sprawiedliwość sądową. Rzecz, grana poprzednio w Łodzi, spotkała się już tam z zarzutami brutalności i propagandy społecznej w duchu demagogji i wywrotu. W Wilnie ogłosiły przeciw niej protest organizacje społeczne, a wciągnęły w niego i kryminalną bombę „Broadway“, wystawioną poprzednio przez dyr. Zelwerowicza, Poznanowi zaś znany z Teatru Nowego.

Wskutek tego protestu starostwo zakazało dalszych przedstawień „Przestępców“, dyr. Zelwerowicz wyjechał do Warszawy i zgłosił stamtąd rezygnację z dyrektury, w prasie zaś rozpoczęła się szeroka dyskusja nad „Przestępcami“, i wogóle nad całym ubiegłym sezonem. W chwili, gdy piszemy te słowa, sprawa jest jeszcze w zawieszeniu co do dyrektury p. Zelwerowicza, dyskusja zaś toczy się w prasie dalej.

Co grają zagranicą

PARYŻ

Popularny aktor i komedjopisarz Sacha Guitry wystawił sztukę p. t. „Niech żyje teatr“, wywyższającą teatr nad kino nieme i dźwiękowe. Tendencja jest słuszna i pożyteczna. Inna rzecz, że utwór Sachy powodzenie swe zawdzięcza właśnie kinowemu scenarjuszowi.

Verneuil zbiera znów oklaski za najnowszą farsę p. t. „Moja siostra i ja“, napisaną na spółkę z Berrem. Tematem są zaloty miłosne bogatej księżniczki do ubogiego bibliotekarza. Księżniczka udaje „swą siostrę“, ubogą pannę z magazynu, byle ośmielić młodzieńca, którego płoszy tytuł magnacki. W końcu dochodzą do porozumienia. Są przecież w życiu sytuacje, w których tytuł nie bywa przeszkodą. Kiedy młodzi doszli do zrozumienia tej starej prawdy, rozwód okazał się zbyteczny.

Jacques Deval zyskał sukces w komedji „Barricou“, pokpiwającej mocno z polityki. Chodzi poprostu o to, aby nie dopuścić do Izby Deputowanych młodego posła, który chce obalić rząd. Zajmująca intryga i szalone tempo akcji zyskały powszechnie uznanie.

WIEDEŃ

Wielka Opera wystąpiła z premjerą, z „Wozzkiem“ Alana Berga, w 17 odsłonach. Wozzek to żołnierz. Kocha się nieszczęśliwie w Marji. Tę zdobywa jednak silny rywal, tambourmajor. Wtedy Wozzek zabija kochankę, a sam się topi. Muzyka jest jeszcze gorsza od libretta.

Reinhardt gra wciąż z powodzeniem W. S. Manghama „Święty płomień“, sztukę, która znowu nabrała rozgłosu po sukcesach rozmaitych Remarqueów. Odslania ona bezwzględnie chore środowisko angielskie, w którym bohaterstwo

lotnika nie wzbudza szacunku nawet w najbliższej rodzinie. Żona sparaliżowanego na wojnie lotnika romansuje z jego bratem. Przed cierpieniem i rozpaczą chroni samotnionego matka, dając synowi truciznę.

Miał Wiedeń chwilowo sensacje w występach teatru rosyjskiego Aleksandra Tairowa. Grano sztukę O'Neilla p. t. „Murzyn“. Potem kilka innych, n. p. operetkę Le-coquea p. t. „Dzień i noc“. Sukces był jednak słaby.

BERLIN

Miał Wiedeń Tairowa, Berlin Meyerholda, drugiego potentata teatralnego bolszewji. Wystawiono „Rewizora“ Gogola, „Ryczcie Chiny“ Tretiakowa, „Las“ Ostrowskiego. Spotkał jednak Meyerholda zawód. Zarzucono mu przesadę i zacofanie. Szczególnie ten drugi zarzut zabolął reformatora, który ogłosił swój teatr teatrem awangardy. Wyjechano z Berlina.

Wciąż powodzenie ma inscenizacja głośnej powieści Arnolda Zweiga p. t. „Spór o sierżanta Griszę“, mocno przemawiająca ze sceny.

BUDAPESZT

Znany u nas Fodor, autor „Sekretarki pana prezesa“, bawi wesoło publiczność węgierską pogodną komedją „Jaśnie pani marzy“.

Z niecierpliwością oczekują tu premjery „Dzisiaj wieczorem, albo nigdy“ Lilli Hatvany o tem jak kobieta czterdziestoletnia zapragnęła nagle awanturki miłosnej. Kobieta jest śpiewaczką, wybraniec młodym mężczyzną. Czy doszli do porozumienia? Lilli Hatvany pragnie podobno, przy tej sposobności, głosić tezę w obronie praw starzejącej się kobiety. Czy się jej to uda?!

PRAGA

Praski „Teatr Kameralny“, po pierwszych zawodach, zdobył uznanie inscenizacją japońskiej sztuki p. t. „Terakoya“, w opracowaniu Jana Bora, reżysera teatru. Podobała się też staroangielska tragedia Johna Forda p. t.

„Giovanni i Annabella“, w inscenizacji Józefa Kodiczka, przedstawiająca tragizm miłości między siostrą i bratem. Grano ją bardzo dobrze. Ładne dekoracje dał malarz-dekorator Vlastislav Hoffman.
Hanka.

Drobne wiadomości

LWÓW ODDAŁ SWOJE TEATRY W DZIERŻAWĘ PP. STANISŁAWOWI CZAPELSKIEMU I ZYGMUNTOWI ZALESKIEMU.

Dziennik Poznański z dnia 10. V. donosi:

Rada przyboczna komisarza rządu na m. Lwów — jako organ zastępujący Radę miejską — na posiedzeniu wczorajszym zdecydowała ostatecznie powierzyć dzierżawę teatrów miejskich pp. Stanisławowi Czapelskiemu i Zygmuntowi Zaleskiemu.

Uchwałę poprzedziła długa dyskusja między zwolennikami pp. Czapelskiego i Zaleskiego z jednej, a dotychczasowego dyrektora p. Czarnowskiego z drugiej strony. Pierwsze głosowanie nie dało absolutnej większości i dopiero w głosowaniu drugim, ukończonym o północy, szala zwycięstwa przechyliła się na stronę pp. Czapelskiego i Zaleskiego.

Publiczność, wypełniająca galerję, przyjęła wynik głosowania oklaskami i obrzuciła radnych kwiatami.

O ogromnem zainteresowaniu, jakie budziła sprawa dzierżawy teatrów lwowskich, świadczy fakt, że na posiedzenie wczorajsze członkowie Rady stawili się niemal w komplecie.

STANISŁAW DRABIK

otrzymał zapewnienie na 4 występy gościnne, — oraz propozycję na stałe engagement do Królewskiej Opery w Belgradzie (Jugosławja).

SUKCES EWY BANDROWSKIEJ W BIAŁOGRODZIE.

Znakomita nasza śpiewaczka, primadonna opery warszawskiej, p. Ewa Bandrowska-Turska w drodze na gościnne występy w Medjolanie, zatrzymała się w stolicy Jugosławji, Białogrodzie, gdzie dała trzy gościnne występy w królewskiej operze. P. Bandrowska wystąpiła w „Traviacie“, „Rigoletto“ i „Cyruliku sewilskim“. Sukces naszej artystki był kolosalny: na dwu ostatnich przedstawieniach śpiewała p. Bandrowska przy szczelnie wypełnionej sali teatru Wielkiego. Po pierwszym akcie „Cyrulika sewilskiego“ artystkę naszą zasypano kwiatami. Po ostatnim przedstawieniu („Cyrulik sewilski“) dyrekcja teatru wydała dla p. Bandrowskiej kolację. W sobotę, 3-go bm. żegnana z żalem przez polską kolonję, wyjechała p. Bandrowska do Medjolanu.

TEATR POLSKI W PARYŻU.

W niedzielę, dnia 11 bm. odbędzie się staniem teatru Polskiego w Paryżu przedstawienie „Lekkomyślnej siostry“ Perzyńskiego. Główne role odegrają pp. Olga Orlenska, Rychnowski, b. dyrektor teatru w Wilnie, Szreniawa, Maglicka, Zdzitowiecka i Gliński.

WYSTĘP „HARMONJI“ BERLIŃSKIEJ W FILMIE „CYTADELA WARSZAWSKA“.

Po wielkim sukcesie polskiego Towarzystwa śpiewackiego „Harmonja“ w Berlinie na jego ostatnim koncercie, na którym obecni byli wybitni przedstawiciele niemieckiego świata muzycznego, zaangażowana została „Harmonja“ do wykonania partyj chórowych i solowych w filmie dźwiękowym p. t. „Warszawska Cykada“.

Treść filmu osnuta jest na dziejach niedolli ludu polskiego, w niewoli rosyjskiej. W czasie wyświetlania interesującej, pełnej napięcia dramatycznego akcji rozbrzmiewa muzyka i pieśni polskie, w wykonaniu rodaków naszych, zamieszkałych w Berlinie, a zrzeszonych w chórze „Harmonji“. Partję solową odśpiewał p. Bernard Kałamajski.

PIEŚŃ O NOCY ŚWIĘTOJOŃSKIEJ.

W związku ze zbliżającymi się uroczystościami 400-letniej rocznicy urodzin Jana Kochanowskiego, skomponował Stanisław Lipski, prof. Konserwatorium krakowskiego, ilustrację muzyczną do „Sobótek“ Kochanowskiego, w układzie na 3-głosowe chóry szkolne z towarzyszeniem fortepianu. Szkoda tylko, że żadna z firm wydawniczych nie postarała się dotąd o wydanie tej kompozycji, tak aktualnej ze względu na bchody szkolne, którym brak odpowiedniego materiału muzycznego dla urozmaicenia tychże.

UROCZYSTE PRZEDSTAWIENIE „HALKI“ W PRADZE.

Dyrekcja praskiego Narodni Divadlo zwróciła się do dyrekcji opery warszawskiej z zaproszeniem artystów polskich do Pragi dla wzięcia udziału w uroczystym przedstawieniu Moniuszkowskiej „Halki“. Do stolicy Czech udali się wybitni przedstawiciele opery warszawskiej: p. Lipowska, p. Gruszczyński i Mosoczy oraz kapelmistrz p. Dołżycki, który dyrygować będzie przedstawieniem „Halki“.

COSIMA WAGNER.

Dnia 16-go III. w Bayreuth zmarła Cosima Wagner w 92 roku życia, wdowa po Ryszardzie Wagnerze. Ktokolwiek poznał Cosimę Wagner, przekonał się, jak skromną była ta, której jedynym celem życia była ofiara z siebie dla wielkiego mistrza tonów, która ubóstwianego męża darzyła w życiu najtkliwszą opieką, była podporą i pocieszycielką w smutkach jego. Ona to była wierna strażniczką jego twórczości, jak i jego dzieł, pozostawionych jako legat całemu światu.

Zaiste, Cosima Wagner ofiarowała mistrzowi najpiękniejsze uczucie, jakie kobieta dać może. Dla Wagnera była ona więcej, jak pełną oddania kochającą żoną, była wypełnieniem długo wyęsknionego, dotąd darmo poszukiwanego szczęścia.

Dziwny „fatalizm“ miłości — rzec można dziedziczny — otaczał Cosimę od urodzenia. Urodzona dnia 25 grudnia 1837 r. w Como nad jeziorem, była córką Franciszka Liszta, muzyka węgierskiego. Jej matką była hrabina Marja d'Agoult, Liszta przyjaciółka, a córka Vicomta de Flavigny, piszącego pod imieniem Daniela Sterna. Hrabina d'Agoult była swego czasu w Paryżu zjawiskiem niezwykle czarującym urodą, wielką inteligencją i dowcipem. I Cosima z kolei opuściła swego małżonka, Jana Bülowa, ale nie jak jej matka, dla ukojenia zmysłowej namiętności, lecz, aby poświęcić swe życie dla uwielbionego mistrza, którego ukochała wielką, pełną czci i pietyzmu fanatyczną miłością.

Cosima Liszt, wychowana w wytwornym instytucie p. Bernard w Paryżu, przenosi się wraz z ojcem, Lisztem do Berlina na studia muzyczne. W domu baronowej Bülow poznaje jej syna Jana, entuzjastycznego wielbiciela Ryszarda Wagnera. Niezwykły entuzjazm dla twórczości Wagnera udziela się młodej Cosimie do tego stopnia, że prowadzi ją aż do małżeństwa z Janem. Związek ten, mimo, że ugruntowany na wielkim nieporozumieniu, trwał zgodnie i przykładowo, dając im trzy córeczki: Blandynę, Danielę i Isoldę. W r. 1865 na polecenie Wagnera zostaje hr. Bülow powołany do Monachjum. Tu spotyka się Cosima po raz pierwszy z Ryszardem Wagnerem. Odtąd zostaje jego najwierniejszą przyjaciółką. Troszczy się o jego wszystkie sprawy życiowe, załatwia wszelką korespondencję mistrza, jest jego opiekunką, pocieszycielką w ciężkich troskach. Kiedy Ryszard Wagner wyjeżdża do Szwajcarii, towarzyszy mu wraz z córeczkami i mężem. Stosunek br. Bülowa do Wagnera jest dżentelmeński — oparty jednak na rezygnacji.

Po pokonaniu wielu przeszkód w r. 1869 zostaje związek małżeński Bülowów rozwiązany, a w rok potem nastąpił w protestanckim kościele w Lucernie ślub Ryszarda Wagnera z rozwiedzioną Cosimą Bülow.

W przeciągu paru lat Cosima Bülow obdarza Wagnera dwojgiem dzieci. Są to: Ewa i Zygfyrd Wagner.

Wkrótce po ślubie przesiedla się nowa para do Bayreuth. Następuje 1876 rok z wystawieniem „Pierścienia Nibelungów“, następnie kompozycja i wystawienie „Parsifala“, a w r. 1883 śmierć Ryszarda Wagnera.

Dotąd Cosima była dla swego małżonka potężną podporą i pomocą, teraz zaczęła się jej samodzielna praca. Dzisiejszy teatr w Bayreuth jest jedynie jej dziełem, legatem dla jego syna Zygfyda. Po kolei i kilkakrotnie sama zajmowała się wystawieniem, z wyjątkiem „Rienzi“, wszystkich dzieł Ryszarda Wagnera w Bayreuth. Każde dzieło było przygotowane pod jej kierunkiem, z najwyższym pietyzmem i znanstwem. Wkrótce to małe miasteczko stało się miejscem poświęconem sztuce Wagnera, do którego ciągną zawsze wielbiciele mistrza z wszystkich części świata.

Z imieniem wielkiego reformatora Ryszarda Wagnera, pozostaje związane imię jego wiernej towarzyszki życia Cosimy Wagner. Kobieta, nie przysięgając miłości i wierności „aż do śmierci“, przeniosła te uczucia daleko poza tę granicę.

P. KAROL BENDA DYREKTOREM TEATRU TORUŃSKIEGO.

Rada miejska Torunia uchwaliła powierzyć kierownictwo teatru toruńskiego w sezonie 1930-31 dyr. Karolowi Bendzie, przebywającemu obecnie w Paryżu.

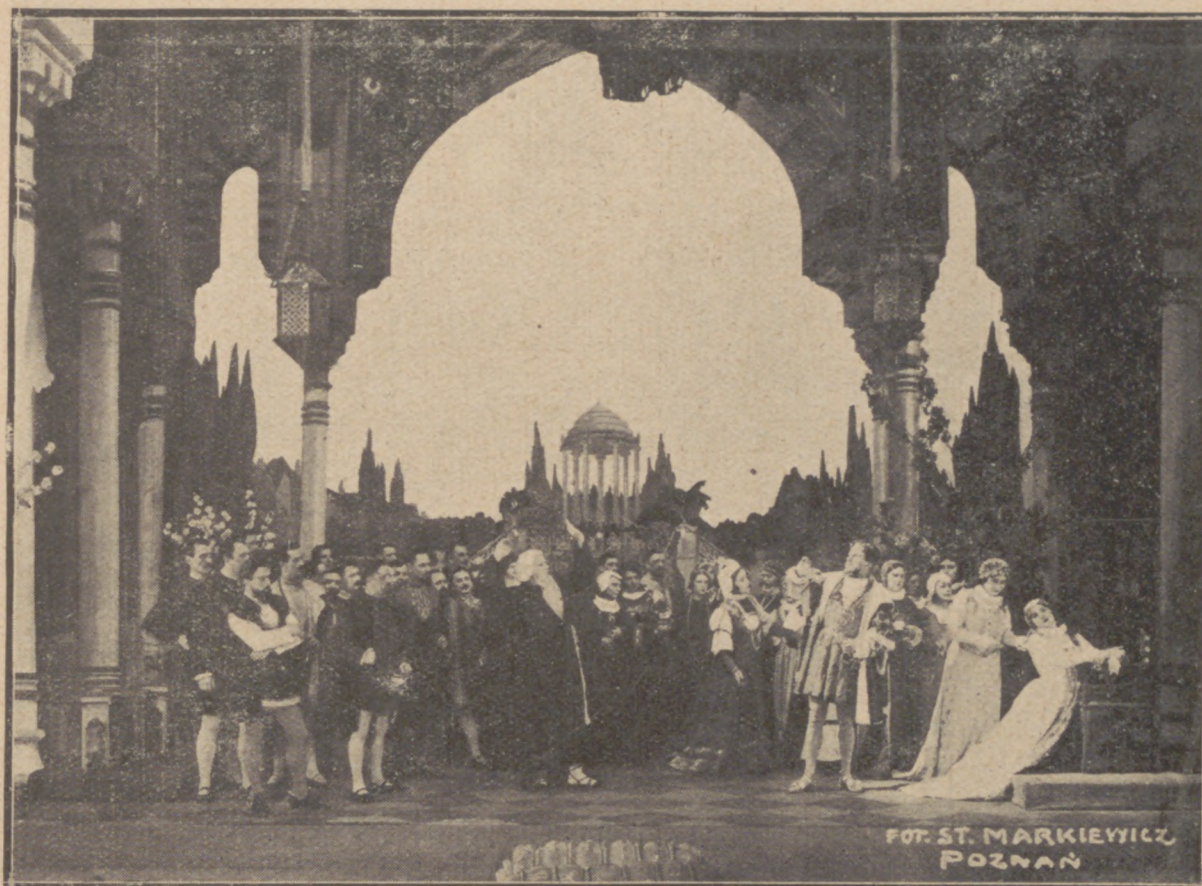
„LATO POLSKIE NAD WISŁĄ“.

W lipcu br. teatr żołnierski garnizonu gruzińskiego pod protektoratem p. gen. Rachmistruka r-cy 16 dyw. piech. urzęda widowisko, opracowane według „Krakowiaków i Górali“ Wojc. Bogusławskiego. Scenariusz tego narodowego widowiska razem z kierownictwem teatru żołnierskiego przygotowuje reżyser Ant. Piekarski, w niewidzianej dotychczas w Polsce oprawie, w której melodie staropolskie oraz tańce, wraz z rozwinięciem plastycznym w formie żywych obrazów, dopełni całości i da obraz „Lata pilskiego nad Wisłą“.

„DOM KOBIEC“ Z. NAŁKOWSKIEJ W KSIĄŻKOWEM WYDANIU.

Pierwsza sztuka sceniczna Zofji Nałkowskiej p. t.: „Dom kobiet“, ukazała się w wydaniu książkowym nakładem Gebethnera i Wolffa.

Wszyscy, którzy nie mają sposobności zobaczyć na scenie tej zajmującej sztuki. granej z dużym powodzeniem w Teatrze Polskim w Warszawie. mogą obecnie zapoznać się bliżej z jej ciekawą treścią i pośrednio przynajmniej przeżyć głęboki dramat duszy kobiecej. wklajającej się w tragicznym splocie ucezuć i fatalności życia. Lektura „Domu kobiet“ pozwala nawet głębiej, niżli scena, wnikać w myślowy sens sztuki i przedstawiony w niej dramat wewnętrzny.

Kronika ilustrowana

Donizetti: „Faworyta“ w Teatrze Wielkim (Dr. Roesslerówna i Drabik)

Nałkowska: „Dom kobiet“



*Żbikowska, Wierzejska, Sachnowska, Wysocka, Młodziejowska, Zasepianka,
Bracka i Gryf-Olszewska*



Natkovskiej: „Dom Kobiet“ w Teatrze Polskim (u góry: Wysocka i Młodziejowska)



(Chmielewski — Biesiadecki)



Haszka: „Dzielny wojak Szwejk“ na scenie Teatru Wielkiego

Teatr w karykarze

Klaudja
Dzieci Waniuszyna



Karykatura Karola Frycza: St. Wysocka, jako Klaudja w „Dzieciach Waniuszyna”.
(Kraków 1904. — Ze zbiorów Dyr. St. Czapelskiego).

Kronika

TEATR WIELKI

Z nowości repertuarowych pozostaje na afiszu „**Flis**“ Moniuszki, obok Donizetti'ego „**Faworyty**“ i wznowiony „**Tannhäuser**“ R. Wagnera.

W najbliższych dniach wystąpi Teatr Wielki z premjerą „**Samsona i Dalili**“ — wielkiej opery Saint-Saënsa.

Z lekkiej muzyki zapowiada Dyrekcja operetkę „**Czardaszkę**“.

TEATR POLSKI

Haszeka „**Dobry wojak Szwejk**“ cieszy się nadal zasłużonym powodzeniem — a świetny „**Dom Kobiet**“ Z. Nałkowskiej zyskuje na uznaniu szerokiej publiczności.

Na jubileusz St. Wysockiej wystawiona komedia E. Paillerona „**Świat nudów**“ utrzyma się dłuższy czas na afiszu.

Przed zamknięciem sezonu z końcem czerwca wystawiona będzie jeszcze jedna premjera.

Przed zamknięciem sezonu z końcem czerwca wystawioną będzie komedia Kiedrzyńskiego p. t. „**Piorun z jasnego nieba**“.

TREŚĆ — str. 145—176: R. Roguski: Portret St. Wysockiej. — Z. Kosidowski: W wirze astralnym. — Od Redakcji: Hołd Jubilatce. — Z. Kosidowski: Stanisława Wysocka. — St. Wysocka: Refleksje. — H. S.: Recenzje. — St. Papée: Skąd się wziął „Świat nudów Paillerona“. — K. Piekarczyk: Z dawnych lat. — Z. Latoszewski: C. Saint-Saens. — Z głosów prasy o Festiwalu moniuszkowskim w T. W. — wn.: Teatr lwowski i jego nowi dyrektorzy. — Wł. Ł.: Co grają w Polsce. — Hanka: Zagranica. — Drobne wiadomości. — Ilustrowana kronika teatrów — Teatr w karykaturze. — Kronika.

Druk ukończono 13 maja 1930

Adres Redakcji: *Sekretarjat Teatru Polskiego w Poznaniu.* — Redaktor: *Emil Zegadłowicz*
Sekretarz Redakcji: *prof. Henryk Szczerbowski.*

CENY OGŁOSZEŃ:	1/1 str.	1/2 str.	1/4 str.
za tekstem	150.—	80.—	45.—
II i IV okładka	200.—	110.—	60.—
III okładka	180.—	100.—	55.—

WYKREŚLIĆ „WILKI“.

General Francis Wingate, wysoki komisarz angielski w Egipcie, pełnił służbę pod rozkazami lorda Kitchnera. Otóż pewnego razu w czasie jego inspekcyjnej podróży w południowym Egipcie doręczono mu depeszę, wysłaną przez jednego z jego podwładnych, znajdującego się w pustyni na daleko wysuniętej placówce, pozbawionej jakiegokolwiek sąsiedztwa. Była to rozpaczliwa prośba:

„Dalszy pobyt tutaj jest niemożliwy; jestem otoczony przez lwy, słonie i wilki“.

Sir Francis Wingate z zimną krwią polecił odpowiedzieć: „W Sudanie niema wilków“, poczem udał się w dalszą podróż.

Po kilku dniach w drodze powrotnej, natknął się powtórnie na ten sam urząd pocztowy, gdzie zastał drugą depeszę zwarzowanego podwładnego. Nieszczęśliwy prosił zwięźle i z humorem:

„Powołując się na depeszę z dnia 16 bm. proszę wykreślić „wilki“.

HUMORYSTYCZNE NIEPOROZUMIENIE JĘZYKOWE.

W połowie XIX stulecia popularną osobistością w paryskich lokalach rozrywkowych był Abd-el Kader, książę Kabulu, naczelnik kilku szczepów arabskich, na których czele wiodł przez 15 lat uporczywy bój z potężną Francją. Walki te zakończyły się pokojem i przyjaźnią władcy kabulu z b. swoim przeciwnikiem. Przyjaźń ta spowodowała, że Abd-el-Kader był w roku 1860 sojusznikiem chrześcijan przeciw Muzułmanom.

O egzotycznym tym księciu przechowała się pewna humorystyczna anegdota na tle nieporozumienia obyczajowo-językowego. Z okazji bankietu, który wydał szef ówczesnej prasy francuskiej, potężny Emil de Girardin, żarliwy stronnik Napoleona III., zebrała się u Girardina cała elita towarzyska Paryża. Girardin był nie tylko wydawcą licznych dzienników i tygodników, lecz i popularnym na ówczas dramaturgiem i jego dramat pod tyt.: „Dwie siostry“, ściągtał do teatru tłumy publiczności, a także w wydaniu książkowym znajdował wielu nabywców. Nie wiedział o tem Abd-el-Kader i w Girardinie widział jedynie potężnego polityka, wydawcę i przyjaciela cesarza.

Gdy po przyjęciu nadeszła chwila pożegnania, pragnął Girardin dać swemu egzotycznemu gościowi dowód wyjątkowej życzliwości. Doszedł zatem do władcy Kabulu i odezwał się do niego z uprzejmym uśmiechem:

— Byłoby to dla mnie prawdziwym zaszczytem, gdyby książę raczył przyjąć w upominku na pamiątkę dnia dzisiejszego moje „Dwie siostry“.

Abd-el-Kader miał wyraźnie zdziwioną minę, gdy jego sekretarz i tłumacz zarazem przedłożył mu na język arabski tę ofiarną propozycję gospodarza. Z uprzejmością, cechującą

kulturalnych ludzi wschodu, pochylił głowę, skrzyżował na piersiach brunatne dłonie, uklonił się i odparł:

— Byłoby to dla mnie niewymownym szczęściem gościć u siebie obydwie damy, jakkolwiek wyznam szczerze, że harem mój jest przepelniony i lista żon już zamknięta. Proszę ze swym cennym podarunkiem wstrzymać się jeszcze na pewien czas, aż do chwili, w której wystaram się o odpowiednie mieszkanie dla pańskich szanownych sióstr.

Na takie dictum egzotycznego władcy, w salonie wybuchł huragan śmiechu, który przez dłuższą chwilę nie mógł się uspokoić. Dopiero po pewnym czasie zrozumiał Abd-el-Kader, że padł ofiarą obyczajowo-językowego nieporozumienia.

EDISON I LOTNICTWO.

17-letni Edison, po długich, poważnych rozmyślaniach doszedł do wniosku, że aby móc unieść się w powietrze, wystarczy wchłonąć w siebie większą ilość gazu. Urządził więc doświadczenie: kupił kilka musujących proszków i dał koledze do połknięcia, czekając na skutek.

Niestety skutek proszków był nieco odmienny.

EDISON I JAJA.

Edison od wczesnej młodości odczuwał nieprzewyciężony pociąg do wszelkiego rodzaju doświadczeń. Pewnego razu, gdy wielki genjusz świata był 4-letnim zaledwie chłopcem, matka znalazła go w kurniku, siedzącego w kącie.

— Co ty tutaj robisz?

— Nic, mamusiu. Ja tylko chciałem przekonać się, czy potrafię wysiedzieć z jaj kurczątka.

UDA SIĘ, CZY NIE UDA.

Przed pierwszorzędną kawiarnią w Ostendzie stoi luksusowe auto. Z marmurowym spokojem, jak przystało na kierowcę tak wspaniałego auta, siedzi w niem szofer i pali wonne cygaro. W tem zbliża się elegancki młodzieniec, a wręczając szoferowi list, prosi najuprzejmiej, by był tak grzeczny i podał go swemu panu, siedzącemu w kawiarni. Szofer jednym spojrzeniem oszacował przybysza, a że egzamin wypadł dodatnio, poszedł spełnić jego życzenie. Pan otwiera list i czyta: „Uda się, to dobrze, a nie uda, to też dobrze“. Zdziwionem okiem przebiega pan po treści tego listu, nie rozumiejąc o co chodzi. Wreszcie podaje szoferowi i z nim razem komentuje zagadkowe słowa. Szofer pierwszy spostrzega się, wybiega na ulicę i za chwilę wraca z okrzykiem rozpaczy:

— Udało się!

— Co się udało?

— Związał z autem.

Czcionkami Drukarni Wydawniczej Fr. Krajns,
Poznań, ul. Strzałowa nr. 2a