ROK I WARSZAWA, 17 WRZEŚNIA 1923 R. Nr 2

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Aktor przyszłości - *St. Wysocka-Stanisławska*. O kinie — *Karol Irzykowski*. Inscenizacja i reżyserja — *Wiktor Brumer*. Jak to jest w tej Reducie (odcinek) — *Karol Hoffman*. Bibljografja. Teatry warszawskie. Kronika.

Aktor przyszłości.

Źródłem, z którego bierze swój początek sztuka jest natura, źródłem życia jest także natura. Naturalistyczny teatr twierdził zawsze, że od niej wychodzi. Ale jakże to czynił? Przyjmował za naturę — życie. Zatruwał się przyzwyczajeniami życiowemi, które nagromadziły wieki. Stał się naśladowcą życia. Zubożył duszę. Zrobił aktora tym X, który we wszystkie odtwarzane postacie wtłaczał swoje ciasne X.

Teatr przyszłości od czystej natury — poprzez duszę i intelekt — podejdzie do sztuki. I dopiero od sztuki podejdzie do życia, zacznie je budować, przyoblecze w piękne formy, da impuls literaturze dramatycznej. Od sztuki do życia!

Wszystko to już było, niema w tem nic nowego. U starożytnych Greków był taki zwyczaj, że gdy podczas przedstawienia przyszła wiadomość, że przegrano bitwę, nie wychodzono z teatru, lecz dosłuchiwano przedstawienie w spokoju do końca. Na drugi dzień krewni poległych wychodzili na ulicę, ciesząc się i radując. Padali sobie w objęcia, winszowali. Krewni ocalałych zamykali się w domu, jak podczas żałoby. Albo, gdy potrzeba zmusiła ich do wyjścia — szli ze spuszczonemi głowami, pogrążeni w smutku. Czyż to nie była teatralizacja uczuć? Grecy szli od sztuki do życia i dlatego byli piękni. Ich powszednie życie było pełne teatralności. Każde święto ku czci bogów było przepełnione teatrem. W teatrze przyszłości intelekt będzie panować nad duszą. To nie znaczy, aby dusza miała być pokrzywdzoną. Boże uchowaj! Prawdopodobnie będzie ona musiała być bardziej subtelną, niż w teatrze przeszłości, tylko intelekt będzie nadawał formę i miarę jej odruchom.

Sztuka dramatyczna jest to nieprzerwany ruch duchowy i cielesny.

Dusza, nawet w momencie najwyższego spokoju, kreśli swoje wahania. Jest to reakcja tych myśli, które bez ustanku przechodzą przez nasz mózg. Uczucia dają bardziej silne odchylenia. Z tem są związane głosowe rejestry. Wszystkie uczucia, które są wyżej linji spokoju, uczucia radości, miłości, rozkoszy, zachwytu i t. d., uczucia, które są bliżej nieba, odpowiadają wysokiemu rejestrowi głosowemu. Uczucia, które są niżej tej linji jak: zmartwienia, rozpaczy, gniewu, zemsty, zgnębienia i t. d., te, które są bliżej piekła, odpowiadają niskiemu rejestrowi. Uczucia, odpowiadające linji spokoju, podpadają średniemu rejestrowi. Z tem jest związany odpowiedni oddech, którego umiejętność jest tak zupełnie zaniedbana w dzisiejszym teatrze. Z temi prawidłami jest związany gest. Uczucia wysokiego rejestru ciągną gest w górę, niskiego w dół, średniego — czynią gest skupionym, związanym z okolicą piersiową.

Teatr przyszłości będzie pełen harmonji i rytmu, podobnie jak muzyka i taniec.

Nic przypadkowego w nim być nie może. Przypadkowość bowiem rozbija całość. Aktor teatru przyszłości musi wyliczać kroki, gdy będzie miał zmienić miejsce. Nie będzie mógł ani na krok oddalić się od wyznaczonego sobie miejsca, aby nie zepsuć harmonji. Ale to wszystko musi być jego *potrzebą*. Musi tak być wychowany, aby to wypływało z wewnętrznego nakazu. Aby było nieprzymuszone.

Pamiętam słowa znakomitego kierownika wzorowego naturalistycznego teatru, K. Stanisławskiego po jednem z przedstawień „Wiśniowego sadu“ Czechowa, jeszcze pełnego przeżywań roli Gajewa. „Myśmy się tak zrośli z naszą mise en scène, że gdyby mi pewnego razu przestawiono tę szafkę, z którą sie żegnam przed wyjazdem (tu z miłością pogłaskał szafkę ręką) w inne miejsce, napewno przestałbym się czuć Gajewym“.

Aktor przyszłości napewno powie z takiem samem przekonaniem: „Gdybym stanął nie na tem miejscu, gdzie powinienem, gdybym zro-

http://rcin.org.pl

bił nie ten gest, który związałem z wewnętrznym ruchem, toby mi zepsuło całą harmonję“. I aktor ten nie powie nic nowego. Mieliśmy takich aktorów. Takim był Królikowski, o którym z przekąsem opowiadano, że zawsze tych samych gestów w danej roli używał, że deski wyliczał w podłodze scenicznej. Taką była nieporównana, posągowo-plastyczna Modrzejewska.

Aktorowi naturalistycznemu niezbędne są akcesorją-pomocnicy. Potrzebna mu jest poręcz krzesła, aby się uwolnić bodaj od jednej ręki, opierając się na niej. Potrzebny stół, o który się można oprzeć i choć przez chwilę odpocząć od myśli, co zrobić z rękami. Potrzebne są rozmaite przedmioty, przy których można stanąć w pięknej pozie. Aktor przyszłości nie będzie potrzebował żadnych pomocników. Wszystko będzie zapełniać sobą, swoim ruchem. Będzie mu zawsze wygodnie. Żadna nieoczekiwana niespodzianka nie będzie mu w stanie przeszkodzić. Będzie władcą tej przestrzeni, na której będzie musiał działać. Będzie elastyczny w rękach każdego reżysera (oprócz naturalistycznego, rozumie się, ale to mu już nie będzie zagrażać). Nie będzie się mogła mu wydarzyć tragedja, jaka się wydarzyła aktorom naturalistycznego teatru, którym kazano grać w Craighowskich parawanach. Można tu zacytować słowa wybitnego i może mniej niż inni naturalistycznego aktora moskiewskiego teatru artystycznego, Kaczałowa, po wystawieniu na scenie tego teatru „Hamleta“ przez Craigha: „Nigdy jeszcze nie czułem się tak bezradnym. Wszystko mi przeszkadzało, ręce, nogi. Trzeba było wstępować na schody i nie wiedziałem jak to ładnie zrobić“. Aktor przyszłości przejdzie ogromną duchową i cielesną tresurę. Od sztuki podejdzie do siebie. Zrobi się pięknym.

St. Wysocka-Stanisławska.

(D. c. n.)

O KINIE

(WYJĄTKI Z KSIĄŻKI p. t. „PROBLEMY KINA“)

Filmy polskie.

Występując (w poprzednich rozdziałach) w imię przyszłych możliwości rozwojowych potrochę przeciw „czystemu kinu“ (kino, które ma za zadanie obrazować tylko ruch, a nie to kino, które jest surogatem teatru), do którego należy najbliższa przyszłość, właściwie zachowuję się niepedagogicznie, gdyż filmiarstwo polskie stoi jeszcze na tak niskim stopniu, tak jest zaśmiecone, że należałoby je raczej gwałtownie popchnąć do szukania szlachetnych form jednostronnie pojmowanego kina. Nietylko zakorzenione są u nas przesądy, że kino musi być tylko takie lub owakie, ale co najgorsze, są to przesądy in minus: że kino musi być głupie, musi zawierać „bujdę“, że treść filmu jest obojętna a główną rzeczą są wkładki „fotogeniczne“ i t. d. Polska skłonność do partactwa zyskuje w ten sposób w tej dziedzinie niejako sankcję teoretyczną.

Zastanowię się tu nad kilku filmami polskiemi najświeższej daty.

„Karczma na rozdrożu“ (scenarjusz Konczyńskiego) cierpi na nadmiar dramatyczności, w tem znaczeniu, że autor wciąż zdąża do scen, w których dwie osoby stają naprzeciw siebie i kłócą się z sobą lub wyznają sobie miłość. Nieustannie wybuchają jakieś konflikty, atmosfera wciąż podniecona domaga się właściwie słowa, wygadywania się, a nie mimiki. W reklamkach, rozsyłanych o tym filmie, powiedziane było, że jest on zwiastunem nowego prądu, że to jest „film psychologiczny“. Nowego nic tu niema — takiemi bywają przeważnie filmy rosyjskie. Otóż być może, iż p. Konczyński świadomie i rozmyślnie ujął najważniejszą część swojej sztuki w takie djalogi mimiczne; przypominają one jednak początki kina, kiedy jeszcze trwożliwie trzymano się formy teatralnej i kino było fotografowanem przedstawieniem teatralnem.

Treść „Karczmy“ jest poza tem niby to sensacyjna, bo zawiera morderstwo i obłąkanie, mimo to kinowo—i wogóle—nie jest zajmująca. Najciekawszym szczegółem kryminalnym — jako tako kinowym — są wiszące na haku spodnie karczmarza, od których morderca odpina nóż i które są potem dowodem przeciw niewinnemu karczmarzowi. Kryminalność nieskomplikowana, lecz autor widocznie chciał tylko zrobić małe ustępstwo dla tłumu, dla siebie zaś główną wagę położył na t. zw. szarpaninę dusz. Ale to jest dziedzina właśnie wcale niekinowa.

Filmem sensacyjnym par excellence miała być „Tajemnica przystanku tramwajowego“, lecz żaden z jego sensacyjnych momentów nie został pod względem kinowym należycie wyzyskany (np. ani rzucenie się dziewczyny pod tramwaj, ani zamordowanie hrabiego przez golarza). Ten film jest klasycznym przykładem na to, że kino nie wymaga tak absolutnie sensacyjności, jak się zdaje niektórym. Może film być sensacyjnym, tak jak jest powieść sensacyjna, lecz to nie należy do jego istoty. Że sensacyjność pod pewnemi warunkami sprzyja wydobywaniu walorów kinowych, o tem pisałem już w jednym z poprzednich rozdziałów, lecz ona sama przez się nie wytwarza jeszcze atmosfery kinowej. Że karcz-

http://rcin.org.pl

ROK I WARSZAWA, 24 WRZEŚNIA 1923 R. Nr. 3

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: „Zemsta“ A. hr. Fredry w Teatrze Rozmaitości — *Wiktor Brumer.* Przedstawienie „Zemsty“ w świetle prasy — *Sigma.* Pierwsza reprezentacja „Zemsty“ w Warszawie. Aktor przyszłości — *St. Wysocka-Stanisławska.* O kinie — *Karol Irzykowski.* Jak to jest w tej Reducie (odcinek) — *Karol Hoffman.*

ŚWIĘTO TEATRALNE W WARSZAWIE.

„Zemsta“ A. hr. Fredry w Teatrze Rozmaitości.

Zeszłoroczne przedstawienia „Grzegorza Dyndały“, „Małżeństwa z musu“ i „Cyda“ były zapowiedzią lepszej przyszłości Teatru Rozmaitości. Niestety, mimo najlepszych chęci, kierownicy tego teatru nie potrafili zwalczyć piętrzących się przed nimi przeszkód i zapowiedź pozostała tylko — zapowiedzią. Zarówno co do repertuaru, jak i co do wykonania. Zaczęło się od zespołu wielkich aktorów a skończyło na wirtuozostwie jednostek. A przecież w teatrze dzisiejszym na forytowanie systemu gwiazd z upośledzeniem *całości* zespołu nie ma miejsca.

Jeżeli dobre chęci rozbiły się w ubiegłym sezonie o skały trudności, to przedstawienie „Zemsty“, inaugurujące nowy sezon, było poniekąd rekompensatą za tyle srogich rozczarowań, jakich nam nie szczędził rok ubiegły. Kierownictwo artystyczne wyszło ze słusznego założenia: gwiazdy, ale gwiazdy zespolone i — o ile możności — jednym ożywione duchem! Żadna z tych gwiazd nie powinna blaskiem swym przyćmiewać drugiej. I dlatego wybrano godnych siebie aktorów, jak Rapacki, Kamiński, Frenkiel, Solski, Osterwa, Pichor a obok nich w mniejszych rólkach: Jaracz, Bednarczyk, Szymański i czcigodny Krogulski. Jedna tylko Majdrowiczówna czuła się nieswojo w tym świetnym zespole.

Reżyserował Osterwa. Stylowość przedstawienia starał się on podkreślić przez „zaokrąglanie“ odsłon kurtanami. Muzyka rzeczywiście może niejednokrotnie pogłębić znaczenie słowa scenicznego. Ale jędrny tekst Fredry tego nie wymaga. Najlepszem i najpełniejszem pogłębieniem tekstu jest tutaj szczerość gry scenicznej. Osterwa był jednak w tem trudnem położeniu, że reżyserował sztukę, w której występowali znakomici aktorzy starej daty, nie bardzo chyba chętnie poddający się woli młodego wiekiem reżysera. I dlatego zarówno te kuranty, jak i, niepotrzebne w innych warunkach, scenki nieme, tworzyły sztucznie może skonstruowaną, ale konieczną spójnię reżyserską całości przedstawienia, będącego popisem poszczególnych aktorów.

Ileż temperamentu, buty i rozlewności wydobył z postaci Cześnika Frenkiel. Jakiż to był wspaniały moment w pierwszej scenie, w której Frenkiel-Cześnik przechodzi tylko szybko przez scenę, nie mówiąc ni słowa: w jego gieście, w jego spojrzeniu—cały człowiek i jego charakter. Albo ta świetna antyteza Cześnika, Milczek Rapackiego. Jak przecudnie potrafił Rapacki nadać polski charakter tej postaci, tem trudniejszy do wydobycia, że poeta nie uposażył go, w przeciwieństwie do Cześnika, w znane cechy polskiego szlachcica. Albo Wacław Osterwy. Ile blasku i uroku nadał on tej postaci, szkicowo tylko przez Fredrę potraktowanej. Ile nadał jej piękna, szlachetności i—w scenie z Papkinem—zdrowego humoru. Albo Dyndalski Kamińskiego. Co za świetna charakterystyka postaci! Tylko z Papkinem Solskiego trudno mi się pogodzić. Postaci tej zabrakło rozmachu i szerokości giestu. Miało się ciągle wrażenie, że ten Papkin ustawicznie *gra.* I to nie tylko wtedy, gdy rzeczywiście *udaje* bohatera, ale nawet w chwilach, gdy jest szczery t. zn. gdy tchórzostwo jego się ujawnia. Zamało było w ujęciu tej roli bezpośredniego komizmu.

Całość przedstawienia czyniła wrażenie imponujące. Bodajby po zapowiedzi tegorocznej Rozmaitości stały się rzeczywiście polskim Teatrem Narodowym. Hołd złożony wielkie-

http://rcin.org.pl

wie. „Nemo sapiens, nisi patiens“. Lecz jeśli cierpliwie Rozmaitości pójdą tą górną drogą, na którą wczoraj wstąpiły, wszyscy im z całego serca dopomogą, ja zaś ze skromnem słowem mojem z pewnością nie będę ostatni; jeśli wytrwają — „włos im z głowy spaść nie może“. Takie Rozmaitości staną się dumą Warszawy i Polski; zawód zaś — po dniu wczorajszym, byłby stokroć dotkliwszy.

Pamiętamy przecież jak w ubiegłym sezonie przykro było na premierze „Onej“ — zwłaszcza, że poprzedzało ją świetne przedstawie molierowskie.

Obyśmy tego roku nie zaznali podobnych rozczarowań!

Sigma.

Pierwsza reprezentacja „Zemsty“ w Warszawie.

A. hr. Fredro, znakomity autor, w ciągu tego roku był solenizantem sceny warszawskiej; albowiem prócz jego dzieł scenicznych, będących ciągle w repertuarze, przedstawiano od stycznia z wznowionych: „Jowialskiego“ 8-kroć, „List“ 4, „Odludki“ 3-kroć, dano pierwszy raz ulubione „Dożywocie“ i powtórzono 14 razy; a wczoraj zadowolono publiczność pierwszem przedstawieniem jedngo z najpóźniejszych utworów tego autora, to jest komedją 4-aktową „Zemsta za mur graniczny“. Wszystkie miejsca teatru Rozmaitości były napełnione słuchaczami. Wiersz godzien najcelniejszych komedyj Fredry; sceny interesujące i bawiące zadawalały ciągle. Gra artystów zasłużyła na pochwałę wszystkich słuchaczów. Czytanie testamentu w 4-tym akcie na żądanie powtórzono. Przywołani JPP. Żółkowski, Rychter po 3-kroć, JP. Komorowski 2-kroć i J. Pani Komorowska oraz wszyscy.

„Kurjer Warszawski“ z 27 września 1845 roku.

Aktor przyszłości.

(Dokończenie).

Ludzie naturalistycznego kierunku z wielkim zapałem bronią indywidualności aktorskiego ja. Podług mnie, takie nieokrzesane, często niekulturalne *ja* jest dobre dla użytku codziennego, ale nie dla sztuki. Wszystko, co może dać takie *ja* jest nieinteresujące w znaczeniu artystycznem.

Współczesny aktor oddał się całkowicie w ręce *intuicji*. Wyniszczą to źródło jego natchnienia, a niczem go nie wzbogaca. Przez

Jak to jest w tej—„Reducie”.

(Dokończenie).

W niespełna 6 tygodni po pierwszej próbie „przy stole“, odbywamy generalną (z pełną charakteryzacją i w kostjumach, które zresztą wkładaliśmy na kilku próbach poprzednich). Charakteryzacja w „Reducie“ — siłą rzeczy, wobec blizkości sali widzów—bardzo dyskretna z wielką oszczędnością szminek (starzy, jak ja, poprzestają tylko na dolepieniu zarostu). Przypomina się stara maksyma Żółkowskiego: „Graj – nie charakteryzuj się!“ W „Reducie“ stosowana jest przeważnie doskonała zasada: starzy niech grają starych, młodzi – młodych.

„Ukucie tekstu“, obywanie się bez suflera znakomicie wpływa na pewność siebie i swobodę aktora. Przez długi szereg lat, czy to jako miłośnik, czy też jako aktor (z pierwszym występem w r. 1875), na każdej premjerze i przy każdej zmianie suflera odczuwałem tremę — nietyle o siebie, co o tego „człowieka z budki“... Czy podpowie mi w porę, czy nie przekrzyczy mnie tam, gdzie nie potrzebuję pomocy jego wcale, czy nie podda mi fałszywej intonacji, którą ja — mimowoli — przejmę i sfałszuję dykcję?... Wszystkie te obawy znikają przy braku suflera, przy „ukuciu“ tekstu. Mechanizm pamięciowy działa tak sprawnie, tak dokładnie, że na pytanie mego partnera *nie mogę* odpowiedzieć inaczej, jak słowami autora; tak dalece wżyłem się w daną postać, że *muszę*, w danej sytuacji, zainterpelować partnera w ten, a nie inny sposób...

Granie bez suflera jest możliwe dla każdego aktora bez różnicy wieku; stwierdzają to wszyscy starsi aktorzy „Reduty“. Czcigodni „jubilaci“ zgodnie oświadczają: „Nie umiałbym teraz grywać – po suflerze“.

I próba jeneralna, i premjera — udały się nam: byli z nas zadowoleni i kierownicy i słuchacze-widzowie. Ci drudzy — jak to w „Reducie“ — nie objawiają swego zadowolenia oklaskami, bo zasłona tu się nie rozsuwa, nikogo tu nie wywołują, nikt nie wychodzi na oklaski, żadnej artystce nie podaje nikt wieńców i gerydonów kwiatowych... Jeszcze jeden powód do uniknięcia zawiści, do utrzymania w całkowitej harmonji — *koleżeństwa*, które nawet przygodnego „kolegę — gościa“ porywa w zespół bratnich serc, nie widzących nic poza sztuką i jej służbą... W parze z tą koleżeńskością idzie i ofiarność „redutowców“: i kierownicy i wybitni i początkujący artyści, zadawalają się gażami śmiesznie drobnemi. A poznałem już takich, których do odstępstwa od „Reduty“ nie skusiłaby wielomiljonowa podwyżka... Są tacy, co tylko w atmosferze „redutowej“ chcą żyć, rozwijać talent i praco-

http://rcin.org.pl

to bywają takie zdarzenia, że w ów wieczór, gdy intuicja czuwa, aktor czuje się znośnie, gdy zaś usypia — wszystko z rąk leci. Intuicja jest to bystro płynący strumień, który daje aktorowi natchnienie. odgadywać dusze, czuć emocje nigdy niewidzianych ludzi. Ale trzeba się z nim obchodzić ostrożnie. Intuicja, to pomocnik w samotnej pracy; powinno się ją pozostawiać na odpoczynek w domu. Do teatru trzeba przynosić gotowe rezultaty głębokich rozmyślań, uczuć, ruchu, wszystko przepuszczone przez filtr intelektu. Emocja musi być zrównoważona, gdyż inaczej można otrzymać rezultaty przeciwne. Jeżeli pozwolić emocji ponosić się, w momencie najtragiczniejszego przeżycia można otrzymać w nagrodę — śmiech.

Teatr obecny jest *intuicyjny*, teatr przyszłości będzie *intelektualny*. Nic przypadkowego — wszystko przemyślane. Przypadkowość nie daje żadnej radości, tylko trwogę: „co będzie, jeżeli następnym razem zapomnę o tem, a tak wyszło dobrze“.

Samo się przez się rozumie, że teatr przyszłości będzie się tworzył powoli, stopniowo. Może już się tworzy, jeżeli są ludzie, którzy odeszli od teatru przeszłości; myślę że są tacy.

Teatr, który idzie, wymaga odpowiedniego dla siebie materjału. Materjał ten może stworzyć racjonalna szkoła, któraby wychowała uczni — przyszłych aktorów.

Szkoła taka powinna nauczyć ucznia abecadła przyszłej jego działalności. Powinna rozwinąć jego duszę i ciało. Uczeń powinien wyjść ze szkoły z pełną znajomością techniki swej sztuki. Z rozwiniętą wyobraźnią, z umiejętnością skupiania się, z dobrze postawionym głosem, z umiejętnością używania oddechu, z wypracowaną wymową. Powinien czuć poezję, rytm i dobrze mówić wiersze. Powinien wyszkolić swoje ciało, czuć jego linję, mieć nietylko pojęcie o geście, ale umieć praktycznie zastosowywać go.

Każdy człowiek jest wrodzonym aktorem, nawet na najniższym szczeblu kultury. Dlatego to każdemu człowiekowi wydaje się, że być aktorem jest to zadanie bardzo łatwe. Uczniowi od samego początku powinno się wszczepić świadomość ważności i trudności tego zadania, które chce wziąć na siebie. Pozostawienie uczniowi swobody do niczego nie doprowadzi, sam drogi nie znajdzie. Ma nieśmiałość gestu, ciało związane, ręce mu przeszkadzają, chód niepewny. Nie swoboda potrzebna uczniowi, lecz tresura. Pedagog, mający

---

wać, pracować, pracować!... „Reduta“ — za rządów trójcy — to istotna *„kuźnica pracy“*.

Od rana do nocy, w ciągu kilkunastu długich godzin, aktorzy „Reduty“ pracują — przeważnie w jej murach. Rysownik, obserwator, ilustrator, któryby chciał pofatygować się w dzień na salę prób, miałby co szkicować i utrwalać. Na imponującą całość kuźnicy składają się poszczególne grupy: tu, na stopniach wzniesienia, w szacie koloru nieba pogodnego, Matka Chrystusowa, wznosi błagalnie ramiona, wżywając się w tę postać nieziemską; opodal, przy pianinie, Schiller odbywa próbę wokalną, co nie przeszkadza, że przy stole najzapaleńsi ukuwają scenę, która im wczoraj jakoś nie szła; tam — dalej odbywa się analiza zapowiedzianej dopiero sztuki lub jakiegoś jej fragmentu; jeszcze gdzieindziej — Jaracz „na ochotnika“ (choć nie jest nauczycielem szkoły) uczy przyszłego Gucia lekkości i humoru. Czasem mu wymyśla, ale zaraz ściska go po przyjacielsku i dodaje odwagi. A w dalszej sali — Osterwa mustruje przyszłych reżyserów scen naszych, mając wolną godzinkę przed wykładami w instytucie, poczem pójdzie na próbę nowej sztuki, po jej skończeniu zagra „Lekkoducha“ a w antrakcie przyjmie w kancelarji interesantów.

A pracowite niedziele z 3-ma spektaklami: o 12-tej w południe, 4 po południu i 8 wieczorem!... A dodatkowe spektakle w Pomarańczarni...

Jakże zasłużone mieli wakacje artyści „redutowi“ w Spale, jak im się należał ten wypoczynek po syzyfowej iście pracy: niektórzy artyści, w ciągu sezonu, mieli jeden, literalnie jedyny, wieczór wolny...

Istnieje obecnie obawa, że Osterwa, zająwszy się „Rozmaitościami“, może zaniedbać „Redutę“... Słychać naokół takie wersje.

Nie podzielam tej obawy: twórca nie odchodzi od swego dzieła przed ukończeniem go, a dzieło „redutowe“ — w myśl dewizy: szukania wciąż nowych dróg — nie może mieć końca za życia Osterwy...

Nie wątpie, że „Reduta“ pod sterem Limanowskiego i Schillera mogłaby istnieć nadal, ale nie pełnią życia, jaką zapewnia dopiero dobrana trójca z tym na czele, który jest w „Reducie“ i twórcą, i kierownikiem, i reżyserem, i nauczycielem, i wykonawcą. A nawet — gdyby chciał — nie potrafi on oderwać się od swojej „Reduty!“

Bo — oto ja — jej gość przygodny, odmłodzony, odrodzony, uzdrowiony przez nią — wzdycham tylko do chwili, gdy znów znajdę się na tej placówce.

Ja — pospolitak — szeregowiec, wolontarjusz... A wódz miałby odejść?... Przenigdy!...

Karol Hoffman.

http://rcin.org.pl

wypracowaną metodę, powinien uczniowi pokazywać wszystko. Niech nawet naśladuje z początku; nie jest to niebezpieczne. Przyjdzie chwila, gdy to zrzuci. Rozróżniam, jakby cztery okresy, w czasie zbliżania się do istotniej twórczości. Pierwszy—ślepota, drugi — przejrzenie, trzeci — indywidualizacja, czwarty — synteza. Sztuka dramatyczna jest to najwyższa umiejętność, za pomocą swego *ja* wcielania się w *ja* cudze, w *ja* ogólno-ludzkie. Jest to synteza, ale podejście do niej przez analizę. Otóż w okresie pierwszym uczeń może, bez szkody dla siebie, naśladować pedagoga. Będzie to i tak karykatura tylko, dająca gimnastykę myśli i mięśniom, bo jeszcze bez współudziału intelektu. W tym okresie trzeba ucznia przyzwyczaić do skupiania się i tworzenia wizji. Trzeba go dokładnie zaznajomić z wszystkiemi wadami jego ciała. Do tego może służyć anatomja, mogą służyć wzory piękna—grecka rzeźba. Uczeń powinien wiedzieć, o ile ma krótsze ręce i nogi, aniżeli tego wymaga harmonja ciała. O ile za krótką szyję, o ile prawidłowe ramiona i t. d. Gdy już rozbierze swoje ciało dokładnie, trzeba, aby zaczął pracę nad usunięciem tych wad. Wszystko można poprawić. Można wyciągnąć swoje ciało o parę centymetrów. Można wszystkie swoje wady ukryć, gdy się nauczy swemu ciału dawać optyczne złudzenie. Każdy brak można poprawić, gdy człowiek nauczy się odpowiednio zachowywać. Człowiek z krótkiemi nogami musi inaczej siadać, aniżeli to czyni człowiek z długiemi. W przeciwnym razie nogi jego będą wisieć w powietrzu. Człowiek z krótkiemi rękami musi inaczej gestykulować, aniżeli człowiek z długiemi i t. d. Tylko po opracowaniu ciała częściowem, można wszystko złączyć w całość i poczuć jego linję. Człowiek, który czuje linję swego ciała, chociaż nie zupełnie dobrze zbudowany, jest daleko piękniejszy od człowieka dobrze zbudowanego, który nie czuje swej linji. Uczeń powinien badać siebie, w każdym momencie życia, musi poddać się surowej dyscyplinie.

I jeszcze jedno, najgłówniejsze: to oczy. Trzeba się od samego początku uczyć — patrzeć. Jednem z najgłówniejszych zadań przyszłego teatru będzie: zrobić widza uczestnikiem tego, co się dzieje na scenie. Widz bierze uczucie i wizję z oczu aktora. Aktor oczami zaczarowuje widza. Za pomocą oczu stwarza się kontakt między aktorem i widzem. To jest związane z naszą naturą. Człowiek, który żyje wyobraźnią, człowiek, który opowiada cokolwiek—bądź z przeszłości, lub ulatuje w wizje przyszłości—posyła oczy w krainę duszy, patrzą one jakby w samego siebie. A gdzież jest krańcowy punkt tej krainy? Tam—poza widzem. Widz musi być całkowicie wciągnięty w krainę duszy aktora t. j. wcielanego przezeń człowieka. Jakie nieznośne są te błądzące oczy współczesnego aktora—zapatrzone w partnera wówczas, gdy to mu jest najmniej potrzebne. Robi to wrażenie: „Skończyłeś ty, teraz zacznę ja“ i przeciwnie. To wytwarza martwe punkty w sztuce, brak przez to żywych ludzi, gdyż aktor, nie mówiąc, manekinieje i patrzy bezmyślnie.

Wszystko powiedziane wyżej o obowiązkach ucznia, będzie dla niego początkowem abecadłem sztuki scenicznej — może ogólnem dla wszystkich aktorów przyszłości. W ciągu tej pracy przyjdzie drugi okres—przejrzenia. Przyjdzie moment, gdy uczeń zobaczy samego siebie, jakby osobę obcą sobie narazie. W tym okresie zdobędzie swoje drugie ja—„kontrolujące“—ja, niezbędne, nieodłączne w każdej twórczości.

Tu już zacznie działać intelekt ucznia. Dusza jeszcze śpi. W tym okresie uczeń zaczyna poznawać potrosze, co jest dla niego do przystosowania, co nie. Zdobywa coraz większe uświadomienie i stopniowo zaczyna przechodzić do okresu trzeciego—indywidualizacji. W okresie tym budzi się dusza. Zaczyna działać emocja. Z tym zaczątkiem powinien rozpocząć pracę teatralną, która go powinna doprowadzić do okresu czwartego—syntezy. W teatrze, do którego wejdzie ów uczeń, powinny być w użyciu trzy hasła:

Od natury do sztuki!
Od duszy do formy zewnętrznej!
Od sztuki do życia!

Nie tworzenie życiowego człowieka, ale takiego, jakim on powinienby być—*artystycznie prawdopodobnego*. Pojęcie piękna jest rozciągliwe. I potworność może być piękna, tylko zależy od tego, jak się ją pokaże. Niech widz teatru przyszłości może powiedzieć, widząc człowieka na scenie: „Boże, jaki on piękny“! Niech ten obraz tak głęboko utkwi mu w duszy, że wszelkiemi siłami zechce się stać podobnym do niego. Jeżeli teatr to osiągnie, znaczy się, że zaczęło w nim panować istotne piękno. I wtedy zacznie się prawdziwe odrodzenie *teatru*.

St. Wysocka-Stanisławska.

O KINIE

(WYJĄTKI Z KSIĄŻKI p. t. „PROBLEMY KINA“)

Filmy polskie.

(Dokończenie).

Napisać i wykonać dobry film jest tak samo trudno jak dobrą powieść czy dobry dramat. Lecz w dziedzinie kinowej partactwo jest jeszcze uprzywilejowane. Zwłaszcza gra-

http://rcin.org.pl