CZY WIECIE?!

Czy wiecie, że zamiłowanie do teatru można wpoić?

Czy wiecie, że wzmożenie kultury teatralnej, to „dozbrojenie“ intelektu społecznego?

Czy wiecie, że Niemcy posiadają 309 teatrów?! — a w tem 70 oper?!

Czy wiecie, że Rosja posiada 572 teatry?!

Czy wiecie, że my mamy 22 teatry, w tem 2 opery niekompletne?!

Czy wiecie, jaką wartość społeczną mógłby posiadać **teatr polski w Gdańsku?!**

Rok: I. Łuck, dn. 1 września 1936 r. L: 1.

LOGEION

Pismo okresowe
poświęcone
propagandzie kultury teatralnej.

wychodzi w odstępach miesięcznych, w dniach premier Teatru Wołyńskiego.

Dyrektor i wydawca: Aleksander Rodziewicz.

REDAKTOR: CZESŁAW STRZELECKI | ADRES WYDAWNICTWA i REDAKCJI: ŁUCK, DYREKCJA TEATRU WOŁYŃSK. TELEFON № 454 | Strona graf. ornam.: Aleks. JĘDRZEJEWSKI. Jadwiga PRZERADZKA.

Dr. KAZIMIERZ KROBICKI
(KRAKÓW)

O KULTURĘ TEATRALNĄ W POLSCE.

Gdy przeglądając mapę dzisiejszej Polski rzucimy okiem na czarne punkty, oznaczające większe skupienia ludzkie,— mimowoli myśl nasza zaczyna snuć różne refleksje na temat warunków życia naszych współobywateli. Młode państwo nasze, dążące dopiero z całym trudem do osiągnięcia pozytywnego dorobku kulturalnego w wielu dziedzinach, odzyskało od zaborców olbrzymie połacie kraju o różnorodnych warunkach ekonomicznych i społecznych. Cóż za przedziwny konglomerat i cóż za rozmaitość wyniknie np. z zestawienia bogatych i racjonalnie wyzyskanych terenów na zachodzie z ogromnemi obszarami ziem wschodniej Polski! Gdy bowiem z jednej strony wprawia nas w prawdziwy podziw gęstość zaludnienia na zachodzie, wysokie uprzemysłowienie kraju i zdobycze kultury materjalnej, czyniące niekiedy z najmniejszej wioski środowisko prawie wielkomiejskie, — to z drugiej, ogarnia nas nieomal przerażenie na widok ziem wschodnich, świadomie przez Rosję trzymanych przez długie lata w kulturalnem zacofaniu i analfabetyźmie, zaludnionych rzadko i bynajmniej nie zdradzających tęsknoty do postępu. Gdy dołączymy jeszcze do tego zestawienia obraz Polski południowej, ekonomicznie słabej, ale mającej wyższe tradycje kulturalne i społeczne nawet w małych prowincjonalnych ośrodkach,—dopiero wtedy się nam uprzytomni, **jak ogromna czeka nas jeszcze praca**, by w tych różnorodnych ośrodkach **wytworzyć wszędzie kulturę jednolitą i to naprawdę na poziomie zachodnio-europejskim, a równocześnie prawdziwie naszą, o swoistych, narodowych walorach**.

Każdy bowiem naród posiada własne cechy i odrębne wartości psychiki i z nich to jedynie wypływa samorodna kultura, różniąca się wybitnie od wszystkich innych na świecie.

W pełni zdajemy sobie jednak sprawę, jak bardzo wielkiej trzeba pracy i to rozłożonej na lata, zanim zbliżymy się do ideału, który przyświeca wszystkim narodom. Nie wolno nam atoli uważać, iż przedsięwzięcie nasze jest ponad siły, nie załamywać rąk gestem tragicznym. Myśmy bowiem tak samo jak inni dążyli naprzód przez długie wieki w rydwanie cywilizacji europejskiej, a nawet wzbudzali swoją kulturą podziw u obcych. I mimo wielu błędów naszych ojców nie my wstrzymaliśmy rozwój naszej kultury, lecz nasi wrogowie w czasie rozbio-

rów. Teraz przeto należy nam wykrzesać wiarę, że wszystko to się musi odrobić i że wspólny wysiłek przesunie nas z szarego końca i doprowadzi do mocarstwowej potęgi. **Polska to kraj przyszłości.**

Przyznać jednak musimy, że optymizm nasz musi być istotnie silny, aby nie załamał się w konfrontacji z rzeczywistością,—bardzo dziś jeszcze tragiczną. Nie patrzmy na Polskę z wyżyny kulturalnej kilku naszych większych miast: Warszawy, Krakowa, Lwowa, Poznania i Wilna,—ale miejmy na oku tę całą olbrzymią resztę Polski, tak bardzo kulturalnie zaniedbaną. Gdybyśmy nawet uznali stan na zachodzie Polski, za dość zadowalający, musimy spojrzeć stroskanem okiem na tę „resztę", a przecie to obszar olbrzymi.

Nie zdajemy sobie dokładnie sprawy z faktu, że w tej olbrzymiej „reszcie" tylko jakie 40% ludności odczuwa tęsknoty i pragnienia podniesienia kultury, a 60-ciu procentom pragnienie to jest jeszcze najzupełniej obce. Przecież niektórzy poprostu nie wyobrażają sobie, by mogło istnieć życie w lepszych warunkach. Kto nie zetknął się osobiście ze stosunkami, panującemi na Kresach Wschodnich, kto nie widział tamtejszej nędzy, głodu, prymitywnych mieszkań, strasznych dróg, nieczystości po wsiach i miasteczkach, analfabetyzmu ludności, apatji i beznadziejności kulturalnej, tego sąd o Polsce współczesnej musi być z konieczności jednostronny. Niestety zapomina się bardzo często o naszej narodowej rzeczywistości, tak nam blizkiej, a wielu ludziom nieznanej, lub poprostu się ją ignoruje, jakoby to była kwestja małej wagi.

— Problem podniesienia kultury na zaniedbanych obszarach powinien wchodzić w skład najważniejszych kwestyj państwowych, powinien być **polską racją stanu**, od której ani na włos odstąpić nie wolno.

Gdy zastanowimy się, jakiemi środkami mogłyby być te cele urzeczywistniane, wyłoni się nam ich cały szereg. Popatrzmy na Niemcy, w jaki sposób doszły do obecnego poziomu, rzućmy okiem na Włochy, gdzie za inicjatywą Mussoliniego poasfaltowano wszystkie szosy, zelektryfikowano cały kraj, bieg potoków i rzek ujęto w betonowe i kamienne łożyska, osuszono bagna, na miejscach tych wybudowano wspaniałe miasta, przeprowadzono nowe drogi i mosty — i to wszystko w przeciągu kilku lat,—a zrozumiemy, co znaczy zbiorowy wysiłek społeczeństwa, przejętego entuzjazmem dla jakiejś wielkiej idei.

U nas na podobny entuzjazm narazie się nie zanosi, a jarzmo życia prymitywnego dźwigamy z rozbrajającą apatją. Zanim jednak udostępnimy te tereny dzięki nowym drogom i środkom komunikacyjnym, zanim zdobędziemy się na inicjatywę postępu w tych okolicach, musimy wywołać **głód kultury**, tęsknotę ku **wyższym formom życia.**

— Podnieść kulturę musimy przez różne środki: oświatę, szkoły, odczyty, książki, gazety, spółki, kooperatywy i t. p.,—oraz—przez **teatr.**

— Teatr jest dziedziną niedocenianą dziś jeszcze w Polsce należycie. Tych kilka stałych teatrów w większych miastach, to placówki kulturalne, szerzące swą misję w bardzo ciasnym okręgu, natomiast cała reszta Polski, pozbawiona tego dobrodziejstwa, dzieli się na dwie nierówne grupy: owe 40 procent ludności, świadome braków, odczuwające głód kultury, woła o pokarm dla duszy,--natomiast ta olbrzymia większość, 60 proc., nieuświadomiona, skazana na zagładę kulturalną, stoi w martwym punkcie rozwoju swego intelektu, zaspakajając swe naturalne aspiracje takiemi surogatami, jak „przeboje" muzyczne, tanga czy foxtrotty z płyt gramofonowych, lektura powieści detektywistycznych, erotyczne dramaty czy komedje kinowe i t. p.

Popatrzmy znów na mapę, a zobaczymy, ile mamy w Polsce większych ośrodków zamieszkania, ile miast o niebyle jakiej liczbie ludności, w których kiedyś,—za lat może kilkanaście, powinny stanąć **stałe teatry**, owe ostoje kultury duchowej społeczeństwa. Czyż potrzeba wymieniać takie nazwy, jak Gniezno, Białystok, Kielce, Nowogródek, Płock, Łuck, Brześć i t. d., aby zrozumieć, jaka nas jeszcze czeka ogromna praca zbudowania tych placówek kultury i jaka odpowiedzialność wobec współczesności i przyszłych pokoleń?! Porównajmy np. Niemcy z całą gęstą siecią teatrów stałych, uniwersytetów i wyższych uczelni któremi chlubi się każde większe miasto prowincjonalne z naszą kulturalną pustynią, na której zaledwie kilka oaz ratuje honor narodu od zupełnego potępienia.

— Każdy czynnik kulturalny posiada swoisty zakres wpływów, każdy mimo podobieństwa z innemi działa własnemi

Artyści malarze:
Jadwiga Przeradzka.
Aleksander Jędrzejewski.

drogami i jest niczem niezastąpiony. Teatr, jako czynnik kultury, ma również własne środki i cele i porusza takie dziedziny duchowe, do jakich trudno dotrzeć innym sposobem. Trzeba zdać sobie z tego sprawę jasno, trzeba przemyśleć ten problem gruntownie, aby pojąć, jak niezmierne rozciąga się przed nami pole, tak długo leżące odłogiem i niewyzyskane. —

— Oprócz teatrów stałych, nadających pewnym miejscowościom swoiste piętno kulturalne, mamy jednak przecież i wiele innych teatrów, które dowolnie stwarzane i mnożone, mogą zapełnić tę przykrą lukę i **stworzyć fundament dla przyszłych stałych teatrów. Teatry niestałe,** to te, do których należy przedewszystkiem **teatr objazdowy.** —

— *Teatr objazdowy* spełnia misję, która jest jedyna w swoim rodzaju. Trzeba naprawdę mieszkać w jakiejś małej, „zabitej deskami od świata" mieścinie, będąc miesiącami i latami pozbawionym najprymitywniejszych środków kulturalnych, zdala od kolei, traktów handlowych, szos, ośrodków wiedzy i teatru, trzeba samemu przeżyć bezsilność i beznadziejność takiej wegetacji, aby zrozumieć w pełni, do jakiego to ogromu wzrasta nagle pojawienie się tam objazdowego teatru. Dla większości inteligencji miejscowej dzień przedstawienia teatralnego stanowi jakieś podniosłe, uroczyste święto. A dlaczego? Zdajmy sobie z tego sprawę, ile w trakcie przedstawienia przesunie się przez głowę widza myśli, ile w sercu wzbierze uczuć, ile zrodzi się nagle aspiracyj i tęsknot, ile wydobędzie z głębi duszy zawiedzionych dawno nadziei, ile wysunie się problemów, które nikomu na myśl nie przyszły! Trzeba powiedzieć jasno, że teatr nietylko wzbogaca i poucza świat myśli i życie duszy, ale i **wychowuje.** Tak!—wychowuje niekiedy podobnie jak szkoła i książka,—ale na swój własny sposób. Przez żywe słowo, padające ze sceny intelekt widza udoskonala się łatwiej i prędzej, niż np. przez czytanie poważniejszej książki, boć przy niej trzeba pokonać wiele trudności technicznych, a słowo teatralne działa żywo i bezpośrednio, a nadto teatr posiada przytem niewątpliwy charakter **rozrywki.** Dlatego bardzo ważnem zadaniem takiego teatru jest ułożyć **odpowiedni repertuar.** Teatr zatem budzi głód kultury, pragnienie poznawania świata nieznanego tylu ludziom, odciętym nietylko od teatru, ale

nawet kina dźwiękowego, trotoarów, wodociągów i t. p.—ale nadto jeszcze, otwierając nowe horyzonty myślowe, teatr **uczy myśleć.** Jest rzeczą wiadomą, że teatry objazdowe, operujące przez dłuższy czas w pewnych okolicach perjodycznie, przyczyniają się bezwarunkowo do podniesienia poziomu kulturalnego publiczności, co zaznacza się w sposób widoczny. Z miarodajnych ust poważniejszych aktorów w trupach objazdowych dają się niejednokrotnie słyszeć słowa zdziwienia, jak nagły czasem następuje w tej dziedzinie postęp. Sami aktorzy poznają to ze sposobu reagowania widowni na pewne subtelne kwestje i „pointy", które dawniej przechodziły bez echa, a teraz publiczność je wyłapuje z wielką satysfakcją. —

Istotnie teatr powinien spełniać rolę motoru pobudzającego głód wiedzy wśród mas nieoświeconych Do tego stanu jeszcze oczywiście daleko, ale powinno to być naszym postulatem. Teatr winien rozmiłować w wiedzy i wogóle w czytaniu utworów poważnych. Pewne fakty wskazują na to, że proces ten już został zapoczątkowany, ale jest jeszcze w stadjum zarodkowem. —

— Wracając do sprawy **repertuaru** teatrów objazdowych zaznaczamy odrazu, że ułożenie go nie jest rzeczą łatwą. Trzeba najpierw wybrać takie sztuki, które są łatwiejsze do zrozumienia i ogólnie się podobają, mimo iż wartość ich nie zawsze jest wybitna. Utwór poważniejszy może wogóle od teatru odstręczyć publiczność mało jeszcze wyrobioną. Później zaś, w miarę czasu, należy wybierać utwory coraz głębsze i dające coraz więcej materjału myślowego. Wypada więc w tej kwestji zastosować celowe stopniowanie, a nadto pozbyć się pewnych przesądów. Mylne jest bowiem mniemanie, że kształci i uszlachetnia tylko t. zw. repertuar wielki, sztuki klasyczne, jak n. p. twórczość Szekspira, Ibsena, Byrona, Słowackiego, Wyspiańskiego, i in. Bezwarunkowo tkwią w nich wartości w najwyższym stopniu pouczające, ale nie każde audytorjum zdolne jest do pojęcia tak dostojnego tonu treści i formy, jaki te utwory zawierają, do tego bowiem poziomu trzeba dopiero dorość. Większość ludzi widzi w teatrze przedewszystkiem rozrywkę, a do myślenia musi się ich skłaniać ostrożnie, by nie spłoszyć ich nadmiarem problemów czy idei.—„Lilla Weneda" czy „Hamlet" nadają się dopiero dla publiczności wyrobionej. Tam natomiast, gdzie działają i działać powinny teatry objazdowe, daleko łatwiej kształcą **rzeczy, bezpośrednio wydarte bieżącej chwili.** Czy naprawdę Fleurs, Caillavet, czy Fodor mogą deprawować, a „sztuki klasyczne" tylko uszlachetniają? Wszystko to przecie zależy **od jakości audytorjum.** Nie ulega wątpliwości, że w każdem prawie większem dziele sztuki tkwi tendencja uszlachetniająca, może być ona jednak często tłumaczona naopak, o ile ktoś nie wniknie w intencję autora. Intencja zaś sztuk nowszych jest bardziej zrozumiała, przemawia bowiem silniej do publiczności ich forma współczesna i ich życiowy realizm. —

— Doniosłość szerzenia kultury teatralnej przez teatry objazdowe zrozumieli znakomicie nasi sąsiedzi ze Wschodu i Zachodu, Rosja i Niemcy. Ich ogromna ilość musi nas zastanowić. Rządy tych państw łożą corocznie ogromne sumy na subwencje teatralne i starają się aktorom dostarczyć wszystkich środków do dyspozycji, by tylko taka misja kulturalna była dokonywana. Bogate autokary trup niemieckich, przejeżdżające nieraz przez nasze tereny Pomorza i Śląska są tego najlepszym dowodem. —

— I u nas sprawa ta leży odłogiem, niedoceniamy jej wartości, utrudniamy tym krzewicielom naszej kultury ich misję. Nie odstraszają ich ani fatalne połączenia kolejowe i brak własnych wozów, ani okropne drogi, ani brak sal i scen teatralnych, oraz nieprawdopodobne stosunki higjeniczne, trud, zmęczenie i poniewierka. Pracują dla idei, a rezultaty ich pracy mogą napawać satysfakcją. Ale władze powinny bezwarunkowo ten ich żywot, niekiedy naprawdę męczeński, ułatwić, zapewnić im najzwyklejsze wygody, subwencjonować—słowem: otaczać troskliwą opieką tych, którzy rzucani z miejsca na miejsce nie dosypiając często i nie dojadając, stają się **jasnemi pochodniami kultury, cementującej naszą wielką odrodzoną Polskę...**

A teatry szkolne?!

Szerzenie kultury przez teatr ma doniosłe znaczenie, a kultura taka najłatwiejsza jest do przyjęcia przez młodzież, ten kwiat narodu, przyszłych naszych kierowników nawy państwowej i społecznej.

— Potrzeba szerzenia kultury teatralnej w Polsce wśród najszerszych warstw ludności jest rzeczą tak oczywistą, iż trudno tu mnożyć argumenty na uzasa-

dnienie tej tezy. Niektóre jednak domagają się poprostu, by je wyraźnie zaznaczyć. —

— Przedewszystkiem inteligencja nasza pozbawiona teatru (oczywiście i innych rozrywek kulturalnych) wpada w depresję, a jałowe życie w jarzmie zawodowej pracy nie rozświetlają żadne błyski, któreby płynęły z wyższego świata idei. Teatr rozszerza widnokręgi, porusza ducha, pobudza myśl. —

— Nakoniec należy poruszyć sprawę wagi, niezmiernej: to skarbnica naszej **czystej, nieskalanej mowy!**

Przysłuchajmy się mowie naszych Kresów zachodnich i wschodnich, ich gwarom, naleciałościom, rusycyzmom lub germanizmom, ich nawykom językowym i składniowym, a zrozumiemy, ile na tych terenach musi zdziałać nasza szkoła, książka i teatr. Teatr to źródło naszej mowy, bijące podniebnie w najwyższych dziełach naszej literatury dramatycznej. **Niejeden dopiero z desek teatralnych usłyszy mowę polską w szacie poprawnej literackiej.** Ten kult mowy ojczystej, rozmiłowanie się w jej urodzie, jej piękno i dostojeństwo, różnorodność i wszechstronność – płynie z estrady teatralnej tak silnie, iż niesposób o tym czynniku nie wspomnieć. Ta mowa ojczysta była naszą najpotężniejszą więzią kulturalną i narodową podczas rozbiorów,—albowiem:

„Płomień rozgryzie malowane dzieje,
„Skarby — mieczowi spustoszą złodzieje —

„Pieśń—ujdzie cało...” —

— Zapytajmy się jeszcze, **gdzie przyczyny niedorozwoju życia teatralnego w Polsce?** Między innemi w niechęci inteligentów prowincjonalnych do teatru, który nie nosi marki stołecznej, — a nadto **stanowisko prasy**, poświęcającej sprawom teatru stosunkowo mało miejsca,—o ileż mniej, niż zawodom sportowym, sensacyjnym procesom i wypadkom kryminalnym. Ten rozpaczliwy stan musi ulec radykalnej zmianie. —

— Cała polska inteligencja powinna zdobyć się zbiorowym wysiłkiem na szerzenie kultury teatralnej w Polsce! Nie wolno nam być tylko biernymi widzami szamotań się kilku **„szaleńców” teatralnych** w Polsce, którzy pragną utrzymać teatry objazdowe, nie wolno nam niedoceniać roli teatrów szkolnych, ale przeciwnie, musimy popierać ich działalność na każdym kroku, a kraj cały pokryć siecią teatrów stałych. —

Niechajże ze sceny teatralnej, z tego tradycyjnego miejsca, zwanego w starożytności **„Logeionem”** — popłynie mowa polska, pobudzająca do czynów wielkich, do działań kulturalnych, do pracy myśli i ducha, do piętnowania wad i gloryfikacji zalet — do „prostowania ścieżek Pańskich” i dążenia ku ideałom Prawdy, Dobra i Piękna—i niech nasi współobywatele zrozumieją, pojmą i odczują, że:

„Płaszcz na naszym duchu jest nie wyżebrany,
„Lecz świetnościami dawnych naszych przodków świetny”!

Grające Egipcjanki. (Według ściennego malowidła w Tebach).

Dr. MIECZYSŁAW KOTLARCZYK
(WADOWICE)

IKSY.

— Paradoksalnie brzmiałoby twierdzenie, że nasza dzisiejsza krytyka teatralna krytyką teatralną nie jest; byłoby w niem jednak wyjątkowo dużo prawdy. Nasza dzisiejsza krytyka teatralna jest... flirtem z Melpomeną. Całokształt wartości teatru stanowi dla niej przeważnie autor. Teatr, jako odrębna kategorja estetyczna, jako samodzielny kształt piękna, z pod przewagi literatury dramatycznej wyzwolony—dla niej jakby nie istnieje. Jest z reguły krytyką dramatu, a nie przedstawienia. Jest krytyką literacko-dramatyczną, a nie teatralną. W refleksjach na temat poza-autorskiego wysiłku nie wznosi się najczęściej ponad szablon i frazeologję. Nic nie obchodzi jej analiza całego zakurtynowego trudu, choćby tylko od pierwszej próby aż do premiery. Nie tłumaczy jego ewolucji. Nie jest jego historją. Jest nieporozumieniem. —

— Głosem wołającego na puszczy zdają się być dzisiaj zdumiewające swą magią i aktualnością programowe słowa z przeszłości naszej, że krytyka teatralna „więcej zajmować się powinna grą aktorów, aniżeli roztrząsaniem sztuki", że „wydanie jednej sceny, każdego nawet z celniejszych wierszy, mogłoby podać dostateczną osnowę do licznych uwag i rozciągłego rozumowania, to jest nad stopniem głosu, gestem, spojrzeniem i wyrazem twarzy, postawą, krokiem i t. d., których aktor użył w tej jednej tylko chwili".—

— Entuzjastów teatru porywające, dzisiejszym recenzentom teatralnym po największej części obce i niewygodne, od stu lat zapomiane, niedawno dopiero na światło dzienne wydobyte, należą myśli te do nieznanego bliżej, specjalnie w celach propagandowo—teatralnych zawiązanego, warszawskiego Towarzystwa t. zw. Iksów, twórców naszej stałej, nieokolicznościowej krytyki teatralnej i naszej teorji sztuki teatralnej.

— Gromada szesnastu entuzjastów i entuzjastek teatru. Wśród nich: Mostowski, Czartoryski, Niemcewicz, Morawski, Koźmian, Lipiński, Mostowska, Wirtemberska, Zamoyska i t. d. Drukują swoje recenzje w Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego, oraz w Gazecie Warszawskiej, w pierwszych latach Królestwa Kongresowego, od 1815—1819r. Rzadko spotykane w historji naszej prasy zbiorowisko dziennikarskich piór i zasług. Tradycja 244 recenzyj, podpisanych kryptogramowo jedną jedyną, wspólną literą: X. Kolektywem recenzenckiej pracy dla teatru ojczystego w dziejach polskiej krytyki teatralnej zjawisko wyjątkowe i niepowtarzalne, jest pierwszem i zarazem szczytowem u nas stadjum, nieprześcignioną, nierealizowaną epoką najnowocześniejszego i najwłaściwszego pojmowania istoty krytyki teatralnej i jej zadań.

— Przypomienie Iksów bije w chińskie mury wielu przesądów o krytyce teatralnej i otwiera przed nią pożądane perspektywy na przyszłość.

— Przedewszystkiem, jak wyglądała epoka, w której żyli i działali..? Była doniosłym przełomem. Czasy między klasycyzmem i romantyzmem. Z jednej strony Kornel, Rasyn i Komedja Francuska, z drugiej ludowość „dell arte" i renesans szekspiryzmu. Z jednej strony patos tyrady i koturn sceniczny, z drugiej walka o prawdziwego człowieka w dramacie i na scenie, o realizm gry. Odbiją w sobie to wszystko recenzje Iksów.

— Dalej. To epoka arcymyśli o teatrze. Słyszymy Szekspira („Hamlet"). Mówi Schiller i Goethe („Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet", „Wilhelm Meisters Lehrjahre"). Jest w rękopisie znakomite „Paradoxe sur le comédien" Diderota; u nas „Dramaturgja" Bogusławskiego. Wspaniały grunt epoki otwiera przed Iksami wiele możliwości.

— Źródłem ich estetyczno-dramatycznej kultury stają się studjowani wtedy powszechnie zarówno: Boileau, Wolter, Laharpe, Sismondi, jak: pani de Staël

i A. W. Schlegel. Źródłem znowu ich estetyczno-teatralnej kultury stają się dwaj najznakomitsi naówczas przedstawiciele krytyki teatralnej na Zachodzie Europy, zarazem jej twórcy w Niemczech i Francji: Lessing i Geoffroy.

— Recenzje Iksów żyją tradycją stanisławowskich, pierwszych polskich świetnych aktorów i aktorek, z Truskolawskimi, Owsińskim i Swierzawskim na czele. Z zagranicznych artystów scenicznych wspominają Lekena, Garyka, Ifflanda. Ideałem dla nich jednak, stawianym nieraz za wzór aktorom polskim, był nadewszystko ów słynny Talma, najwyższe naówczas wcielenie dążeń i osiągnięć aktorskich, nietylko we Francji. Recenzje Iksów są wreszcie obrazem tej epoki, w której pracują zasłużenie nad wydźwignięciem polskiego teatru z prymitywu: Bogusławski i Osiński; Żółkowski i Kudlicz; Elsner i Kurpiński; Niemcewicz, Feliński i Wężyk.—

— Krytyki teatralnej u nas wtedy nie było. Co najwyżej kiedy niekiedy. Stworzyło ją dopiero Towarzystwo Iksów, „dla sławy i dobra tak teatru, jak aktorów". Twierdzą, że „krytyka jedynie ma na celu dobro sztuki i chwałę Narodowego Teatru". Z głębokiem zrozumieniem wyznaczają jej wielką i piękną misję dziejowo - kulturalną: „Wszystkie inne sztuki uwieczniają się w swoich dziełach, samo tylko wrażenie sztuki aktorskiej z ulatującą przemija chwilą i potrzebuje sądu i pochwały krytyki, aby w historii sztuk pięknych uwiecznionem być mogło".

— Na czele najznamienniejszych wartości krytyki teatralnej Iksów postawić należy fakt, że **była naprawdę krytyką teatralną**. Decydującym momentem było tu, upragnione dziś jeszcze, usamodzielnie jej, wyodrębnienie i odróżnienie od krytyki dramatycznej. Nie roztrząsaniem dramatu, ale grą aktora nadewszystko zająć się jej trzeba. Oni pierwsi u nas wyznaczają granicę pomiędzy wartościami teatralnemi, a dramatycznemi. Na drodze wyzwalania się teatru z pod przewagi innych gałęzi sztuki, przedewszystkiem literatury dramatycznej, na drodze krystalizowania się teatru jako odrębnej formy i wartości, samodzielnej, a nie służebnej tylko—są oni pierwszemi u nas sygnałami.

— Oni pierwsi podporządkowują teatrowi literaturę dramatyczną stwierdzeniem, że „cel główny dzieł dramatycznych nie jest tak ich czytanie, jak ich wystawianie". Oni pierwsi, jak Lessing, uczą publiczność teatralną, co ma przypisywać autorowi, a co aktorowi, co wnosi do teatru pierwszy, a co drugi; i sami na to, baczą przy pisaniu recenzyj.

— Kładą podwaliny pod kulturę teatralną u nas przez żądanie, żeby widz przychodził patrzeć nietylko na „co", ale przedewszystkiem na „jak" i z radością zwracają uwagę w prasie na przedstawienia, na których „choć raz przecie nie sentencjom hucznym, ale grze aktorów dawano oklaski". W tem droga do ukształcania talentów aktorskich.

— Grę aktora uznają pierwsi za godną również, aby wyłącznie jej tylko poświęcić całą uwagę w sumiennej i bestronnej recenzji. Krytyka teatralna ma dla nich pod tym względem zadanie poważne i odpowiedzalne. Obudza baczność publiczności na talent, pracę i rozwój aktora. Sprawiedliwie podnosi jego wartości i postępy; sprawiedliwie sądzi jego uchybienia, niedbałość i lenistwo. Jest wartością socjalną, pragnie wywoływać przemiany: ulepszać, ukształcać talent, zachęcać go do trudu nad sobą, budzić „piękną chęć współubiegania się o trudną palmę pierwszeństwa"; nagradzać, gdy publiczność poskąpi zasłużonych oklasków, przekonywać, że wytykanie błędów to tylko „zwracanie z niejednego bezdroża, a tem samem skracanie drogi, wiodącej do doskonałości".

—Wreszcie w stosunku do całokształtu życia teatru jest krytyka teatralna czułym sejsmografem, położonym na pulsie teatru, żeby wyczuwać wszystkie jego najsubtelniejsze drgnienia. Raz zdawać sobie winna sprawę z jego najdrobniejszych braków i wtedy głośno odzywać się jej trzeba; ażeby znowu innym razem, w miarę wzmożenia się wartości teatru, przycichnąć. „Triumf będzie sceny, kiedy krytyka, pomimo chęci i wyszukiwania, coby jeszcze udoskonalić, do milczenia przymuszoną będzie". —

— Tak wyglądałoby credo twórców naszej krytyki teatralnej. —

— W ich 244 recenzjach można jednak widzieć dzisiaj nietylko źródło i skarbiec wielu najcenniejszych, nawet do ostatnich czasów i na długą jeszcze przyszłość, myśli o istocie i zadaniach każdej krytyki teatralnej. Jest tam jeszcze suma wartościowych myśli o sztuce aktorskiej. Jest pierwszy polski opublikowany jakby system sztuki scenicznej. **Jest niezbity, rewelacyjny do pewnego stopnia argument, że nie Bogusławski, którego „Dramaturgja, czyli nauka sztuki scenicznej, dla szkoły teatral-**

nej napisana" pozostaje do dzisiaj jeszcze w rękopisie — ale Iksy są u nas faktycznymi twórcami teorji sztuki teatralnej. Nie „Dramaturgja" Bogusławskiego odegrała wobec naszej sceny rolę „Hamburskiej Dramaturgji"—ale „Dramaturgja" Iksów. Nie Bogusławski, jak twierdzi Orlicz w imponującem dziele o polskim teatrze, ale w słuszniejszej może jeszcze mierze Iksy są naszym Lessingem. —

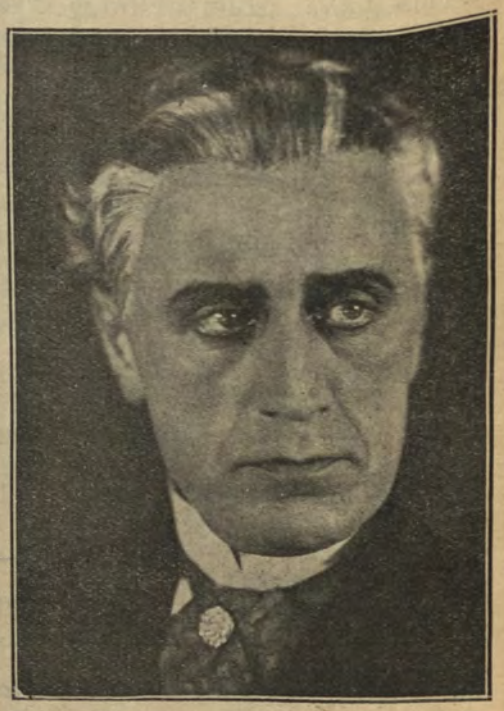
— Obchodzą ich wszystkie najgłówniejsze naówczas problemy z teatrem związane. Mówią o znaczeniu teatru, dramatu, aktora. Mówią o ich istocie. Mówią o grze aktorskiej, a więc o technice i estetyce żywego słowa, o geście, mimice i zespołowości. Mówią o kostjumie i dekoracji. Mówią o największych aktorach europejskich z Talmą na czele, i. t. d.

— Nie mówią tylko o prawdziwie teatralnej, z pod przewagi autora wyzwolonej twórczości inscenizatora—reżysera. Ale mówić o tem wtedy jeszcze nie mogli. Kiedy piszą, że „powaga tragedji wymaga pewnej odległości przyzwoitej od siebie osób rozmawiających", a „zbliżenie się zbytnie ma coś poufałego", ma coś, coby mogło całe jej dostojeństwo i posągowość przekreślić—to już bez świadomości, że dotykają rdzenia problemów inscenizatorsko-reżyserskich.—

— Mimo to, ogólna wartość systemu sztuki teatralnej Iksów odpowiada całkowicie poziomowi wartości epoki, z której wyrosły teatralne myśli Lessinga i Geoffroy, Diderota i Bogusławskiego. Pod niejednym względem oryginalny, nie jest też bez wartości historycznej, jako jedna z główniejszych prac nad zorganizowaniem i zdyscyplinowaniem naszego dawnego teatru. Jest wreszcie zdumiewającą antycypacją wielu późniejszych, za oryginalne poczytywanych, myśli i dążeń Pawlikowskiego i Reduty.

Teorja sztuki teatralnej Iksów wspiera się na trzech fundamentalnych założeniach: teatr jest siłą umoralniającą, ideałem jego jest natura i prawda, duszą ekspresji—aktor i zespołowość. Zgodnie z Szekspirem, Schillerem, Lessingem, Geoffroy widzą w teatrze misję uszlachetniania i podnoszenia duszy człowieka. Teatrowi nie wolno demoralizować. Zgodnie z Szekspirem, Lessingem i Geoffroy twierdzą, że panować w nim winien ideał naturalności.

— Życie, prawda i iluzja mają na scenie Iksów triumfować. Aktor jest „wiernym tłumaczem natury", a jego sztuka jej wiernem „przekopijowaniem". Chcą na-



Edmund Szafrański w roli
1) Tankreda w „Królu—Arlekinie" Lothara
2) markiza de Rochard w „Romansie" Scheldona

turalnej gry, naturalnych w niej przejść ze smutków do radości; chcą prawdy, a nie blagi. Walczą z przesadą i nie biorą „krzyczenia za moc rozczulenia, które często przytłumionym głosem wymowniej się tłumaczy". („Przypominają się tu nieodparcie słowa twórcy Lilli Wenedy: „Zdawało mi się, że wszyscy ludzie mają oczy Rafaelowskie, że dosyć jest jednym słowa zarysem pokazać im piękną postać duchową, że dbać nie trzeba o niedowidzenie, a chronić się tylko przesytu; sądziłem, że wszyscy ludzie obdarzeni są Platońską i atycką uwagą.....". Jeden z największych dzisiaj aktorów polskich jest najdoskonalszem wcieleniem tego ideału.)

— Iksy chcą naturalności i prostoty w mówieniu, naturalności, celowości i oszczędności gestu, prawdy i szczerości w mimice, historycznej wierności w kostjumie, iluzjonizmu w dekoracji. Tylko życie jest nieustannem źródłem wzorów, a zarazem najwyższem kryterjum prawdy teatru. —

— Nieraz jednak może trysnąć dla natchnień teatru również źródło drugiego kryterjum drugie: sztuka, ale z życiem, naturą i prawdą związana. „Niech aktorowie — piszą Iksy - swe gesta coraz bardziej wyrabiać starają się. Niech się ich uczą, przeglądając pilnie rysunki starodawnych posągów i obrazy wielkich mistrzów. Tam znajdą nadobność i wdzięk postawy i trafiony wyraz prawdziwy każdej namiętności". W recenzjach wspominali Rembrandta, Wandyka, Kanowę, Thorwaldsena... Może i tu o takich myśleli? Jednak nietylko prawdę gestu odtwarzanych postaci, ale i prawdę kostjumu radzą przejmować z „drukowanych rycin". Całą nakoniec oprawę sceniczną z wiernością i dokładnością obrazów „historycznego malarza" traktować radzą.

— Wskazywanie zarówno dekoratorowi, jak i aktorowi, opracowującemu scenicznie rolę swoją, wzorów w malarstwie i rzeźbie — jest bezwątpienia jedną z najoryginalniejszych najpiękniejszych metod pracy, zalecanych ludziom sceny przez Iksów. Jedną z najowocniejszych; przecież piękno tej myśli żyje jeszcze do dnia dzisiejszego w całym szeregu naszych artystów, którym w kreacjach scenicznych tak w masce, jak kostjumie i geście, niejednokrotnie za punkt wyjścia służą właśnie dzieła plastyków, np. płótno Matejki, Malczewskiego... Podobnemu systemowi również nasza dzisiejsza scenografja zawdzięcza wiele.—

— Aktor jest najgłówniejszym nerwem scenicznego życia. Przedmiotem najszerszej uwagi w teoretycznych rozważaniach Iksów. Najistotniejszy element ekspresji i techniki aktorskiego kunsztu widzą w mowie. Wadliwą dykcję poczytują za „niedodarowania skazę, która osłabić może w słuchaczach wrażenie największego talentu". Na kilkadziesiąt lat przed Tennerem interesują się już zarówno zagadnieniami techniki żywego słowa, czyli zagadnieniami dobrego i poprawnego mówienia, jak i zagadnieniami pięknego mówienia, czyli zagadnieniami estetyki żywego słowa. Wnikali w jej arkana i uświadamiali sobie najważniejsze tutaj wartości: barwy głosu, modulacji, dynamiki, tempa, kontrastowania i gradacji. —

— Gra aktora winna mieć jakąś konsekwentnie przeprowadzoną linję dynamiczną, biegnąć do jakiegoś celu. Zgodnie z założeniem, że o wartości wrażenia z całego spektaklu decyduje najczęściej jakość wrażenia z końcowego momentu, chcieli, żeby aktor oszczędzał się w początkowych scenach, a całą moc gry swojej zachował na późniejsze. Gra jego powinna się stopniowo podnosić, a nie osłabiać. Powinna ustawicznie wzmagać zainteresownie i napięcie widza.

— Przeznaczeniem aktora jest „upiękniać", „uzacniać", „podwyższać" wartości dzieł scenicznych. Rzetelna zaś i bezustanna praca nad sobą, i to nietylko w kierunku artystycznym, lecz także intelektualnym i moralnym, jest jego najpiękniejszą ozdobą. Zwłaszcza w to, że „talent prawdziwy od szlachetności duszy nieoddzielny", wierzą nasi krytycy teatralni szczególniej. Aktor winien ulepszać się moralnie. Cyda np. trzeba mu będzie grać „z duszą, godną Cyda". Tak samo króla Augusta w „Barbarze".

— Istotę aktorskiego kunsztu widzą w przedziwnej sztuce przeistaczania się w coraz to inne postaci. Aktor powinien jak najstaranniej „siebie za rolą swoją ukrywać". Z rutyną i szablonem takiego, który „nie umie.... ról swoich odróżniać i wszystkie jednym wydaje sposobem" — trzeba walczyć.

— Aktor na scenie nie może blagować, to jest okłamywać publiczności i udawać, że jest daną postacią. On musi się w nią wżyć, musi nią być koniecznie. Na wiele lat przed Stanisławskim, Pawlikowskim i Redutą myśleli tu Iksy tak samo, jednakowo z Bogusławskim, a inaczej, niż Diderot, Lessing i Geoffroy. Ci

opowiadali się za aktorem panującym nad sytuacją, a nie za aktorem poddającym się jej prądowi, żyjącym nią Opowiadali się nie za aktorem „przeżywającym”, ale za aktorem. „grającym”.

Iksy natomiast chcieli od aktora „zapomnienia teatralnego bytu”, „przejęcia się”, „gry z duszą”, gestów „z natchnienia”. Chcieli, żeby „aż do ostatniej, to jest, aż do zniknięcia z oczu widzów, ciągle żył i oddychał przyjętym na siebie charakterem”, żeby w żadnym szczególe nie był nigdy „zimny”. Mało jest grać Hamleta. Trzeba nim być! Przeżywać go! Tą drogą trzeba do niego widownię przekonać. Zapanować nad nią. Porwać, zadziwić, zasugestjonować ją. Taki talent jest wtedy dla widowni prawdziwym „darem”, a nie należnym jej „długiem”.

— Nie godzą się jednak Iksy, żeby scena była „obrazem, jednę tylko osobę dokończoną, a resztę w mdłych abrysach wystawującym”. Siłę ekspresji każdego spektaklu widzą w zbiorowości wysiłku, w zespołowości gry. Aktor nie jest sam na scenie, jest tylko jednym z elementów w zespole. Chcą więc, żeby wszystkie wyszły plastycznie, żeby w rolach swoich wzajemnie się wspomagali i dopełniali, żeby przedstawienie tak w szczególe, jak i wogóle, było sumiennie opracowane, żeby pod każdym względem podobało się wszystkim. Chcą „ensemble'u”, bez czego niemasz ani ciągłego zajęcia, ni potrzebnego omamienia, bo niemasz prawdziwego obrazu rzeczywistego życia”. —

— Istotę zespołowości oparli na dwóch fundamentach. Pierwszym, to wyrównany poziom talentów wśród grających, jeżeli tego niema, to i miernotom nieswojo i znakomitościom samotnie i w całości zgrzytów pełno. „Nic niemasz nieprzyjemniejszego dla aktora celującego, nic bardziej gry jego nie oziębia, jak niższość talentu w współgrającym, jak ta ...samotność na scenie”.

— Drugim fundamentem zespołowości jest, przez Iksów często podkreślany, umiejętny „sposób słuchania”. Razem z Bogusławskim rozumieli dobrze, że aktor grać powinien nietylko wtedy, gdy mówi, ale i wtedy, gdy mówić przestaje. Wtedy otwiera się pole szczególniej dla mimiki, „gry niemej”. Wtedy szczególniej aktor współgrać z innymi może i powinien. Przedewszystkiem wtedy wykazać widowni niezbicie może, że jak najczynniejszy udział w akcji bierze, że dał się w nią wciągnąć, że się nią interesuje i że nią żyje. Powinien pamiętać, że w przedstawieniu panuje jakieś dążenie, prąd, który urabia dla całości oblicze. Powinien się mu poddać, a nie gnać samopas.

— Współgry wymagali zaś nietylko ze strony poszczególnych jednostek, ale i ze strony masy. Tłum nie może być „martwy”. Musi być „zajęty widokiem zdarzenia”, które się rozgrywa na scenie.—

— Jak z tego widać, mówiło się u nas o zespołowości i formułowało się ją nienajgorzej jeszcze na wiele lat przed Pawlikowskim.

— Na tem też wyczerpuje się szereg najgłówniejszych punktów teorji sztuki teatralnej Iksów.—

— Dla pogłębienia znajomości brzasków naszej krytyki teatralnej nie wolno zapominać, że recenzje Iksów są jeszcze i z wielu innych względów nieocenionym skarbcem. Te karty nieczytanych już i zapomnianych od stu lat gazet są przecież przebogatem źródłem do poznania naszego recenzenckiego jakby prajęzyka (po dziś dzień żyjących różnych: „miał szczęśliwe momenta”, „czyni, co może” i t. d.) — nadewszystko zaś nieprzebraną kopalnią różnych ciekawych obrazków z życia dawnego teatru w Polsce; istnem archiwum materjałów do dziejów zwłaszcza jego kroniki.

— Z pomocą recenzyj Iksów można to życie wskrzesić, zrekonstruować jego obraz w najrozkoszniejszych, bo najprawdziwszych kolorach. Można z pomocą tych recenzyj plastycznie uprzytomnić sobie, jak wyglądał wtedy teatr, co w nim grano, jak grano i t. p. Porównać można wreszcie to życie z dzisiejszem i pojąć całą istotę ewolucji w tej dziedzinie.

— Częsty prymityw ówczesnej rzeczywistości teatralnej, karykaturalne nieraz odbicie jej idealniejszych założeń, budziły u Iksów: śmiech, humor, dowcip i ironię. One też zadecydowały o bojowem, pedagogiczno-dydaktycznem nieraz obliczu naszej krytyki teatralnej. One były jej zasadniczą barwą. Znakomicie ów ton wyczuwamy i nie potrzeba do tego specjalnie ani Bergsona, ani Höffdinga, ani Lippsa, ani Volkelta.

— One właśnie były temi czułemi kliszami, które chwytały wlot całe gromady kolorowych, dziś niespotykanych, interesujących fragmentów z uciekającego życia teatru dawnej Polski, zamykały je w ramach najpoczytniejszych gazet

i w formie feljetonów-fotografij utrwalały. Dzięki nim „wczoraj” toruje sobie z wdziękiem drogę do „dzisiaj”. Dzięki nim niejeden zapomniany dzisiaj portret przemówił, niejeden nieznany szczegół ożył. Zasługa to już historyczno-kulturalna Iksów. Wcale wybitna wartość. —

— Konkretnym rezultatem krytyki teatralnej Iksów był przedewszystkiem nie mały wpływ na podniesienie się poziomu przedstawień w naszym dawnym teatrze. Ich stróżującej krytyce zawdzięczać musimy coraz większą wtedy troskę dyrekcji teatru o staranną oprawę sceniczną, aktorów zaś o zgłębienie ról należyte, nadewszystko o pamięciowe ich opanowanie. Również ożywienie wśród społeczeństwa zainteresowania się teatrem, czego dowodem wywołanie w ówczesnej prasie mnóstwa artykułów o krytyce teatralnej, mnóstwa rozmaitych polemik— to przecież także ich zasługa i tego im nikt nie odbierze. —

— Ale najgłówniejszą i najuchwytniejszą może zdobyczą Iksów było rzucenie podstaw dalszemu rozwojowi krytyki teatralnej w Polsce, pobudzenie wielu piór do poświęcenia się temu rodzajowi pracy. Podobnie jak niegdyś otwarcie stałego teatru w Warszawie gwarantowało u nas tradycję przedewszystkiem autorską, późniejsze zaś założenie Szkoły Dramatycznej — tradycję aktorską, tak samo Towarzystwo Iksów. Rozpoczynało ono tradycję całej naszej krytyki teatralnej. (najczęściej tylko de nomine teatralnej)—ów nieprzerwany odtąd łańcuch wysiłków, od Mochnackiego począwszy, poprzez Wł. Bogusławskiego, a skończywszy na Boyu czy Lorentowiczu.

— Piękne hasło, rzucone przez Iksów, że „teatr ojczysty Polakowi nigdy obojętnym być nie może”, znajduje coraz częstszy odzew w polskiem społeczeństwie. Tworzy się i wychowuje zwolna publiczność, teatralnie wyrobiona. Z dnia na dzień zwiększa się gromada krytyków teatralnych, zachęconych przykładem Iksów. Polska pokrywa się coraz gęstszą i coraz stalszą siecią artykułów o teatrze, scenie i aktorze.

— W poczuciu wielu zasług Iksów, w obawie, żeby nie zginęły, już współcześni wołali w prasie o zbiorowe, „oddzielne wydanie” ich artykułów; na wzór Laharpa lub Schlegla; dla większej zaś „ponęty” dzieła, nawet z „rycinami, wyobrażającemi, celniejszych aktorów”. Niestety. Gdyby żyli za króla Stasia, niewątpliwie złotemi głoskami ów król-

Egipska lutnistka.
(Egipskie nagrobne malowidło z czasów XVIII dynastji).

mecenas ryćby kazał ich zasłużony kryptonim, a kto wie, czy właśnie prac ich nie postarałby się uwieńczyć jakiemś zbiorowem, pięknie ozdobnem, ilustrowanem wydaniem, aby je udostępnić w całości wszystkim naszym ludziom teatru.

— Przypomnienie twórców naszej krytyki teatralnej dzisiaj powinno otworzyć przed nią jak najwłaściwsze horyzonty, nowy okres. Powinno jej wciąż mówić, że teatr, to nietylko dramat; **że krytyka teatralna, to nie krytyka dramatyczna.** Recenzje teatralne Iksów są naprawdę nie spotykanym u nas wzorem w wyjątkowo mocnem akcentowaniu prac aktora, znaków jego „kowadła i młota”.

— Zdecydowanemu wreszcie przesunięciu i przewartościowaniu winien ulec przestarzały już dzisiaj, a zakorzeniony u nas pogląd na Iksów, który zrobił z nich pedantycznych wielbiecieli estetyki Boileau'a, a zapomniał o tem, **że byli** u nas jeszcze pionierami praw romantyzmu, zaś jako twórcy naszej krytyki teatralnej i naszej teorji sztuki teatralnej, jej estetyki, — epoką w dziejach naszego teatru.

HENRYK BARWIŃSKI
(WARSZAWA)

GOŚCINA W PARYŻU.

— Zachęcony powodzeniem występów teatru polskiego we Wiedniu, postanowił nasz dyrektor wywieść swój teatr do Paryża. Było to na rok przed wybuchem wojny światowej, w czerwcu 1913 roku.

— Na mapie Europy nie figurowała wówczas Polska, Marechal Poniatowsky był dla przeciętnego Francuza „un general russe", a teatr lwowski — teatrem przybyłym z monarchji austrjackiej, prawdopodobnie niemiecki lub węgierski. To też niemało zadziwiła Paryżan świetlna reklama nad teatrem:

„Theatre national polonais de Leopol"

— Rozłożyliśmy swe teatralne „lary i penaty" w teatrze „Gymnase" przy Bulwarach. Stary, brudny, mało efektowny gmach nie zaimponował nam, przywykłym do przepięknego, lwowskiego pałacu Melpomeny. Dyrektor zwiózł najwybitniejszych swoich aktorów. Byli tam: Żelazowski, Fiszer, Feldman, Chmieliński, Adwentowicz, Jaworski. Fritsche, Szobert, a z pań: prześwietna Gostyńska, Siemaszkowa, Irena Trapszo, Zielińska i wielu innych. Najmniejsze nawet rólki spoczywały w rękach wytrawnych artystów, późniejszych filarów scen.

— Na powitanie artystów na dworzec wschodni przybyła delegacja Polaków z autorem głośnym na czele[1]).

— Dnia 2 czerwca rozpoczęła się gościna wystawieniem nieśmiertelnego Rydlowego „Zaczarowanego koła", poczem jeden po drugim szli w kalejdoskopowym tempie: Wyspiański, Fredro, Przybyszewski, Zapolska i inni. Dwutygodniowy artystyczny sukces był wielki. Polacy i Francuzi licznie odwiedzali nasz teatr. Przygotowani na jednorazowe tylko zagranie każdej sztuki naszego bogatego repertuaru, byliśmy zmuszeni, na skutek licznych żądań, grać trzykrotnie: „Sędziów", „Tamtego" i „Pietra Caruzo", oraz powtarzać „Upiory" Ibsenowskie i Przybyszewskiego „Topiel". Przybywający na nasze przedstawienia w towarzystwie Polaków Francuzi nie pozwalali udzielać sobie żadnych informacyj, ani tłumaczyć tekstu twierdząc, że wszystko rozumieją już z samej mimiki aktorów. Może w tem tkwiła odrobina przesady i kurtuazji, ale było to o tyle prawdopodobne, że program teatru podawał w skróceniu treść sztuki.

Stary, poważny, wyorderowany dyrektor paryskiej szkoły dramatycznej zalecił wszystkim swoim uczniom gremialne odwiedzanie naszych przedstawień, aby jak twierdził — nauczyli się od nas wypełniania najdrobniejszych nawet, bezsłownych momentów roli grą inteligentną i przemyślaną.

— Reżyser „Comoedie française" odwiedził nas za kulisami, wyrażał się z zachwytem o grze naszych aktorów, przyczem dodawał, że dumny jest teraz z tego, iż ma w sobie po babce krew polską. W kilka dni później przyjmował nas gościnnie w gmachu Komedii i pokazywał największe skarby teatru, pamiątki po nieśmiertelnym Molierze.

— Na naszą cześć urządzano liczne bankiety, zwłaszcza w „Societé Franco-Polonais", oraz w gościnnym domu państwa Styków. W oficjalnie i militarnie sprzymierzonej z Rosją Francji zapanowała jakaś dziwna atmosfera, jakby przeczucie rychłego powstania niepodległego Państwa Polskiego. Pisma pisały wiele o polskim teatrze i artystach, Polacy byli na ustach Francuzów, a nawet nieśmiertelny Bleriot, na którymś oficjalnym bankiecie lotniczym zwrócił się do swego ucznia-Polaka, zwycięzcy w jakimś turnieju, z toastem na jego cześć, „jako—być może—przyszłej chluby narodowego polskiego lotnictwa".

— Ale znana francuska nieznajomość geografii i tu wśród najczulszych serdeczności wyszła jak przysłowiowe: szydło z worka. Któryś z mówców na naszym bankiecie, nie orjentując się, co to jest ów „Leopol", wiedząc tylko o istnieniu w Polsce Warszawy, a nic nie zasłyszawszy o Lwowie, wzniósł równie serdeczny,

[1]) Głosny z „Królobójców": Sclavus—Gąsiorowski. (przyp. red.)

Autentyczna fotografia trupy dyr. Hellera z czasu pobytu w Paryżu w r. 1913.

jak niefortunny toast: „Vive le theatre national polonais Leopol de Varsovie!“ Sądził biedaczek, że Leopol jest to firma teatru warszawskiego, jak: Eldorado, Wodewil czy Odeon.

— Najserdeczniejsze było pożegnanie. W ostatnim dniu pobytu, dnia 15 czerwca, po odegraniu przez nas „Pietra Caruso“ i „Sędziów“, popowstawała cała publiczność ze swych miejsc i niemilknącemi oklaskami nas żegnała. Z widowni ze swego fotela przemówił do nas po francusku profesor Sorbony, syn emigranta polskiego, Polak najzupełniej już sfrancuziały i nie mówiący po polsku. Serdeczne jego, gorące francuskie przemówienie kryło pod obcą mową głęboką miłość dla Polski, dumę z wyżyn artyzmu, jaki osiągnęła polska sztuka i słowa stanowiące zapowiedź jego osobistego, narodowego odrodzenia. Oklaskom nie było końca, aż dopiero odśpiewana przez nas „Marsylianka” i znak błogosławieństwa chrześcijańskiego, uczyniony w kierunku publiczności przez jedną z naszych artystek, zakończył nasze z publicznością pożegnanie.

Wróciliśmy do domów, obdarzeni medalami paryskiemi: „Od rodaków” i pełni dumy z dobrze spełnionego obowiązku.

— W czasie pobytu naszego w Paryżu pragnęliśmy jaknajwięcej skorzystać i nałykać się aż do nasycenia kulturą stolicy świata. Całe długie godziny oddawaliśmy się włóczęgom po mieście, po okolicy, po Wersalach i Trianonach, po kościołach, pałacach, muzeach, a w wypadkach nielicznych wolnych wieczorów po kabaretach i teatrach. Tu zdołaliśmy dowiedzieć się, jak wysoką jest kultura teatru francuskiego i jakie są zdobycze jego techniki. Przekonaliśmy się naocznie, że rozreklamowany i przereklamowany niemiecki reżyser nie poszedł ani o krok dalej od swego francuskiego kolegi, że skromna, mało hałaśliwa praca francuskiego teatru daje kulturze scenicznej imponujące zdobycze. Niezapomniane jest dla mnie zwłaszcza urocze przedstawienie Rostandowego „Cyrana“ w teatrze „Part Sant Martin“. Nie wiedziałem, co bardziej w niem podziwiać, czy plastykę gry, czy charakterystykę postaci, czy przecudowną, nieskazitelną dykcję, czy melodję umiejętnie mówionego i niezacieranego nigdy wiersza, czy wreszcie zewnętrzną szatę przedstawienia i rozmieszczenie grup, które chwilami stwarzało obrazy — zda się — żywcem zdjęte z płócien najgenialniejszych mistrzów.

— Wiele, bardzo wiele — nauczyliśmy się w nadsekwańskiej stolicy i pokochaliśmy Paryż serdeczną, głęboką miłością, rojąc potem zawsze marzenia o ponownej w nim gościnie.

— Minęło od tej chwili wiele lat, mapa Europy przybrała inne kształty, na samym jej środku zabłysło wielkie słowo: „Pologne“.—

— Przeżyliśmy już piętnastolecie naszej niepodległości. W stolicy Francji przebywa ambasador sprzymierzonego z nią Państwa Polskiego. Mamy świetne teatry i najznakomitszych może aktorów dramatycznych, tylko jakoś nikt dotąd nie pomyślał o tem, co wykonał z własnej inicjatywy i własnym kosztem jeden energiczny, ambitny człowiek, dyrektor teatru lwowskiego:

ś. p. **Ludwik Heller.**

LOGEION

ORYGINALNE RECENZJE PARYSKIE Z CZASU POBYTU TEATRU DYR. HELLERA W PARYŻU.

Artykuł głośnego krytyka paryskiego: Klaudiusza Berton, na naczelnem miejscu „Journal'a“. Tytuł recenzji: „D'autres” Acteurs”.

Tamci aktorzy.

Do dawnego „Gimnazjum” (le Gymnase) Montigny'ego, do tego starego teatru, tak drogiego dla mieszczan dobrego króla Ludwika Filipa — zawitali polscy artyści, by dać szereg przedstawień. Publiczności nie za dużo, jak dotąd, prócz dni premier, kiedy to Polonia paryska zapełnia teatr. Spektakle godne podziwu, a aktorzy rewelacyjni! (une grand sensation!). Gra ich głęboka, różnobarwna, a prosta. Pożałowania go-

dne doprawdy, że nasze filary sceny w tak znikomej ilości zjawiają się tam, gdzie można czerpać tyle wrażeń i natchnienia dzięki mistrzostwu gry (exéculion magistrale). Bez hałaśliwej reklamy i bez patronatu snobów, tych dwóch nieodzownych dźwigni powodzenia w Paryżu, polscy aktorzy osiągnęli sukces niebywały, podziw i triumf tak u publiczności teatralnej, jak i świata mecenasów sztuki. Nie chcę imiennie chwalić jednych, by drugich temsamem nie obniżać w ich wartościach, ale doprawdy patrząc na tych aktorów, ich grę jasną (net), szczerą (savant), a prostą i potężną zarazem, w skali swej rozpiętą na baśń poetycką i dramat i wodewil i komedję filozoficzną, tak żywiołową i czystą i opanowaną — trudno się powstrzymać od pewnych niemiłych refleksyj o naszych zespołach paryskich. Polacy mogą nam służyć za przykład: ci aktorzy z dziwną łatwością przeobrażają się i w grze i w charakteryzacji [1]).

— — — — — — — — — —

Wszyscy polscy aktorzy są skrajnem przeciwieństwem tej metody: oni grają przeobrażając się całkowicie. I to grają nie jakąś zasadniczą scenę swej roli, lecz całą rolę do najdrobniejszych szczegółów. Gra ich nie jest powierzchowna: opanowanie w napięciu, w ekspresji i geście, nie ma u nich fałszu w porywczem słowie, czy zapale, który ma być odskocznią dla partnera. Polacy współgrają i słuchają się wzajemnie. Grają oczyma, twarzą — a ponieważ w grze ich ócz i twarzy stale coś żyje, grają wyraziście, a nie zimno [2]).

— — — — — — — — — —

Przeistaczanie się w role odbywa się u nich (Polaków) z lekkością, i precyzją. Nie powtarzają się w typach. W ciągu kilku wieczorów swych przedstawień dali nam różnorakie wizje. Jeśli cośkolwiek może uratować sztukę dramatyczną przed konkurencją kinematografu, tego cudownego a równocześnie trywialnego wynalazku, to jedynie tylko właśnie ta idealna zdolność przelewania du-

[1]) Następuje obszerny ustęp autora o pojmowaniu sztuki aktorskiej przez aktorów francuskich, który opuszczamy.

[2]) Następuje ustęp o aktorstwie w ogólności, który opuszczamy. (Przyp. red.).

Kuniyoshi: Aktor. (japoński.)
Drzeworyt z powieści: „Nihon-Taihei-Ki".

szy swej w postać odtwarzaną i przeobrażania, których to zalet nie posiądzie nigdy nawet najbardziej udoskonalona w przyszłości maszyna kinowa. Patrząc na tak idealnie zgraną trupę polską wierzy się, że ci aktorzy sztukę swą kochają szczerze i z oddaniem [1]).

Krytyka z „Figara", pióra głośnego komedjopisarza Roberta de Fleurs'a [2]).

Polscy aktorzy.

Byłoby bardzo niesprawiedliwem lekceważyć przedstawienia polskiego narodowego teatru na scenie „Gymnase". Towarzystwo którem kieruje z światłem zamiłowaniem p. Ludwik Heller ma prawo do naszej pełnej sympatii. Przedstawiło się ono bez pozy, bez bluffu—szczerze. Nie zdaje się ono chcieć nam imponować widowiskami dziwacznemi, a zdążyliśmy się przyzwyczaić już do po-

[1]) Ustęp o aktorstwie wogóle, który kończy recenzję.

[2]) Po pierwszem przedstawieniu „Zacz. Koła". (Przyp. red.).

Teatr Djonizosa w Atenach

dobnych imprez [1]). Nie okażmy się zatem niewdzięczni [2]).

— — — — — — — — —

Trupa polskiego teatru ma jedną wielką zaletę: gra zespołowo. Aktorzy nie są solistami, nie odcinają się kwestjami i replikami od drugich i nigdy nie grają do publiczności. Są bezpośredni i przekonywujący.— P. Chmieliński, to wojewoda o wielkiej dostojności; p. Adwentowicz pełen żywiołowości parobek. Oklaskiwano z szczerym zapałem pełną subtelności, przepiękną w kompozycji i przepojoną poezją grę p. Jana Nowackiego w roli Maciusia. P. Jaworski jako melodramatyczny Boruta, a p. Feldman, jako djabeł kusy o temperamencie aktora lekkiej muzy — byli doskonali. P. Żelazowski jako drwal pełen prostoty i przejmującej w wyrazie prawdy; nie rozumiemy jego języka, a odgadliśmy, że to artysta wielkiej klasy. P. Siemaszkowa w scenach w młynie złożyła dowody niepospolitej siły dramatycznej; jest to — jak nas fama dochodzi—najlepsza polska tragiczka. I nie trudno nam w to wierzyć. P. Michnowska jako księżniczka ładnie bawiła się w pasterkę.

[1]) Aluzja do rosyjskich przedstawień.

[2]) Następuje ocena utworu Rydla, w której autor zdradza pewną dezorjentację wypływającą z nieznajomości polskiego języka, dlatego ją opuszczamy.

W tymże „Figarze" po drugiem przedstawieniu następująca notatka [1]):

Polski teatr narodowy w Paryżu od pierwszego przedstawienia zadecydował o swem powodzeniu. Sala nabita, a publiczność porwana i oczarowana urokiem literackim i poetyckim „Zaczarowanego Koła" L. Rydla urządziła polskim artystom entuzjastyczne przyjęcie. Niemniej entuzjastycznie witano wczoraj: „Sędziów" i „Warszawiankę" Wyspiańskiego. Wszystko każe przepowiadać doskonałej trupie pana L. Hellera niebywałe powodzenie.

W „Journal des Debats" nazwano dzieło Rydla arcydziełem, a o wykonaniu nie brak superlatywów:

Wykonanie doskonałe. Podziwiano szczególnie panią Siemaszkową, która zdaje się być gwiazdą pierwszej wielkości w tym świetnym i jednolitym zespole, jakim jest teatr lwowski.

[1]) Notatka oczywiście samorzutnie wyszła z redakcji pisma. (Przyp. red.).

Oto entuzjastyczny artykuł Lucjana Maury, zamieszczony w „Temps", w którym pierwszy raz Francuz dostrzega w Wyspiańskim[1]) poetę-geniusza.

Widzimy jutrzenkę wielkiej sławy, wznoszącą się nad światem. Przed Wyspiańskim zatrzymać się muszą umysły najbardziej krytyczne, dusze nie nawykłe do zachwytu muszą się zastanowić. Wyspiański jeżeli nie był geniuszem,— pozostawiam przyszłości decyzję w tym względzie — to był w każdym razie twórcą o nieprzeciętnej oryginalności, nie tylko pisarzem umiejącym ożywiać potężne postaci sceniczne, ale twórcą w najrozleglejszem i najściślejszem tego słowa znaczeniu. **Jak Wagner, jak Ibsen odświeża sztukę, budząc do życia formę dotąd nieznaną;** nie jakąś banalną „formułę", ale bogatą koncepcję i płodną w nieprzewidziane owoce, odkrycia i nadzieje nowych zdobyczy; jednem słowem: jedno z tych niezwykłych objawień, w których artysta daje nam wizję odrodzenia świata. Jest nie byle trudnością określić w kilku słowach twórczość Wyspiańskiego. Dramaturgowie i krytycy będą studjować środki, jakimi wzbogacił technikę teatralną; będzie się precyzowało i filtrowało jego filozofję — i nie zdobędzie się o nim nigdy istotnej prawdy, o ile się nie wgłębi w tajemnicę jego poetyckiego daru. Czegóż was nauczę, jeżeli stwierdzę, że jego sztuka nie będąc wcale sztuczną syntezą, pokrewną zdaje się być: i sztuce Ajschylosa i sztuce Szekspira? że jest w niej ostry modernizm, a jednocześnie wielkie zbliżenie do tych nieśmiertelnych przodków, że Wyspiański zdaje się być potomkiem w prostej linji romantyzmu polskiego, a jednocześnie jego antytezą? Jest muzykalny i plastyczny, liryczny, barwny, malowniczy, pełen myśli, narodowiec, a jednocześnie miły tłumowi.—Jako człowiek nie był szczęśliwy. Ciężkie życie nie pozbawiło go jednak wrażliwości na tragedję ojczyzny, którą odczuwał bardzo silnie; rozpacz i wiara są dwoma biegunami jego myśli i monumentalnym fundamentem, na którym oparł własne dzieło. — Malarz jakże oryginalny!—i muzyk; zdaje się, że uzdolniony równie mocno we wszystkich kierunkach sztuki, jeżeli natomiast wybrał teatr, to napewno dla tego, że widział w nim najwdzięczniejsze pole dla zużytkowania swoich talentów. Zaznał późno triumfu i zmarł w chwili, w której dopiero zaczął zbierać plony swych wysiłków.

Nie brak było recenzyj i z późniejszych przedstawień, równie podnoszących wartości autorów i aktorów polskich— niestety redakcja Logeionu nie jest już w ich posiadaniu.

Mimo że od powyższych recenzyj dzieli nas tylko dwadzieścia trzy lat czasu, w formie ich zaznacza się już pewna archaiczność, którą zachowało się i w przekładach — nie mniej jednak **są to dzisiaj cenne i jedyne świadectwa dla młodego pokolenia z pięknych, choć zapomnianych chwil teatru polskiego.**

[1]) Po „Weselu". (Przyp. red.).

Dr. JANUSZ WEISS
(LWÓW)

TEATR I AKTOR W ŚWIETLE OBOWIĄZUJĄCYCH USTAW [1].

I.

— W roku 1927 pojawiła się u czynników ustawodawczych słuszna myśl uregulowania stosunków prawnych wyłaniających się na tle pełnienia czynności aktorskich, względnie wykonywania zawodu aktorskiego. Praktyka bowiem sądowa, a w ślad zatem i judykatura Sądu Najwyższego, wykazała, że podciąganie tych stosunków prawnych pod ogólne normy prawne, jest rzeczą trudną i skomplikowaną, tak, że bardzo często stajemy przed zagadnieniem, dla którego nie znajdujemy możliwości zastosowania przepisu ustawy powszechnej.

Myśl ustawowego uregulowania stosunków omawianych, o ile się nie mylę, rzucił pierwszy profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i członek Komisji Kodyfikacyjnej Dr. Stanisław Gołąb. a następnie Seweryn Wandycz opracował temat: „Prawo teatralne i kontrakt sceniczny", omawiając go na zaproszenie Związku Artystów Scen Polskich w warszawie w dniu 12 marca 1927 na publicznej konferencji, zorganizowanej przez Związek Artystów Scen Polskich (ZASP) w porozumieniu ze Związkiem Dyrektorów Teatrów Polskich (ZDTP). Już wówczas zainteresowani doszli do przekonania, że warunki pracy, w jakich pełni swoje czynności aktor odbiegają w znacznej mierze od warunków pracy innych zawodów, a brak specyficznych postanowień prawnych dla zawodu aktorskiego powoduje, że stosunki zawodu tego w Polsce, kształtują się od całego szeregu lat faktycznie, w drodze porozumienia między delegatami Związku Artystów Scen Polskich oraz Związku Dyrektorów Teatrów Polskich. [2] Porozumienie zaś takie niełatwe.

Związek bowiem dyrektorów stara się rokrocznie wobec co raz to gorszych i bardziej krytycznych czasów dla przedsiębiorstw teatralnych, tak prywatnych, jak i subwencjonowanych, wywalczyć dla swych członków jak najlepsze warunki, aktorzy zaś ze swej strony walczą usilnie o poprawę warunków pracy. Po dłuższych konferencjach ustala się regulaminy ogólne pracy teatralnej i wzory umów normalnych, które zawierają ogół przepisów o kontrakcie scenicznym — Z. A. S. P. jest tedy jedyną organizacją oficjalnie reprezentującą interesy ogółu pracowników scenicznych.

Taki stan rzeczy posiada wszelkie cechy nietrwałości i co roku zachodzi obawa, że umowa taka między oboma Związkami nie zostanie odnowiona z powodu niemożności obopólnego ustalenia warunków pracy, które z każdym rokiem się pogarszają. Pogorszenie zaś warunków pracy aktorów scenicznych, jest bezwarunkowo sprzeczne z postulatami społecznemi i w konsekwencji może spowodować zupełny upadek zawodu aktorskiego, pogorszenie ich egzystencji, a tem samem obniżenie wartości artystycznej teatru, jako placówki kulturalnej. Jakkolwiek postanowienia Rozp. Prez. Rzp. z dnia 16-go marca 1928 Dz. U.R.P. Nr. 35 o umowie o pracę prac. umysłowych mają zastosowanie i do „artystycznego personelu" teatrów, to jednak należy za przykładem Austrji i Niemiec z uwagi na skomplikowane stosunki szczególne podjąć na nowo rzuconą przed kilku laty **myśl unormowania stosunków prawnych między dyrektorem teatru — jako pracodawcą, a aktorem—jako pracownikiem.**

Należy więc dążyć do wydania specjalnej ustawy aktorskiej.

W Austrji i Niemczech kwestja ta została już dawno w drodze ustawodawczej uregulowana. W Austrji wydano specjalną ustawę p. t.: „Das Bundesgesetz über den Bühnendienstvertrag" (Schauspielergesetz) z dnia 13 lipca 1922

[1]) Drukowane po raz pierwszy w miesięczniku „Nowa Palestra" Lwów. Przedruk za zezwoleniem autora. (przyp. red.)

[2]) Związek ten w obecnej chwili nie istnieje oficjalnie. (przyp. red.)

Jadwiga Domańska w „Damie Kameljowej" Dumasa.

(R. G. Bl. Nr. 441) która weszła w życie 15 sierpnia 1922. W Niemczach natomiast Związek pracowników scenicznych zawarł ze Stowarzyszeniem Scen Niemieckich w dniu 12 maja 1919 r. umowę taryfową (Tarifvertrag), na podstawie której zostały ustalone warunki umowy normalnej dla aktorów należących do obu wyżej wyszczególnionych organizacji. Rozporządzenie niemieckiego Ministerstwa Pracy, z dnia 23 grudnia 1919 o umowach taryfowych stanowi w § 1, iż jeśli pomiędzy związkiem pracowników i pracodawcą lub związkiem pracodawców zawartą została umowa taryfowa, wszelkie postanowienia kontraktów o pracę niezgodne z tą umową, są nieważne i w ich miejsce wstępują postanowienia umowy taryfowej. Jednak na podstawie § 2 tegoż rozporządzenia, Ministerstwo Pracy może warunki umowy taryfowej uznać za powszechnie obowiązujące i wtedy mają być do nich stosowane wszystkie kontrakty z danej dziedziny pracy, choćby żaden z kontrahentów umową taryfową związany nie był. Z tego postanowienia skorzystało też Ministerstwo Pracy w stosunku do umowy taryfowej, zawartej między Niemieckim Związkiem Pracowników Scenicznych i Związkiem Scen Niemieckich i zatwierdziło ją rozporządzeniem z dnia 8 października 1919 r. tak, że postanowienia tej umowy taryfowej mają moc równą z ustawami Rzeszy. (vide Georg Scherl: Der Einfluss der Dienstbehinderung des Schauspielers auf den Bühnendienstvertrag Greifswald 1921).

II.

Po tych ogólnych uwagach stwierdzających potrzebę najszybszego unormowania stosunków prawnych między przedsiebiorcą teatralnym, jako pracodawcą, a aktorem jako pracownikiem, postaram się przedstawić szczegółowo kwestje dotyczące stosunków teatralnych pod względem prawnym w świetle obowiązujących przepisów prawnych obcych i rodzimych oraz praktyki.

Wedle Dr. Wenzla Goldbauma (Theaterrecht: Berlin -1914) prawem teatralnem nazywamy ogół norm prawnych, które regulują stosunki związaue z przedsiębiorstwem teatralnem.

Dzieli on prawo teatralne na **publiczne i prywatne.**

Do publicznego prawa teatralnego należy w pierwszym rzędzie uzyskanie koncesji na prowadzenie przedsiębiorstwa teatralnego. U nas w Polsce kwestja ta jest szczegółowo unormowaną w rozp. Prez. Rzp., poz. 632 z dnia 27 października 1933 r. Nr. 85 z mocą obowiązującą od 1 stycznia 1934: o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych. Przepisom tego rozporządzenia podlegają publiczne widowiska, produkcje słowne muzyczne, odczyty, przedsięwzięcia sportowe, szkoły tańców salonowych, zabawy ludowe, tudzież inne przedsięwzięcia, służące celom rozrywkowym lub pokazowym z wyjątkiem wystaw gospodarczych i wyświetlenia filmu za pomocą kinematografu, (z dn. 13.III. 1934, o filmach i ich wyświetlaniu Dz. U. R. P. Nr. 36. poz. 323.) Urządzenie wspomnianych przedsięwzięć rozrywkowych wymaga pozwolenia władzy. Pozwolenie ma charakter ściśle osobisty i nie może być przeniesione na osobę trzecią ani w drodze spadku, ani aktem zdziałanym inter vivos. Rozporządzenie wspomniane dzieli wszystkie przedsiębiorstwa rozrywkowe, na przedsiębiorstwa z siedzibą stałą, na przedsiębiorstwa wędrowne oraz na przedsiębiorstwa dorywcze. Pozwolenia na przedsięwzięcie teatralne bez względu na jego siedzibę a zatem tak z siedzibą stałą jak i na przedsięwzięcie wędrowne, udziela

Minister Spraw Wewnętrznych w porozumieniu z Ministrem Wyznań religijnych i Oświecenia publicznego.—O ile natomiast chodzi o pozwolenie na przedsięwzięcia teatralne dorywcze, udzielają pozwoleń powiatowe władze administracji ogólnej miejsca przedsięwzięcia. Za dorywcze przedsięwzięcie teatralne uważa ustawa przedsięwzięcie zorganizowane wyłącznie celem urządzenia jednej lub kilku (najdalej ośmiu) rozrywek w jednej miejscowości.—Rozporządzenie to zawiera także cały szereg przepisów porządkowych w przedmiocie programów przedstawień teatralnych i t.d.—Do publicznego prawa teatralnego należą dalej przepisy odnoszące się do bezpieczeństwa publicznego i t. zw. porządku publicznego (ordre public). Do rzędu tych przepisów należy art. 13 o produkcjach zakazanych. Zakazane są przedsięwzięcia rozrywkowe przeciwne prawu albo zagrażające bezpieczeństwu, spokojowi lub porządkowi publicznemu. Należą tu m. i. produkcje szkodliwe dla interesu państwowego Rzeczypospolitej, obrażające uczucia narodowe, religijne, kościołów i związków religijnych przez Państwo uznanych, mogących przyczynić się do zdziczenia obyczajów lub demoralizacji i. t. d. Do publicznego prawa teatralnego należą także przepisy budowlane i techniczno-sanitarne, dla teatrów i innych pomieszczeń, przeznaczonych do licznego zgromadzenia się ludzi oraz co do wewnętrznego urządzenia pomieszczeń i zachowania się w nich ze względu na wymagania bezpieczeństwa, higjeny i porządku. Przepisy takie wydaje Minister Spraw Wewnętrznych w porozumieniu i z zainteresowanymi Ministrami (art. 4 § 1 i 2). Do publicznego prawa teatralnego należy w końcu cenzura, t. j. aprobata utworów i ich inscenizacji, oraz zawieszenie wykonania utworu nawet aprobowanego.

Wedle art. 11 § 1 cyt. rozp. należy na utwory z tekstem słownym, przeznaczone dla publicznego wykonania uprzednio uzyskać aprobatę miejscowo właściwej władzy administracyjnej ogólnej a jeżeli chodzi o obszar całego Państwa Ministra Spraw Wewnętrznych.—Minister Spraw Wewnętrznych może czasowo zawiesić funkcjonowanie prawnie istniejących przedsięwzięć rozrywkowych na obszarze całego Panstwa spowodu żałoby narodowej. Podobne uprawnienie przysługuje wojewódzkiej władzy administracji ogólnej na podległym jej obszarze, również w przypadku epidemji. W pierwszym z tych przypadków zawieszenie nie może trwać dłużej niż 3 dni (art. 17 § 3). Art. 19 cyt. rozp. zawiera sankcję karną. Wykroczenie przeciw przepisom Rozporządzenia podlega karze aresztu do 3 miesięcy lub grzywny do 3.000 zł. Do orzekania powołane są władze administracyjne.

Pod pojęcie prawa prywatnego teatralnego podciąga Dr. Goldbaum Wenzel (j. w,):

1) kontrakty zawarte między przedsiębiorcą teatralnym, względnie dyrektorem teatru z jednej strony a pracownikiem scenicznym z drugiej strony,

2) umowy zawarte między przedsiębiorcą teatralnym, względnie dyrektorem teatru z jednej strony, a autorem z drugiej strony,

3) kontrakt kupna—sprzedaży biletu na przedstawienie teatralne a zatem umowę zawartą między przedsiębiorcą teatralnym z jednej strony a widzem z drugiej strony,—oraz cały szereg innych umów wchodzących w zakres prowadzenia przedsiębiorstwa teatralnego.

III.

Umowę, mocą której pracownik sceniczny zobowiązuje się wobec przedsiębiorcy teatralnego za zapłatą umówionego wynagrodzenia do pracy artystycznej w teatrze przy wystawianiu dzieł scenicznych, nazywamy kontraktem scenicznym.

Ustawa aust. związkowa z 13 lipca 1922 R. G. Bl. N. 441 „Das Bundesgesetz über den Bühnendienstvetrtrag“ (Schauspielergesetz) nazywa kontraktem scenicznym służbowym umowę, wedle której „członek” („Mitglied“) teatru zobowiązał się względem przedsiębiorstwa teatralnego do świadczenia usług artystycznych przy wystawianiu dzieł scenicznych w jednym lub wielu rodzajach sztuki, o ile ta umowa stanowi główne zatrudnienie pracownika w celu zarobkowym.

Rozważyć więc należy:

a) co nazywamy pracą artystyczną w teatrze,

b) co należy rozumieć przez wyrażenie „przy wystawianiu dzieł scenicznych“.

Ad a) Pracownik sceniczny nie może być zrównany z pracownikiem w przedsiębiorstwie innego rodzaju, praca jego ma bowiem pewne cechy charakterystyczne, które ją wyodrębniają silnie od prac w innych przedsiębiorstwach, które

pracę ich indywidualizują. Praca pracownika scenicznego występuje w związku z dwoma nierozdzielnemi czynnikami. Jednym z takich czynników jest ruch właściwy przedsiębiorstwu teatralnemu, drugim zaś jest czynnik o charakterze artystycznym. Nie każda bowiem praca w teatrze jest związana ściśle z ruchem właściwym przedsiębiorstwu teatralnemu.—Inna bowiem będzie praca członka orkiestry w teatrze, lub artysty, czy to dramatu, czy opery, a inna będzie praca suflera, statysty lub inspicjenta teatralnego. — W pracy artystycznej w teatrze biorą zatem udział dwie kategorje pracowników teatralnych. Pierwszą kategorję stanowią pracownicy teatralni, których praca polega na artystycznem współdziałaniu w teatrze. Należą tu artyści dramatu, (w najobszerniejszem tego słowa znaczeniu) dalej artyści opery i operetki, członkowie baletu i kapelmistrz (dyrygent), reżyser, korepetytor muzyczny, i korepetytor chóru. — Ta właśnie praca zawiera cechy specjalne teatralno-artystycznej natury.

Drugą kategorję stanowią wszyscy inni pracownicy (artysta-malarz, dekorator teatralny, inspektor sceny i t. p.) — Taki podział przestrzegany jest też w umowach ZASP-u i ZDSP, gdyż z temi tylko osobami zawierają związki te kontrakty sceniczne t. zw. związkowe.

Jak widzimy wedle kontraktów związkowych u nas obowiązujących t j. kontraktów dochodzących do skutku na podstawie corocznego porozumienia się między ZASP-em a ZDSP nie zalicza się do pracowników scenicznych pierwszej kategorji członków orkiestry, lecz tylko samego kapelmistrza (dyregenta). Takie same stanowisko zajmuje Seweryn Wandycz (op. cit.) i Jan Tatarkiewicz w swojej pracy p. t. „Teatr z punktu widzenia prawa cywilnego". Warszawa 1925.

Odmienne stanowisko w tej mierze zajmuje cyt ust. austr. związkowa, która członków orkiestry, zalicza do pracowników pierwszej kategorji a zatem do kategorji tych pracowników, z którymi kontrakty sceniczne się zawiera. — Zaznaczyć wypada, że w projektach ustawy austr. nie odrazu zaliczono członków orkiestry do kategorji pierwszej, pierwotny bowiem projekt złożony w parlamencie nie zawierał wogóle wyliczeń. Definicja tego projektu opiewała: „Wenn sich jemand berufsmässig zur Leistung künstlerischer Dienste in einer oder mehreren Kunstgattungen... verpflichtet, so entsteht ein Bühnenvertrag".—Drugie sprawozdanie referenta w komisji parlamentarnej do spraw socjalnych zawiera już wyliczenie, a mianowicie: „Wenn sich jemand zur Leistung künstlerischer Dienste als Darsteller in einer oder mehreren Kunstgattungen als Spielleier (Regisseur) oder Kapellmeister verpflichtet, entsteht ein Bühnendienstvertrag", omijając wyraźnie członków orkiestry. — Dopiero trzecie sprawozdanie referenta, zaliczyło także członków orkiestry do pierwszej kategorji pracowników scenicznych, a zatem do tych, którzy zawierają kontrakty sceniczne.

Ad b). Wyrażenie „przy wystawianiu" dzieł scenicznych należy stanowczo odróżnić od pracy w wystawianiu dzieł scenicznych. Niektórzy bowiem autorzy a między nimi Dr. Bruno Marwitz w dziele swojem „Der Bühnenangagementsvertrag" Berlin 1902, rozwiązuje kwestję tę w ten sposób, że tylko pracownicy pierwszej kategorji, którzy występują bezpośrednio na scenie podczas przedstawienia, mają prawo do zawierania kontraktów scenicznych, a zatem wedle niego pracownicy tacy współdziałają „w wystawieniu" dzieł scenicznych.—Pogląd ten jest jednak mylny. Większość prawników a wśród nich Seweryn Wandycz jest zdania, że gdyby się poszło za zapatrywaniem Marwitza, że tylko występ na scenie jest momentem decydującym przy zawieraniu kontraktu scenicznego, to w pierwszym rzędzie należałoby wyłączyć reżysera i dyrektora orkiestry, którzy na scenie nie występują, a jednak reżysera i dyrektora orkiestry (kapelmistrza) zalicza się ogólnie i tak przyjmuje też jurysprudencja francuska, do artystów, wyłączając jedynie członków orkiestry. Reżyser i kapelmistrz mają łączność z odbywającem się jednocześnie przedstawieniem. Członkowie orkiestry zaś nie są bezpośrednio związani z ruchem właściwym przedsiębiorstwu teatralnemu.

Przez „dzieło sceniczne" rozumieć należy każdy utwór, który stanowi zamkniętą w sobie całość i zawiera pewną określoną akcję. Do utworów zatem scenicznych zaliczamy: dramat, komedję, farsę, sketch, wodewil, komedję muzyczną, operę i operetkę.

Sporną jest kwestja, czy do utworów scenicznych należy zaliczyć balet. Większość zalicza także balet do utworów scenicznych, zresztą jest to całkiem słuszne, gdyż każdą produkcję baletu, przedstawiającą jakąś akcję na scenie, należy

Hanna Honthy — Znakomita węgierska primadonna operetkowa.

uważać za utwór sceniczny, a conajmniej za część tegoż utworu.

Wymogiem ważności kontraktu scenicznego z pracownikiem są warunki konieczne do ważności umów w ogólności, przewidziane zatem obecnie w kodeksie zobowiązań

Kontrakt sceniczny powstaje tedy przez zgodne oświadczenie woli przedsiębiorcy teatralnego i pracownika scenicznego, który obowiązuje się do oświadczenia, a przedsiębiorca teatralny to zobowiązania pracownika scenicznego przyjmuje (art 50 § 1 kod. zob.). Kontrakt sceniczny należy do rodzaju umów wzajemnych, gdyż obie strone zobowiązują się wzajemnie tak, że jedno świadczenie ma być odpowiednikiem drugiego (art. 50 kod. zob.). Rokowania między stronami, chociażby doprowadziły do zgody co do niektórych postanowień kontraktu scenicznego, nie mają mocy obowiązującej, dopóki obie strony nie wyrażą swej zgody co do całości (art. 61 § 1 kod. zob.).

Do ważności kontraktu scenicznego potrzebne są nadto dalsze wymogi ogólnej natury, a to zdolność stron do działań prawnych, oraz, by postanowienia kontraktu nie zawierały treści niemożliwej do wykonania i aby nie były sprzeczne z porządkiem publicznym, ustawą lub dobremi obyczajami (art. 56 § 1 kod. zob.).

Odnośnie zdolności do działań prawnych, a więc i do zawierania kontraktów scenicznych obowiązują przepisy dzielnicowe zawarte w prawie osobowem (art. 23 kod. zob.), a więc co do mało-

letnich na obszarze mocy obowiązującej kodeksu cywilnego austr. przepisy §§ 152, 224, 246 i 248 tegoż kodeksu, na obszarze mocy obowiązującej kod. niem. wchodzą w zastosowanie §§ 2—4, 104—108 i 110 tegoż kodeksu, na obszarze mocy obowiązującej kod. Napoleońskiego, art. 345, 467, 468, 471 tegoż kodeksu i art. 1124 i 1125 ustawy z 1 lipca 1921.

Co do ubezwłasnowolnionych, utrzymane zostało u nas w mocy rozp. cesarskie austr. z 28 czerwca 1916 Nr. 207 Dz. R. P.

Co się tyczy mężatek, to wedle kod. Napol., bez względu na to, czy mężatka jest pełnoletnia, czy też nie, winna zawrzeć kontrakt sceniczny w asystencji męża, jak każdą inną umowę, zaś wedle art. 188 ustawy z 1 lipca 1921 mąż albo następcy po nim mogą zarzucić nieważność umowy z powodu braku upoważnienia żony, w wypadkach kiedy uprawnienie takie przez prawo jest wymagane a to wtenczas tylko, gdy mąż mając wiadomość o działaniu żony, ani wyraźnie ani milcząco takiego działania nie zatwierdził.

Ustawa związkowa austr. z 13 lipca 1922 Dz. U. Zw. Nr. 411 o scenicznym kontrakcie służbowym w § 3 traktuje wyraźnie o zawarciu umowy przez małoletnich. Postanowienia tego przepisu wprowadzają dla małoletnich specjalne przepisy zmieniające obowiązujące przepisy §§ 152 i 244 kod. austr. Opiewają one jak następuje:

1) Małoletni, którzy nie ukończyli jeszcze 18 roku życia, muszą do zawarcia umowy mieć zezwolenie swych ustawowych zastępców.

2) Małoletni, którzy ukończyli 18 rok życia, tylko za zezwoleniem swych ustawowych zastępców mogą w scenicznym kontrakcie służbowym umówić się o karę, przekraczającą ich miesięczne stałe pobory. Pozatem pozostają w mocy przepisy powszechnej księgi ustaw cywilnych.

VI.

Osobnego omówienia wymaga kwestja, czy kontrakt sceniczny musi być zdziałany na piśmie.

Do zawarcia kontraktu scenicznego z reguły nie jest konieczną forma pisemna. Jedynie umowa przedwstępna, którą jedna lub obie strony zobowiązują się do zawarcia kontraktu scenicznego w przyszłości oraz umowa na okres czasu powyżej lat trzech powinna być pismem stwierdzona (dla celów dowodowych), (art. 62 § 1 i 2 i 433 Kod. zob.).

Wedle przyjętego u nas zwyczaju umowy z pracownikami scenicznymi spisują przedsiębiorcy teatralni indywidualnie, jednak wedle wzorów ustalonych corocznie na podstawie porozumienia z Z. A. S. P.

V.

Odnośnie natury prawnej kontraktu scenicznego spierano się dawniej w literaturze prawniczej o to, czy kontrakt sceniczny jest **umową najmu usług, czy umową o dzieło, czy umową sui generis.**

Seweryn Wandycz wyraża zapatrywanie, że kontrakt sceniczny jest kontraktem o najem usług a uzasadnia stanowisko to swoje tem, iż przy umowie o usługi „przedsiębiorca ma prawo i obowiązek regulowania czasu, jak również i warunków pracy pracownika", natomiast przy umowie o dzieło pozostawiona jest samodzielność w pracy i jej systemie. Jeśli chodzi o stosunki wypływające z kontraktu scenicznego to nie ulega najmniejszej wątpliwości, że „pracownik jest w wysokim stopniu skrępowany w wykonywaniu pracy względami na ruch przedsiębiorstwa teatralnego".

Philipp Lotmar w pracy swojej „Der Arbeitsvertrag nach dem Privatrecht des Deutschen Reiches" podkreśla, że „szukając zasadniczych różnic pomiędzy kontraktem o usługi i kontraktem o dzieło, nie można ich znaleźć, biorąc za podstawę samą tylko pracę, lub samo tylko wynagrodzenie. Wynagrodzenie za pracę może być bowiem dwojakiego rodzaju; albo wynagrodzenie to jest świadczeniem drugiej strony za pracę łącznie z jej wynikiem, albo też jest świadczeniem za pracę bez względu na jej wynik. Oderwanie tedy stosunku pieniężnego od wyniku pracy, może zachodzić tylko tam, gdzie wynagrodzenie ustala się na pewien przeciąg czasu, w którym praca ma być wykonywana.

W pierwszym wypadku jest to kontrakt o pracę we formie akordu, w drugim kontrakt o pracę wynagradzaną wedle okresów czasu (Akkord und Zeitlohnvertrag).

Kontrakty o dzieło mają wedle niego zawsze formę kontraktów akordowych, zaś kontrakty o usługi zazwyczaj formę kontraktów wynagradzanych terminowo. Czasami jednak mogą mieć formę akordową, a mianowicie wtedy, kie-

Werner Krauss, znakomity aktor austrjacki w roli hr. Henryka w „Nieb. komedii" Z. Krasińskiego.

dy kontrakt mający tę formę zawarty został przez pracodawcę w związku z ruchem jego przedsiębiorstwa.

Jeśli więc nawet kontrakt sceniczny ma formę akordu, to akord zawarty w takich właśnie okolicznościach uważa Lotmar za kontrakt o usługi.

Nie można zatem uważać kontraktu scenicznego za umowę o dzieło, gdyż istotnem znamieniem umowy takiej jest wynik pracy, t. j. skończony rezultat pracy jako całość, tymczasem pracownikowi scenicznemu należy się wynagrodzenie za samo pełnienie usług bez względu na ich wynik. Pracownik bowiem sceniczny, ani nie ręczy za wynik pracy, ani wynagrodzenie jego nie jest zależne od wyniku jego pracy. Wynik bowiem pracy aktora nie zależy od niego samego, lecz także od reżysera i od reszty zespołu i od całego szeregu innych towarzyszących warunków.

Niektórzy komentatorowie wkońcu uważają kontrakt sceniczny za kontrakt sui generis, o elementach umowy o pracę i umowy o dzieło.

Ustawa związkowa austr. oraz umowa taryfowa obowiązująca w Niemczech traktuje już całkiem wyraźnie kontrakt sceniczny jako kontrakt najmu usług. („Soweit dieses Gesetz nicht anders bestimmt, ist der Bühnendienstvertrag nach billiger Bühnengewohnheit und in deren Ermanglung nach dem allgemeinen bürgerlichen Rechte zu beurteilen").

W świetle naszego ustawodawstwa zgodnego z przeważającym poglądem nauki prawa jest kontrakt sceniczny umową o pracę (art. 441 kod. zob.) przyczem nie ulega wątpliwości, że tak pracownicy sceniczni, jak też inni pracownicy teatralni, są pracownikami umysłowymi, do których mają zastosowanie przepisy o umowie o pracę pracowników umysłowych (Rozp. Prez. R. P. z 16 3 1928 poz. 323, art. 2, ust. 3). Ponadto istnieje we wszystkich teatrach w Polsce regulamin ogólny pracy teatralnej (R. O. P. T.) obowiązujący aktorów, a w teatrach subwencjonowanych przez Rząd obowiązują specjalne przepisy administracyjne zatwierdzone przez właściwą władzę rządową.

Wedle art. 71 § 1 Kod. zob. regulamin wydany przez jedną ze stron wiąże drugą stronę tylko wówczas, gdy został jej wręczony przy zawarciu umowy, a jeżeli posługiwanie się regulaminem jest zwyczajowo w danych stosunkach przyjęte—także wówczas, gdy strona mogła z łatwością dowiedzieć się o treści regulaminu, a zatem pracownik sceniczny nie może powoływać się na nieznajomość przepisów regulaminu ogólnego pracy teatralnej.

(Dokończenie w następnym zeszycie).

Posiłek artystów baletu Parnella w Nicei, w Kawiarni „Massena". (Siedzą: Zizi i Alicja Halamy, Kleszczówna, Fabisiakówna, Parnell, Jan Fabian, Piotrowski i Konarski.)

ADAM SYSTOR
(WARSZAWA)

KURTYNA.

(STRZĘP LITERACKI)

— I. —

Kto wie, czem ona jest dla nas?!

Ile trosk i kłopotów kryje się za jej fałdami, ile cierpień i łez—tych cierpień, które do Was nie dochodzą i nigdy nie dojdą! Bo dzieli Was od nas właśnie....

.... ona!

Od nas, co dając Wam te kilka godzin śmiechu, czy wstrząsu dramatycznego—przełykamy jeszcze ostatnie dawki piołunowego dnia, nim podniesie się ta suta aksamitem i skrząca od świateł rampy i reflektorów...

..... kurtyna!

— — — : : : : : — — —

Pytałem człowieka, którego cudem wyrwano z objęć wody, co myślał, gdy tonął. Powiedział, że po etapie walki ze śmiercią, nastąpił etap kompletnej rezygnacji, a później rapidalny, gwałtowny przebłysk: „matka... zostanie bez utrzymania!" Te trzy etapy rozegrały się w świadomości z szybkością iskry elektrycznej.—To co na „doczesnej mieliźnie" w niedawnej chwili było naszą troską, czy umiłowaniem—musi błysnąć, jak piorun płomienną racą w naszej świadomości—i to w obliczu najbardziej beznadziejnej sytuacji życiowej, bo śmierci.—

Widocznie w przechodzeniu z bytu w niebyt, czy też w inny jakiś byt, jest to symptomem specyficznym—bo i my, wieczne „kameleony" przeżywamy te przebłyski w momencie przedzierzgania się w „inną skórę", tę nie swoją, mimo że po czasie znowu ją z siebie zrzucamy. Jest to coś, jakby związane z prawem reinkarnacji.—Czasem gdy się świadomość własną podpatrzy, chciałoby się odtrącić tę jakąś upartą „cywilną" zmorę, a ona silniejsza od twej woli wraca, aż jej nie uśpi otwarta przed tobą widownia.—

— — — : : : : : — — —

— II. —

Gram arystokratę.

Niedobrego, bez serca! Opatrzność nie poskąpiła mu złota, fabryk, terenów naftowych i grubej gotówki w bankach, ale poskąpiła mu serca. Odtrąca w dzień Wilji od progu swego domu kobietę, która była jego przyjacielem i kochanką.

Pierwszy gong...

Siedzę w fotelu z nogą na krześle—przedemną lokaj.

Statysta.

Nie aktor! Taki zapaleniec sceny... ma posadę w magistracie i co miesiąca wypłaconą pensję—statystuje z jakiejś pasji.—Patrzy we mnie zawsze, jak w boga! Muszę być dla niego szczytem marzeń: aktor od ról!

W tej chwili ma minę zbitego psa, bo za kilka minut będę go beształ—ale w domu ma kolację—napewno! Żona przygotowała...

Ma kolację...

Co ja dziś będę jadł? Dadzą po spektaklu te dwie marki... czy nie?

Drugi gong!

... za dwie marki... kiełbasa i kieliszek wódki... nie wystarczy!

Co on tak patrzy w ten szpic mego lakierka?

Acha! Przetarł się... jedna marka...

Prawda! Jutro spiewam porucznika w „Manewrach"... muszę mieć czysty kołnierzyk...

... a może w mundurze nie będzie widać?

Jedna marka... za mało...

Z kolacji nic! Djabli ją wzięli!...

Kurtyna! „Góra!"

. . . . . .

Stoję wyciągnięty jak struna.

Będą mnie degradować! Za chwilę stojący opodal statysta złamie na kolanie moją szpadę, z ramion zerwie szlify—a werble zamanifestują światu wstyd i hańbę wyrzuconego z prawowitej armji... oficera sztabu-szpiega!

Uwaga! Gong!

Od niej bilet...

Co za nieostrożność!...

Mąż...

Pojedynek...

Jutro rano o szóstej...

Pistolety...

W wojsku nigdy nie trafiałem w tarczę...

Będę ranny...

... strzelę w powietrze... cóż on winien?...

A może mnie zabije?...

I to o kobietę, której nie kocham...

— Gong drugi!—

Trzeba napisać list do matki...

Biedne matczysko!

Niczego na świecie tak nie kochała...

... te recenzje i fotografje moje z ról... w jej kasetce posegregowane...

Syn, to dla niej wszystko!

Gdyby mnie zabił?..,

Jak ona to przyjmie?!

Och! Te werble, jak na pogrzeb...

Nie przeżyje tego...

Myśleć się boję...

— Kurtyna! „Góra!"—

. . . . . .

Żyję z tego, co zarobię... gotówki nie mam.

— Ostatni raz gram w tym teatrze...

... dziś!

Nie mam „angażmu"...

Mówi się o mnie; świetny aktor... gdyby tylko chciał... każdy teatr dla niego otwarty...

Co jutro?...

Gdy zaangażowano mnie pisali:... udało nam się pozyskać doskonałego... bujda!.. stałem w ogonku... drżałem o jutro, jak dziś...

Żona... dziecko... co od jutra?...

Od półtora miesiąca zamiera we mnie serce z lęku przed tem jutrem!

Dla otoczenia mina zawsze niefrasobliwa...

Ale tam w środku...

Ludzie, zwłaszcza koledzy nie mogą wiedzieć o mej trwodze...

... o trwodze, co spać nie daje, włos bieli i przyprawia o torsje żółcią!

Uwaga! Gong!

Siedemdziesiąty trzeci raz gram tego śpiewającego błazna... orkiestra gra...

Słyszę zza kurtyny tę obmierzłą uwerturę...

Jutro...

Czuję... że robi mi się niedobrze... gdyby można jeszcze zażyć proszek... nie zdążę!

Drugi gong!—

Od jutra będzie publiczną tajemnicą, że jestem człowiekiem bez jutra!

Nędzarz...

Skończony!

Muszę przetrwać... żona... dziecko!..

Wiem co zrobię!

— Kurtyna! „Góra!"

.... po spektaklu upiję się!

Orkiestra...
— wpadam:..
„Kobietki, kobietki!"...
„Kokietki, kokietki!.. i t. d.

. . . . . .

Wielka radość!
Słońce mam w duszy!
Dziś podpisałem kontrakt do pierwszego teatru w Polsce!
Koledzy już wiedzą...
Gratulują...
... w sercach: złość, zazdrość i dławiona wściekłość—na ustach uśmiech!
Gram „Otella"...
Jakby naprzekór mej wielkiej radości, duszę dzisiaj Desdemonę!
Wydra!!
— Uwaga! Gong!—
Udusiłbym ją naprawdę...
nasza pani Dubarry!
Jednak alkowa... najpewniejsza droga do karjery!
Jago śmieje się do mnie życzliwie... bydlę!
Utrącał mnie... a dziś usta stroi w uśmiech...
Ilu tych Jagonów tam spotkam?
Napewno więcej... i gorszych!
O tak!
Będą utrącać!
— Gong drugi!—
Za mało żądałem! Ja... aktor na stanowisku... za mało...
— Kurtyna! „Góra!"

. . . . . .

Słyszę tłum, zbierający się na widowni.
Co oni wiedzą o moim dramacie?
O dramacie błazna!
Zbankrutowanego błazna!
Ceniony przez inny tłum...
... tu zepchnięty do kategorji najniższych, najmarniejszych!
Zdeklasowany...
Ja „Otello"!
Ja król „Makbet"!
Ja „Akosta"!
— Gong!
— Kurtyna!
... wchodzę w liberji z tacą w ręce...

— — oooOOOooo — —

CZESŁAW STRZELECKI
(Łuck)

HISTORIA POWSZECHNA TEATRU.

(Popularne repelitorium poglądowe)

Wstęp. Historia powszechna teatru jest to materjał niezwykle obfity i bogaty, do tej pory nieujęty u nas niestety, w żadne jednolite, poważne dzieło. Kto z tą historią pragnie się zapoznać, musi grzebać w książkach z innych dziedzin, często w dziełach: rosyjskich i niemieckich, wyłuskiwać z nich momenty związane z danym tematem i tak mozolnie stwarzać sobie dopiero zasób wiedzy o dziejach teatru. Praca niniejsza jest zaledwie **rzutem oka** na dzieje teatru, a więc może być tylko drogowskazem dla „laika dobrej woli" w zdobywaniu szerszej wiedzy z tego zakresu — lub też może być „powtórką" zasadniczych historycznych momentów dla czytelnika uświadomionego w tej sprawie. Będzie to zatem tylko trochę więcej, niż encyklopedyczne, w pewien system ujęte zestawienie najkardynalnielszych faktów, dających elementarne pojęcie o rzeczy. W pracy tej unikałem rozmyślnie dat, za-literackich zwrotów; starałem się rzecz podać **jak najpopularniej**, by nie odstraszać chcącego zapoznać się z jej treścią.

I. Starożytność.

a) GRECY.

Kiedy i z czego powstał teatr? Zaczątki teatru sięgają — według twierdzeń historyków — drugiego tysiąclecia przed Chr.[1]) — Dla nas punktem wyjścia będzie rok 534 przed Chr., który się wiąże z pierwszem—że tak powiem—teatralnem nazwiskiem: Tespisa, twórcy sceny attyckiej, który w tym roku wystawił pierwszą tragedię. Wszystko, co się działo przedtem, nie powinno być jeszcze podporządkowywane pod pojęcie teatru. Bodźcem powstańczym teatru była: religia, bo w starożytności kult religijny dla bożka Djonizosa, a w średniowieczu misteria, które rozwinęły się z łacińskich antyfon[1]) liturgicznych pchnęły rozwój rzeczy na tory rzeczywistego widowiska scenicznego. Brzmi to paradoksalnie, a jednak jest faktem, że **geneza teatru tkwi w kościele.**

Dytyramb. Djonizos był u starych Greków bogiem przyrody, radości i rozkoszy, a więc wina i swawoli w najszczerem tego słowa znaczeniu. Wierzono, że Djonizos podobnie jak cała przyroda przechodzi swoje pory: rozkwitanie na wiosnę, a zmartwychwstanie po śmiercionośnej zimie. Te smutne i radosne wypadki z życia boga przedstawiano podczas uroczystości djonizyjskich w pieśni zwanej: dytyrambem, którą wśród tańców, muzyki i ofiary z kozła publicznie wykonywano. Dytyramb dał początek późniejszej tragedii. Nazwa tej pieśni pochodzi od przydomka Djonizosa: „dityrambos". W rozwoju pieśni dytyrambicznej zasłużyli się: Alkman z Sardes (głośny w liryce choralnej), Arjon z Lesbos (faktyczny twórca dytyrambu), Lazos z Hermiony i Stezychoros z Sycylji.

Etymologia głównych terminów teatralnych. Słowo: teatr pochodzi od greckiego: „tèatron. Greckie: tèatron pochodzi od słów: „teos"=bóg i „tronos"=tron, wzniesienie. Tronem był ołtarz, na którym bogowi składano ofiarę.

Słowo: dramat pochodzi od greckiego czasownika: „dran"=czynić, działać—stąd rzeczownik grecki: „drama" oznaczał czynność, później akcję według prawideł sztuki określoną.

Słowo: tragedia pochodzi od rzeczowników greckich: „tragos"=kozioł—i „odè"=pieśń. Ponieważ Djonizosowi ofiarowywano kozła, chór ofiarodawców przywdziewał koźle skóry i w takim stroju wśród pląsów śpiewał: odè. Była to zatem: pieśń kozłów po grecku: „tragòn odè." Od: tragos drugi przypadek liczby mnogiej brzmi: „tragòn"=

[1]) Egipt o czem później będzie mowa.

[1]) Antyfona: śpiew kapłana i chóru naprzemian.

Rzymska maska apantomimow.

Grecka maska tragiczna.

Grecka maska komiczna.

Stylizowana maska, emblemat Związku Artystów Scen Polskich.

Stylizowana maska i „syrinks"—fujarka satyrów, jako emblemat Teatru Wołyńskiego.

kozłów, stąd: tragòn odè, a w późniejszej ewolucji: „tragodija," oznaczała śpiew przy ofierze kozła. Taka tragodija nie była wtedy wcale smutna i dopiero później stała się określeniem nowego rodzaju poezii.

Słowo: komedia pochodzi od rzeczowników greckich: „komos"=procesja— i „odè"=pieśń. Komedia, podobnie jak tragedia wyłoniła się ze świątecznych obrządków bożka Djonizosa, mianowicie z pieśni procesyjnych, śpiewanych podczas uroczystości winobrania; stąd nazwa tej procesji: „komodija". Komodija od najwcześniejszego swego zarania miała charakter wesoły i żartobliwy. Jak i kiedy dokonało się przeistoczenie ulicznej komodii w sceniczną komedię—nie wiemy.

Wózek Tespisa. Pierwszy krok w przekształceniu dytyrambu w dramat uczynił Tespis, kapłan Djonizosa w Atenach. On pierwszy jako „przodownik chóru" przeszedł—mówiąc naszym językiem—w aktora-solistę, występując z koła chóru i wygłaszając sam jakieś opowiadanie mityczne, podczas gdy chór z roli pierwszej ustąpił do roli partnera.—Tespis ponoś później miał wóz, którym jeździł wraz z chórem po greckich miastach i dawał pierwsze przedstawienia za opłatą ze strony doraźnych widzów. Ten napół legendarny człowiek stał się nominalnym ojcem teatru.

Tragedja i dramat satyrowy. Wkońcu VI w. prz. Chr. przyczynili się w wysokim stopniu do rozwoju dramatu dwaj poeci ateńscy: Hojrilos i Frynichos. Oni dali początek t. zw. dialogowi przez wprowadzenie obok przodownika chóru drugiego aktora, który w roli bohatera wraz z przewodnikiem rozwijał akcję, mimo, że chór nadal dominującą dzierżył rolę. Ostatecznie udoskonalili tragedję: *Aischylos, Sofokles i Eurypides.*

Równocześnie z tragedią rozwijał się dramat t. zw. satyrowy. Genezą dramatu satyrowego były również procesje na cześć Djonizosa. Uczestnicy procesji poprzebierani za satyrów[1]) zaczepiali się wzajemnie; otóż z tych żartobliwych zaczepek wyłonił się dramat satyrowy. Tematem takich dramatów były awanturnicze przygody Djonizosa i różnych mitologicznych bahaterów. Jako twórcę dramatów satyrowych wymienia się: *Pratinasa.* Zajmował się tym dramatem również: Hojrilos, a wydoskonalił go: Ajschylos.—Zamiłowanie ludu greckiego do widowisk wyrobiło zwyczaj, że *dawano odrazu trzy tragedie,* pozostające z sobą jednak w pewnym związku i taką trójcę utworów tragedjowych określano mianem: „trilogija". Do trilogii dochodził jeszcze jeden dramat satyrowy — i te cztery utwory razem tworzyły t. zw. po grecku: „tetralogiję". Dramat satyrowy jako widowisko istniał zawsze tylko w doczepce do trilogii.

Aischylos. Ojciec tragedii greckiej. — Urodził się w r. 525 prz. Chr. w Eleuzis, pod Attyką. Walczył przeciw Persom pod Maratonem, Salaminą i Plateami — i był raniony nawet kilkakrotnie. Przebywał przeważnie w Atenach, ostatnie lata spędził na Sycylji, gdzie też dokonał żywota. Umarł licząc sześćdziesiąt i dziewięć lat. Ajschylosa zasługi, to wprowadzenie do tragedii konsekwentnej akcji, zaprowadzenie tetralogii (jego wynalazek!) i udoskonalenie technicznej

Stylizowana maska, emblemat Państw. Instytutu Sztuki Dramatycznej w Warszawie.

[1]) Potworkowate figury dobrze nam znane z obrazów Boecklina.

strony teatru. Utwory jego posiadają potęgę słowa. Napisał 70 tragedyj i kilkanaście dramatów satyrowych. Do naszych czasów dochowało się tylko siedem tragedyj: trylogija „Oresteja“, na którą się składają: „Agamenmon“, „Hoefory“ i „Eumenidy“; cztery dalsze dramaty są luźnemi częściami czterech różnych tetralogij: „Prometeusz w okowach“, „Siedmiu przeciw Tebom“, „Persowie“ i „Błagające opieki“.—Nazwisko Ajschylosa po grecku ma akcent na „aj”; po polsku mówią: Ajschylos lub często Ajschyl i Eschil.

Sofokles. Urodził się w Kolonos, pod Attyką. Ojciec był bogatym fabrykantem broni i wychował syna bardzo starannie. Na polu walki nie miał zasług Ajschylosa, młodszym był od niego o 29 lat. W dwudziestym siódmym roku życia wystąpił pierwszy raz przed ludem ateńskim, jako poeta i odniósł zwcyięstwo nad Ajschylosem. Stronił od życia politycznego. Gdy był w podeszłym wieku, miał go podobno rodzony syn oskarżyć o niedołęstwo i marnowanie majątku. Sofokles zamiast obrony, odczytał sędziom urywek tragedji „Edyp w Kolonie“ i został wśród entuzjazmu sędziów jednogłośnie zwolniony. Umarł dożywszy późnej starości, bo w 90-tym roku życia. Napisał ponad sto tragedyj, zwyciężył dwadzieścia kilka razy. Z utworów jego dochowało się tylko siedem tragedyj: „Antygona“, „Ajas“, „Elektra“, „Filoktet“, „Trachinki“, „Edyp tyran“ i „Edyp w Kolonie“. Po grecku nazwisko Sofokles ma akcent na „kles“.

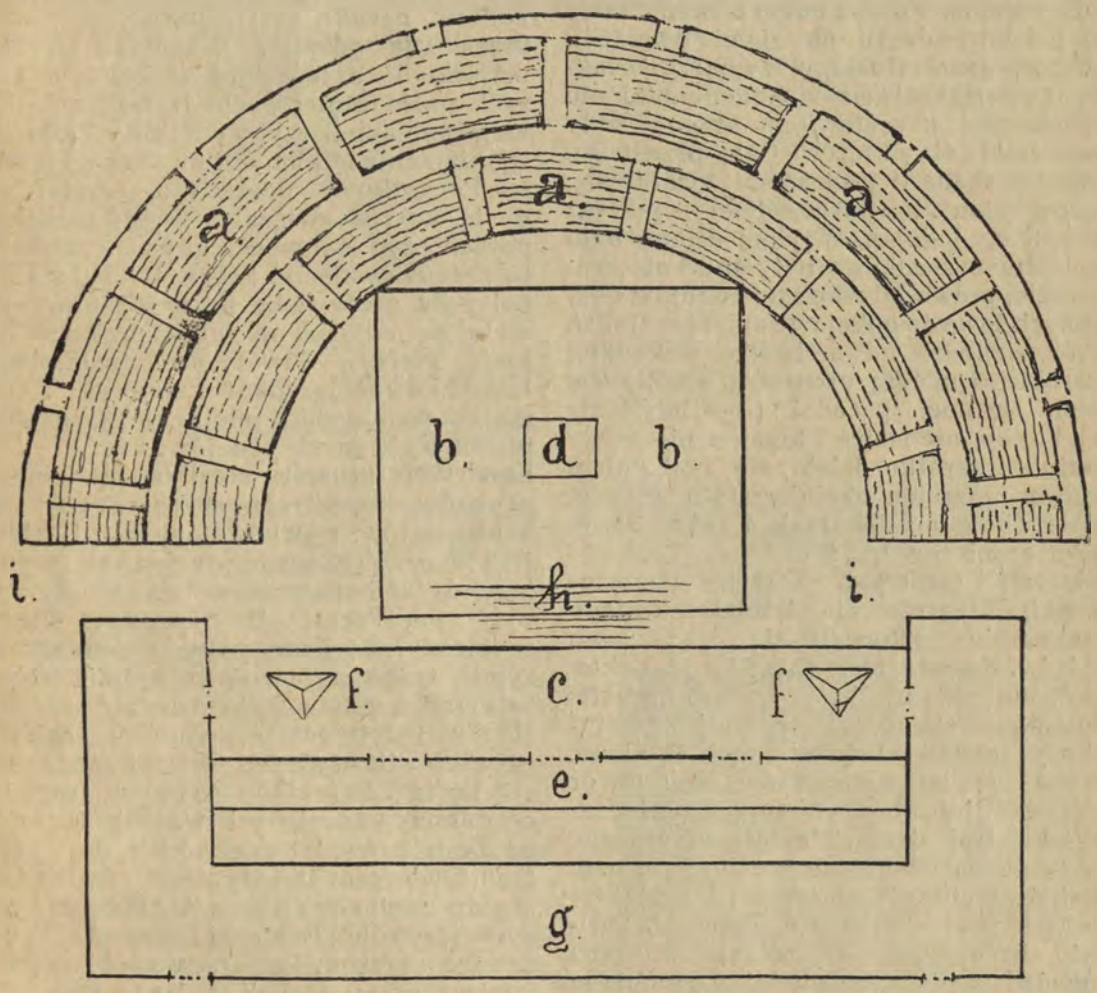
Eurypides urodził się w końcu V-go wieku prz. Chr.—Otrzymał staranne wychowanie, mimo, że był synem ubogich rodziców. Poświęcił się wyłącznie poezji. Umarł w 78-ym roku życia na dworze macedońskim. Za życia nie był tak uznawany, jak w czasach późniejszych; współczesny mu pisarz komedyj Arystofanes ośmieszał go nawet, gdy natomiast najbliższa potomność, bo już wielki filozof Arystoteles oddawał mu wielkie pochwały. Napisał przeszło 80 tragedyj, a w zawodach tragików zwyciężył tylko pięć razy. Przyczyną czasowego zapoznania Eurypidesa była niewątpliwie okoliczność, że na tle podań mitologicznych kreślił sceny i obrazy z ówczesnego życia, toteż dramat swój zbliżył nawet więcej od innych do rzeczywistego życia. W akcji tragedji często tak piętrzyły się u niego powikłania, że Eurypides pierwszy wprowadził klucz do rozwikływania jej w sposób dotąd nie praktykowany, mianowicie: *„deus ex machina“* (po łacińsku!). Na maszynie wjeżdżał z pod ziemi bóg i przywracał naruszoną harmonią w stosunku ludzi do bogów. Maszyna, na której wjeżdżał była rodzajem dzisiejszej „zapadni“. Dosłownie „deus ex machina“ znaczy: bóg z maszyny. Eurypides pierwszy wprowadził również „prologi“.—Oba momenty: i „deus ex machina“ i „prologi“ mogą być poczytywane raczej za wadliwość, jednak są niczem w porównaniu z olbrzymiemi zaletami tego wielkiego tragika. Zachowało się jego 18 tragedyj i jeden dramat satyrowy. Najgłośniejsze: „Bachantki“, „Elektra“, „Błagające opieki“, „Ifigenia w Aulis“, „Ifigenia w Tauris“, „Medea“, „Hippolit uwieńczony“, „Trojanki“, „Fenicjanki“ i dramat satyrowy „Cyklop“.

Komedia. Z czego komedia powstała, mówiliśmy przy etymologii tego słowa. Komedię grecką dzielimy na trzy okresy: *komedię starszą, średnią i nową.* Charakterystyczne cechy każdej z tych trzech komedyj są takie: komedja starsza miała charakter polityczny i wyśmiewała ludzi znanych w kraju, komedia średnia nie dotykała polityki, a ironizowała przywary obyczajowe i głupotę pasorzytów, rozpustników i t. d., komedia nowa natomiast zajmowała się tylko karykaturami moralnemi i odznaczała się bobogactwem akcji, czyli po naszemu: miała intrygę. W komedii starszej zaznaczyli się: Kratynos i Eupolis, a wyróżnił się: *Arystofanes.* W komedji średniej: Antyfanes i Eubulos. W komedji nowej Menander, który wywarł wielki wpływ na łacińskich komedjopisarzy: Plauta i Terencjusa.

Arystofanes. Największy komedjopisarz grecki. Zwalczał ucisk tyranów, denuncjatorstwo i bezprawia w sądach. Żyje między wiekiem piątym, a czwartym. Z licznych jego komedyj zachowało się: jedenaście. Najważniejsze: „Rycerze“, „Ptaki“, „Obłoki“, „Osy“, „Żaby”, „Acharny“, „Białogłowy na Tesmoforjach“ i „Babski sejm“.

Budowa teatru. Miejscem teatralnem był początkowo plac przed świątynią Djonizosa, sceną zaś stół ofiarny t. zw. „tymèle“. Później budowano specjalne teatry, które miały osobliwy wygląd, a jednak zasadnicze rysy takiej budowy (w zmienionej oczywiście formie) powtarzają się i dzisiaj, bo trzy fundamentalne momenty: widownia, orkiestra i scena są i dzisiaj głównym warunkiem wnętrza

teatru. Początkowo teatr był rodzajem rusztowania z drzewa, ale w r. 500 prz. Chr. rząd wystawił na pochyłości wzgórza Akropolisu[1]) teatr z kamienia z siedzeniami dla widzów wykutemi w skale. Teatr ten zwany Djonizosowym ukończono całkowicie dopiero około r. 330. Mógł pomieścić 30.000 widzów. Teatr starogrecki dzielimy na trzy części — (patrz rys. 1). 1) widownia t. zw. kojlon (a), 2) olbrzymie proscenium t. zw. „orchestra“ (b) i 3) scena t. zw. „logejon“ (c)[2]). Każda kondygnacja siedzeń była wyższą od poprzedniej. Piętrzące się kondygnacje siedzeń przecięte były ścieżkami schodowatemi. Sam szczyt kojlonu, za ostatnią kondygnacją, miał krużganek; nadto jeden lub dwa ganki szły między kondygnacjami siedzeń po linji całego półkola, równolegle do szczytowego krużganka. Dygnitarze i posłowie z cudzych krain zajmowali pierwsze rzędy. Inne miejsca były dostępne dla wszystkich obywateli za opłatą wynoszącą dwa obole.



Rys. 1.—Teatr starogrecki w rzucie poziomym. (a=kojlon, b=orchestra, c=logejon, d=tymele, e=skene, f=periaktoj, g=kryty gmach, h= schody, i=parodoj).

— *1. Kojlon.* Wielkie półkole, w którem wykute były w skale siedzenia. Każdy rząd siedzeń miał kształt półkola.

— *2. Orchestra.* Przed najniższą kondygnacją siedzeń, t. zn. przed siedzeniami dla dygnitarzy, na niewielkiem podniesieniu, oddzielonem od kojlonu niskim murem, zaczynała się orchestra. Orchestra była to przestrzeń regularnego kwadratu, w którego centrum znajdował się ołtarz Djonizosa t. zw. „ty-

[1]) Akropolis, skrócone: Akropol, część warowna, wspaniała budowla w Atenach. Później Akropolem nazywano i w innych miastach takie budowle.

[2]) Stąd nazwa naszego pisma.

mèle“ (d) Z orchestry na logejon prowadziły schody (h). Miejsce wokół tymele zajmowali fletniści, chór stawał bliżej logejonu, które to miejsce było cokolwiek wzniesione.

— *3. Logejon.* Trzy metry nad orchestrą wznosił się prostokąt, dłuższemi bokami zwrócony do kojlonu—i to był logejon, miejsce przeznaczone do akcji dramatycznej. Logejon dosłownie znaczy: miejsce z którego się mówi. Tylna scena logejonu zwała się: „skenè“, (e) a później tą nazwą zaczęto obejmować cały logejon. Po obu bokach skeny stały na osi lub odrazu na ziemi dwa trójścienne graniastosłupy, zwane: „periaktoi“(f). Periaktoj stały w małem oddaleniu od skeny i pozostawione otwory były wejściami dla aktorów. Cała przestrzeń między skeną i periaktami zwała się: „proskenion“, lub powszechnej — jak już mówiliśmy logejon. W tylnej ścianie było troje drzwi: środkowe były to wrota królewskie, prawe od widza do pokojów gościnnych, lewe do pokojów kobiet i czeladzi. Chór wchodził na orchestrę wchodami szerokiemi między orchestrą, a kojlonem zwały się one: „parodoi.“ (i) — Cały teatr t. j. kojlon, orchestra i logejon nie miały dachu—wszystko działo się pod gołem niebem. Logejon okalał z tyłu gmach, gdzie chowano dekoracje i różne akcesorja sceniczne. (g.)

Dekoracje i garderoba. Kurtyna w starogreckim teatrze nie istniała. Zmiany dekoracyjne odbywały się na oczach widzów. Zmiana nazywała się: „enkyklema“.—Enkyklemy były bardzo proste: zmieniano skenę, a periaktoj przestawiano innemi bokami do kojlonu. Skena przedstawiała zazwyczaj: dwór królewski lub obóz wojenny i miała zazwyczaj troje drzwi. Zdarzało się czasem, że skena przedstawiała co innego, n. p. skaliste wybrzeże morskie, (w „Filoktecie“.) ale były to rzadkie wypadki. Periakty były czemś w rodzaju naszych kulisów; każda z trzech ścian ozdobiona była innem malowidłem i zależnie od tego, co skena przedstawiała, odpowiedni bok periaktu ustawiana frontem do widowni. Garderoby aktorów znajdowały się w krytym gmachu, który podkową okalał logejon. W gmachu tym przechowywano pozatem dekoracje, rekwizyty i różne utensylja teatralne.

Kostjum i charakteryzacja. Kostjum aktora odznaczał się fantastycznością i jaskrawością barw. W wyglądzie aktora musiały uzewnętrzniać się: potęga, groza i okazałość przerastające powszednią rzeczywistość. W tym stylu teatralnym było coś z ekspresjonizmu[1]) i patosu. Więc kostjum był suty, fałdzisty i szeroki, obuwie sięgające kolan na olbrzymich podeszwach t. zw. „kòtornoj“, (koturny)—na piersiach i ramionach olbrzymie watówki, ręce wydłużone zapomocą rękawic. Charakteryzacja oblicza polegała na przywdziewaniu płóciennej maski, wyrażającej wiek i charakter osoby przedstawianej i wysoko spiętrzonej peruce. Maska taka zwała się: „pròzopon“, peruka zaś; „ònkos“.

Organizacja widowisk. Przedstawień Djonizyjskich było cztery w roku, z których najświetniej obchodzono t. zw. Djonizje miejskie, czyli wielkie. Tylko na Djonizjach wielkich odbywały się premiery. Początkowo poeta sam musiał ponosić koszta związane z widowiskiem, potem rząd subwencjonował częściowo te przedsięwzięcia, która to subwencja polegała przeważnie na nałożeniu specjalnego podatku na zamożniejszych jakiejś gminy. Utwór do wystawienia kwalifikował „archont królewski“. Opinię co do nagrody poetyckiej wydawało pięciu wybranych sędziów.

Konstrukcja utworów scenicznych. Osnowę utworów dramatycznych czerpano z zakresu mitów, z dzieł Homera, Hezjoda i Cyklików.[2]) Zasadniczą jednak fabułę legendy zmieniano dowolnie. Utwory te były poetyckie, nie prozowe. Wiersz w starożytności nie polegał jednak na rymie, tylko wyłącznie na rytmie, której to rytmiki gama była bardzo szeroka. Nauka traktująca o poznaniu techniki rytmiki starożytnych poezyj zwie się: „metryką“. Przekłady dawnych tragedyj są dokonywane jednak według techniki naszych prawideł poetyckich, bo „metrum“ wiersza starożytnego nie nadaje się do zastosowania w żadnym z żyjących języków. Tendencja tragedyj była zawsze etyczna. Przestrzegano jedności: miejsca czasu i akcji, które to momenty podkreślał bardzo w XVII wieku francuski poeta i krytyk, Boilcau[3]) i jako prawodawca klasycyzmu[4]) europejskiego

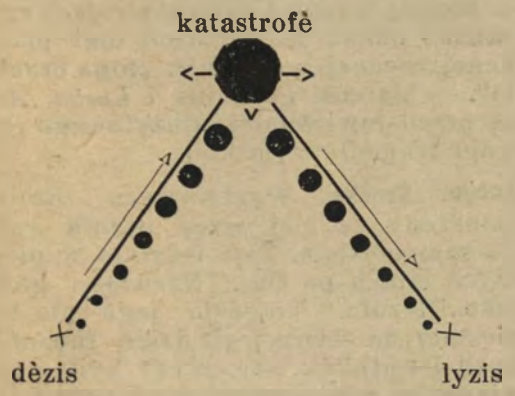
[1]) Ekspressjonizm=kierunek w sztuce (już w naszych czasach), według którego utwór nie ma być odbiciem rzeczywistości, lecz spotęgowanym wyrazem przeżycia artysty.

[2]) Cyklicy=nazwa poetów pohomerowych którzy naśladowali i wzorowali się na Iljadzie i Odyssei.

[3]) Czytaj: Boalo!

[4]) Prąd literacki, o którym będzie mowa.

narzucał długi czas poetom, jako konieczność dramatopisarską. Dziś naturalnie te warunki pisarskie uważamy za przeżytek, a w każdym razie nie za rzecz niezbędną. Utwór dramatyczny miał zawsze: zawiązanie akcji, moment kulminacyjny, gdzie akcja osiągała najwyższe napięcie—i rozwiązanie akcji. Te trzy charakterystyczne momenty zwały się: „dèzis", „katastrofè" (zwana także: peripetją!) i „lyzis". Graficznie należy tak to widzieć:



Rys. 2. Graficzne przedstawienie konstrukcji akcji dramatycznej.

Od dèzis: akcja narastała, katastrofè: była momentem najtragiczniejszym, a lyzis: ku której akcja po momencie katastrofè opadała, przynosiła rozwiązanie węzła dramatycznego.

Nomenklatura dramatopisarska. Zamiarem repetitorjum jest wzniecenie zapału do czytania utworów dramatycznych, a nieznajomość niektórych zasadniczych terminów może odstraszyć od czytania dzieł Sofoklesa, Eurypidesa i innych. Dlatego koniecznem jest zapoznać się z nazwami, które zastąpiono w obecnej dramaturgji przez: akty i sceny. Starożytny dramat nie dzielił się na akty, ale na kilka „epejzòdijów", — ponadto „pròlogos", który był wstępem do tragedii i „èksodos", który był rodzajem epilogu. Zatem to były djalogi czyli rozmowy osób działających. Pozatem były jeszcze śpiewy chórowe, z których pierwszy, następujący po prologu zwał się „parodos" (od tych wejść dla chóru, między kojlonem, a logejonem!), następne między epejzodijami zwały się „stàzima". Rozmowa lub wykład śpiewny, jaki toczy się niekiedy między częściami chóru lub aktorem, zwie się: „kommòs". (a nie: kòmos=procesja!). Recytacja zaś uroczysta, wygłaszana w tonie śpiewnym zwała się: „ta apò skenès". Oto terminologia, z którą spotka się każdy przy czytaniu przekładów starożytnych tragedyj. Pozatem należy zapamiętać, że: pierwszy aktor, grający rolę bohatera lub bohaterki zwał się: „protagonistès", drugi: „deuteragonistès", trzeci: „tritagonistès", niemi statyści: „kenà" lub „kofà prosòpa", przewodnik chóru: „koryfàjos". Role kobiet grali mężczyźni, dlatego jest mowa tylko o pierwszym aktorze, drugim e. c. t.

Igrzyska Olimpijskie. Pozatem istniał jeszcze inny gatunek widowisk, który też urodził się z hołdu oddawanego bogom, mianowicie: igrzyska i zawody, zwane olimpijskiemi, ale ponieważ te miały za cel wyłącznie kulturę ciała, (mówiąc po dzisiejszemu: sport.) pomijamy ten temat, jako nas nie obchodzący.

Upadek teatru. Wojna między Atenami i Spartą t. zw. wojna peloponeska, która zakończyła się zniszczeniem potęgi Aten była etapem upadku sztuki dramatycznej. Pisarzów było jeszcze wielu, ale oryginalnej twórczości niestety już brakło.

Fragment ze sztuki Fodora „Matura". Typowa „katastrofè" we współczesnej sztuce (od lewej: Wilkoszewska (dr. Wimmer), Burbianka (E. Kern), Reńska (dr. Mathè)—w środku: Okońska (uczennica Wagner).

b) RZYMIANIE.

Atellany. Jak powstał dramat w Italii i z czego wziął początek, trudno powiedzieć całkiem pewnie, bo historycy operują tylko hipotezami. Niektórzy twierdzą, że też uroczystości na cześć bogów były genezą dramatu. Stańmy zatem przed faktem dokonanym: pierwszemi widowiskami były: „fabulae Atellanae", (dosłown.: bajki atellańskie) zwane: także „ludicrum Oscum". (dosłownie zabawa oskańska.)— Pierwsza nazwa pochodzi od miasta Atella w Kampanii, druga od plemienia Osków zamieszkujących wówczas tę Kampanię. Nie były to jeszcze wzorowe dramaty i gdy dramat grecki pojawił się w Rzymie, musiały ustąpić mu miejsca i służyć już tylko za dodatek do przedstawień teatralnych.

Mimy. W czasie, gdy importowany do Rzymu teatr grecki rozwijał się wszechwładnie, Atellany będące tylko rodzajem rodzimej komedji ludowej przekształciły się w „mimy". Były to wesołe farsy, ilustrujące sceny z życia ludowego, w których gest górował nad słowem. W mimach grały i kobiety.

Pantomimy. Za cesarstwa mimy przekształciły się w pantomimy, a różnica pogała na tem, że w pantomimie taniec, gest i mimika wyrugowały całkowicie słowo; były to — w ścisłem tego słowa znaczeniu—komedje nieme.

Tragedia. Istotną genezą powstania tragedii rzymskiej był wpływ Grecji, z pod którego właściwie nigdy nie wyzwoliła się tragedia rzymska. Utwory rzymskie, to albo przekłady greckich tragedyj, albo ich przeróbki z wyrzuconym chórem. Poetą, który nietylko w dramacie, ale i w całej poezji dał asumpt do naśladownictwa literatury greckiej był niewolnik z Tarentu *Livius Andronicus,* później obdarowany wolnością. Za „ojca poezji rzymskiej" uważany jest: *Quintus Ennius z Rudji,* ale dramatyczne jego prace były też tylko przeróbkami greckich. Z dzieł tych dwóch, jak i innych, nie wymienionych tu poetów, nie zachowały się żadne.

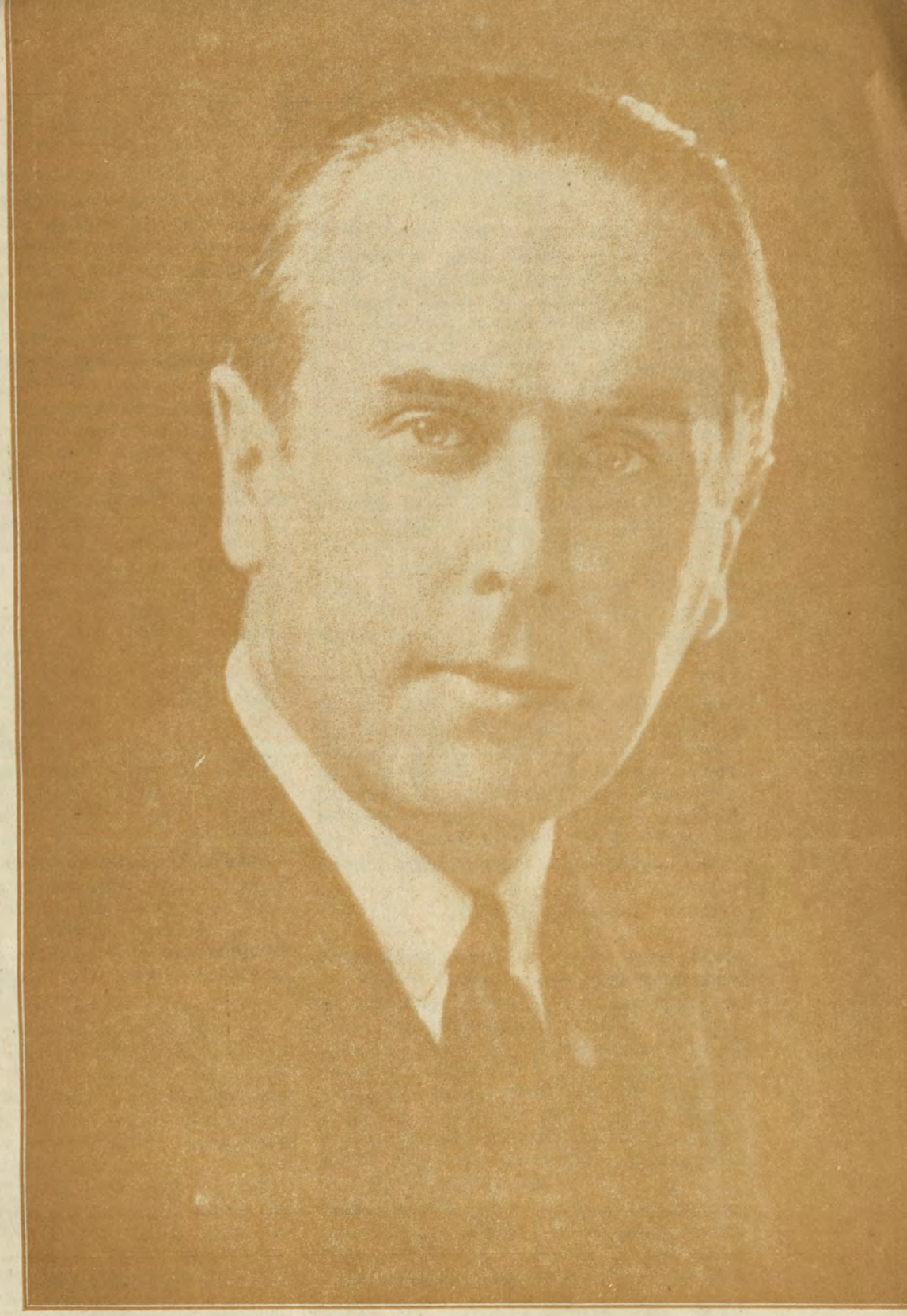
Marcus Pacuvius. Nie jest to nazwisko tej wagi, co Sofoklesa lub innego z trzech tragików greckich, ale o pewnem znaczeniu z tej racji, że właściwie on pierwszy ponoś przedsięwziął wysiłek stworzenia tragedii rodzimej. Działalność tego poety przypada na II-gi wiek przed Chr.— Pozatem od niego zaczyna się rozdział tragedii na: *„fabula crepidata"* i *„fabula praetextata"*. Obie nazwy związane są ze strojem. Dosłownie po polsku brzmi to: „bajka obuta" i „bajka przetykana". Pierwsza miała za osnowę podania greckie, druga—podania rzymskie. W pierwszej aktorowie występowali w strojach greckich, do których należało również obuwie, zwące się po grecku: „krepides" i stąd nazwa tej tragedji; — w drugiej występowano w strojach rzymskich i nazwa pochodzi od togi przetykanej, zwanej po łacinie: „toga praetexta". — Marcus Paeuvius i *Lucius Attius* są przedstawicielami szczytowego rozwoju tragedii rzymskiej.

Lucius Seneka. Wychowawca Nerona, zmuszony później przez ucznia swego do samobójstwa. Żyje i działa w pierwszych latach po Chr. Nazwisko głośne jako filozofa. Tragedje jego nie były niestety na miarę jego dzieł filozoficznych i wątpliwe nawet, czy były wystawiane; są przesadne w stylistyce i zbyt retoryczne. Najgłośniejsze: „Phaedra" i „Medea"

Komedia. Komedia rzymska, podobnie jak tragedia dzieli się na: grecką i rzymską. Pierwsza zwała się: „fabula palliata"— druga: „fabula togata". Komedja w przeciwieństwie do tragedii doczekała się w Rzymie rychłego i pięknego rozkwitu.

Titus Maccius Plautus. Jemu zawdzięcza komedja łacińska swój rozkwit. Wzorował się na greckich komedjopisarzach: Menandrze i Filemonie. Urodził się w Umbrji; żył i działał na przełomie wieku III-go i II-go przed Chr. — Miał napisać 130 komedyj, ale zachowało się niespełna 20 i to nie wszystkie całkowicie. Był pisarzem wybitnie ludowym. Komedje jego mają doskonały dowcip, ciętość i świetne podpatrzenia narowów gminnych. Najgłośniejsze. „Żołnierz samochwał", „Amfitrjon", „Aulularja", „Mostellaria", „Truculentus", „Menaechmi", „Captivi", „Mercator", „Trinummus" i.t.d. Wszystkie zaliczają się do gatunku „fabulae palliatae".

Publius Terencius Afer. Zwany Afrykaninem: „Afer", dlatego, że pochodził z Kartaginy. Żył bezpośrednio po Plaucie. Do Rzymu dostał się jako niewolnik, którego właściciel widząc niezwykły talent, kazał kształcić, a potem uwolnił. Wzo-



HENRYK JÓZEWSKI
Wojewoda Wołyński
Honorowy Prezes Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej na Wołyniu.

rował się na Menandrze. Sztuki Terencjusza, w przeciwieństwie do sztuk Plautusa są odbiciem obyczajów sfer wyższych społeczeństwa. Nie dorównał Plautowi w sile wyrazu, ale przewyższał go kompozycją i stylem. Z licznych jego komedyj zachowało się do naszych czasów tylko sześć: „Andria", „Hecyra", „Heaułontimorumenos" „Eunuchus", „Adelphi" i „Phormio".

Budowa teatru. Gmach teatru rozkładem swoim, był niemal identyczny z greckim. Z minimalnych różnic należy zaznaczyć, że istniała zasłona tworząca tylną część dekoracji na scenie, którą niektórzy ze współczesnych mylnie identyfikują z kurtyną, czy też jej zaczątkami. Pozatem z biegiem czasu znikła orchestra, a kojlon rozrósł się do formy koła, czyli scena też się prawie zaokrągliła. Pierwotnie publiczność nie siedziała, tylko stała, a było to wtedy, gdy teatr nie był jeszcze kamiennym. Pierwszy kamienny teatr wybudował dopiero Pompejusz w 55 r. prz. Chr.

„Panem et circenses!" Już pod koniec pierwszego wieku prz. Chr. zaznacza się jaskrawo etap upadku teatru rzymskiego. Byli jeszcze pisarze (n. p. Lucius Afranius, przedstawiciel komedji „fabula togata"), ale przedewszystkiem zaczęło górować zamiłowanie do widowisk cyrkowych. Krwawe rzezie zbudziły niższe instynkta i igrzyska wyrugowały teatr. Hasłem ludowych potrzeb stał się okrzyk: „Panem et circenses"! (dosłown.: chleba i igrzysk!)—

c) EGIPCJANIE

Ozyrjady na Nilu. Ozyrys był bogiem zachodzącego słońca i krainy zmarłych. Otóż jeszcze w drugiem tysiącleciu przed Chr. odbywały się uroczystości na Nilu na cześć tego boga. Uroczystości miały charakter bitwy morskiej i rozgrywały się na łodziach, podczas gdy tłum patrzył na to z brzegów. Widowiska te były związane z legendą o dziejach życia Ozyrysa. Twierdzenie o fakcie istnienia takich widowisk oparte jest na odcyfrowaniu nagrobka jakiegoś faraonowego urzędnika z czasów XII dynastji, który miał być organizatorem tych teatralnych świąt. Płaskorzeźby przedstawiające tancerki, lutnistki i żonglerów każą się jednak domyślać, że w starożytnym Egipcie już wcześniej pojawiały się pierwsze symptomy teatralności.—

d) JAPOŃCZYCY [1])

Kurun. Początków teatru należy dopatrywać się w tańcu, który przez wieki w nieustannej ewolucji był u Japończyków wyrazem hołdu dla zmarłych i dla bogów. Japonia, podobnie jak i inne państwa azjatyckie czciła wyjątkowo pobożnie tradycję, stąd też do pewnego czasu jej pewna stagnacja w rozwoju kulturalnym. Taniec na cześć zmarłych, którego zwyczaj podziśdzień przetrwał u ortodoksów, trwał osiem dni i osiem nocy i odbywał się przy akompaniamencie fletów, gitar trzechstrunnych i bębnów. Prymitywność tego archaicznego tańca uwieczniona została dzięki tabulaturze, t. j. specyficznemu pismu nutowemu, które po japońsku specjalnie się nazywa. Jeden z tańców tego typu, zwany: kurun i dzisiaj jeszcze jest demonstrowany na zeuropeizowanych scenach japońskich.

Kagura. Jest to nazwa olbrzymiego pantomimowego widowiska, ilustrowanego tańcem, które odbywało się na cześć bóstwa Shinto i podziśdzień jest praktykowane, a przeszłość jego sięga starożytnych tradycyj, nieznanych nam bliżej czasów Ainosów, zamieszkujących przed Japończykami ich tereny.

e) HINDUSI

Bharata. Oto nazwisko człowieka, który ma być w Indjach ojcem dramatu. Miał to być autor pewnego gatunku utworów, które odpowiadałyby dzisiejszym dramatom. Zdolność dramatopisarską posiadł on pierwszy — jak mówi legenda staroindyjska — z łaski boga Brahmy. Podanie to oczywiście nie rozwiązuje problemu ewolucji dramatu w Indjach. Twórczość Bharaty, jak i sama jego postać są raczej legendarne.

Teatr cieniów. Indje są krajem swoistej specjalnej kultury i w rozwoju teatru postępowały jakiemiś swoiście specyficznemi etapami. Co się mówi o narodach orjentalnych w starożytności, to przeważnie jest wynikiem dedukcyj historjozoficznych, a więc oparte na hipotezach. Niewątpliwą prawdą historyczną

---

[1]) Trzymając się pewnej ogólnej chronologji pozwoliłem sobie pod miano „starożytności" podciągnąć i pewne pierwsze przejawy teatralizmu u ludów pozaeuropejskich, mimo że termin: starożytność odnosi się wyłącznie do ludów z obszaru śródziemnomorskiego (przyp. aut.)

jest fakt, że salą teatralną w najdawniejszych Indjach była: jaskinia, a pierwszym teatrem: teatr cieniów, gdzie ilustrowano dzieje bohaterów indyjskich epopei.—

Vidusaka. Jakie były dalsze etapy rozwoju teatru znowu jest kwestją wątpliwą, natomiast jest faktem, że powstała figura komedjowa: „vidusaka" (co znaczy: taki, co lży i wymyśla), która przetrwała aż do późnego średniowiecza. Jest hipoteza, że postać ta wyszła z teatru lalek, ale równocześnie nie jest pewnem, czy teatr taki istniał w starożytności w Indjach.

Karudatta. Z trzeciego wieku po Chr. pochodzi dramat Bhasy „Karudatta", z którego tekstem poznaliśmy się dopiero w r. 1910. O autorze nic nie wiemy. Utwór ma charakter awanturniczej przygody, której osią jest kupiec Karudatta i przechodzący z rąk do rąk sznur pereł.

Mahabharata i Ramajana. Są to dwie głośne indyjskie epopeje, powstałe w IV wieku przed Chr. Pierwsza opiewa boje dwóch plemion, druga losy Ramy. Wspominam o nich, mimo że są to utwory epickie, bo wpływ ich zaznaczy się bardzo w średniowiecznej historji orjentalnej, zwłaszcza w teatrze cieniów.—

(„Średniowiecze—wschód" w zeszycie 1: 2).

Egipska tancerka wieczorowa. (Obraz B. Pielhern'a).

Al. Rodziewicz

ALEKSANDER RODZIEWICZ
(ŁUCK)

TEATR WOŁYŃSKI

G. Błońska

E. Burbianka

J. Domańska

A. Makarska

W roku 1929 z inicjatywy Wojewody Wołyńskiego Henryka Józewskiego powstaje Teatr Wojewódzki z siedzibą w Łucku, a dyrekcję tego teatru powierzono p. Halinie Gallowej i p. Czesławowi Zbierzyńskiemu.

Próba stworzenia na Wołyniu samodzielnego teatru napotkała na wiele trudności: przedewszystkiem zupełnie niewyrobiony teren pod względem teatralnym, spaczony gust publiczności „gościnnemi występami“, „firmowych” aktorów scen polskich, wyjeżdżających na prowincję niestety czasami bez zbytnich ambicji o wyraz artystyczny.

Jednak walka z firmowym afiszem „poławiaczy gotówki” była bardzo trudna, gdyż skromne warunki powstającego teatru nie pozwalały w całej pełni zaimponować miejscowej publiczności, a ambicja posiadania własnego chociaż skromnego teatru nie była jeszcze dostatecznie rozbudzona.

Nic też dziwnego, że skromne choć ambitne wysiłki pierwszej dyrekcji nie dały porządanych rezultatów i sezon teatralny 1929/30 Teatru Wojewódzkiego zakończył się przed terminem.

J. Okońska

B. Reńska

Z. Sławińska

J. Sobotkowska

M. Ursynówna

N. Veidhówna

M. Wilkoszewska

M. Zarembina

W roku 1930 Pan Wojewoda Henryk Józewski, któremu zawsze drogą była myśl stworzenia własnej placówki teatralnej na Wołyniu, zainteresowuje sprawą teatru szerszy ogół kulturalnego społeczeństwa, w rezultacie czego powstaje Towarzystwo Teatru Polskiego na Wołyniu. Nowo powstałe towarzystwo przystąpiło do organizowania sezonu teatralnego 1930-31 we własnym zarządzie, angażując p. Aleksandra Rodziewicza na kierownika artystycznego.

Obejmując stanowisko kierownika artystycznego Teatru Polskiego na Wołyniu miałem przed sobą bardzo trudne zadanie. Przystępując do organizowania sezonu zdawałem sobie dokładnie sprawę, że tu nie chodzi tylko o piękne i ambitne w miarę możliwości rozpoczęcie pracy, a musi się znaleść drogę do ugruntowania teatru, do rozbudzenia ambicji społeczeństwa z posiadania własnej placówki teatralnej, a tem samem zapewnienia teatrowi dalszego rozwoju.

Trzeba było stale pamiętać, że teatr nasz przy minimalnej pomocy finansowej zmuszony był dbać o zainteresowanie jak najszerszych mas społeczeństwa dla stworzenia sobie tak zwanego bytu.

Niestety nieliczna rzesza intelektualnie i kulturalnie wyrobionej publiczności nie mogła zapełnić sal teatralnych nie mówiąc już o tem, że wielu pośród elity nie zdradzali zbytniego zamiłowania dla skromnego teatru na prowincji twierdząc, że to i owo widziało się w Paryżu lub Berlinie!

Na tę część publiczności trudno było liczyć rozpoczynając pracę skromnego teatru. Nie mogliśmy zaimponować skończoną formą artystyczną przedstawień, więc postanowiłem przyciągnąć tę część publiczności ambicją, wytrwałością, uczciwością w pracy i poświęceniem się dla dobra ukochanej przez nas wszystkich sztuki, sztuki krzewienia kultury, sztuki krzewienia żywego polskiego słowa, którego brzmienie tu na dalekich krańcach Rzeczypospolitej pozostawiało bardzo dużo do życzenia.

Jak już wspomniałem elita nie mogła stanowić podstawy do egzystencji teatru. Trzeba było **szukać widza**, trzeba było **stworzyć widownię**, trzeba było zainteresować teatrem jaknajszersze warstwy

E. Czerwiński

E. Fertner

B. Kassowski

W. Klecki

E. Kowalczyk

J. Liedtke

W. Malinowski

P. Orłowski

społeczeństwa. Zainteresować! Ale jak? Co mogło pociągnąć? Co mogło zbudzić zainteresowanie niewyrobionego widza? I tu wyłoniło się zagadnienie, czy program pracy teatru mający na celu jako pierwsze zadanie kierownictwa zdobycie odbiorców i zapewnienie teatrowi pewnego stałego kontygentu widzów, czy program ten miał pójść po linji wychowawczej, wypełniając pracę teatru cyklem sztuk z repertuaru klasycznego i wychowawczego, czy pójść po linji średniego wymagania, ale nie zbyt schlebiającego tanim gustom.

Jasna rzecz, że teoretyczny ideał bezprzecznie przemawia za pierwszym planem, ale zdrowe i realne podejście do sprawy przemówiło za drugą koncepcją. W pierwszym rzędzie trzeba było wziąć pod uwagę **wyjątkowy stan terenu i specyficzny skład narodowościowy przyszłej widowni Teatru Polskiego na Wołyniu.**

Jak się przedstawiała sprawa teatralna w chwili rozpoczęcia sezonu 1930-31. Cały teren Wołynia zdradzał wybitne zainteresowanie resztkami teatru rosyjskiego objeżdżającego Wołyń, a znakomicie odpowiadający mieszkańcom większych miast chociażby z tego względu, że język rosyjski przez te elementy był specjalnie faworyzowany. Poza tem większą część uwagi pochłaniał często odwiedzający Wołyń teatr żydowski.

Teatr Polski był mało popularny, a przedstawienia naszego teatru w zestawieniu z frekwencją teatru rosyjskiego i żydowskiego wykazywały minimum zainteresowania.

Próby przemawiania pięknym stylem i melodją rytmów naszych klasyków do tak internacjonalnego składu widowni nie odniosły pożądanego rezultatu. Obce to wszystko było obcej naszemu duchowi mieszanej widowni. Zainteresowanie się teatrem zamiast się wzmagać malało z premjery na premjerę. Trzeba było ratować egzystencję teatru i niestety ustąpić z górnolotnych zamierzeń utrzymania repertuaru na wyżynach sztuk klasycznych i wychowawczych.

Trzeba było przedewszystkiem obudzić zainteresowanie się polskim teatrem i przekonać większość widzów, że na przedstawieniu błachej, a w zrozumieniu dostępnej każdemu komedyjki w Teatrze Polskim potrafią tak samo mile i wesoło spędzić wieczór. Trzeba było lekkim repertuarem skokietować publiczność i podając lekką strawę nauczyć widow-

Cz. Strzelecki

E. Szafrański

B. Urbanowicz

R. Wasielewski

nię **chodzić** do Polskiego Teatru, zajmując ich uwagę niefrasobliwą fabułą, nauczyć **wsłuchiwać się** w brzmienie polskiej mowy. Z międzynarodowej trzeba było wychować dla naszego teatru, jeżeli już nie całkiem polską widownię, to w każdym razie kadry widzów sympatyzujących a co najważniejsze rozumiejących Teatr Polski.

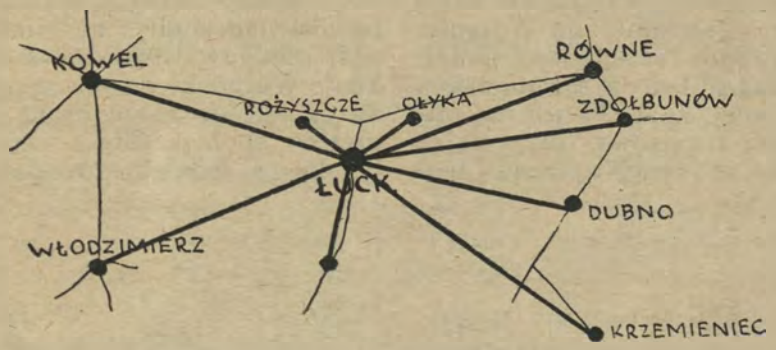
I kiedy szersze masy wyraźnie poczęły z zamiłowaniem wypełniać widownię Teatru Polskiego, kiedy zarośnięta chwastem obcych teatrów ścieżka prowadząca do teatru polskiego zaczęła pomału przybierać formę wydeptanego szlaku, wtedy gdy egzystencja teatru zdawała się nabierać realnych form, wtedy można było pomyśleć o delikatnem **„przemycaniu"** repertuaru poważniejszego i tu już w pierwszym sezonie między repertuarem „przyciągającym" jak „Roxy", „Mysz kościelna", „Miłość czuwa", pozwoliłem sobie podać widowni „Człowieka z budki suflera" T. Rittnera, „Adwokata i róże" J. Szaniawskiego, „Dzień jego powrotu" Z. Nałkowskiej, a nawet jako jedyny teatr w Polsce uczcić 100-cie Beaumarchais, wystawiając „Wesele Figara". Oczywiście, jak było do przewidzenia sztuki te nie cieszyły się powodzeniem i dla utrzymania dalszej frekwencji (nie dla dobrobytu finansowego, jak mylnie utrzymywała część prasy, a nawet niektórzy z naszej elity intelektualnej, którzy powinni wykazać maximum zrozumienia) a jedynie dla utrzymania procentowego stosunku odbiorców, ażeby dalej można było pomiędzy „Jedynaczkami króla czekolady" i „Powrotami do grzechu" pokazać „Sędziów" i „Fantazego".

A więc, nieprzypadkowe skakanie od sztuki do sztuki, a ściśle obmyślany plan kierował repertuarem Teatru Wołyńskiego.

A teraz powstaje pytanie, czy obrany system był racjonalny i czy doprowadził do pożądanego rezultatu? Odpowiedź na to pytanie jest tembardziej ciekawa, gdyż cały plan postępowania spotkał się z surową krytyką miejscowej i okolicznej prasy, a centrum opozycji skupiło się w samym Zarządzie Towarzystwa. Z niemałą trudnością przezwyciężyłem odrębne zapatrywania ludzi skądinądź dobrej woli, po swojemu kochających teatr i inaczej rozumiejących jego skomplikowaną strukturę.

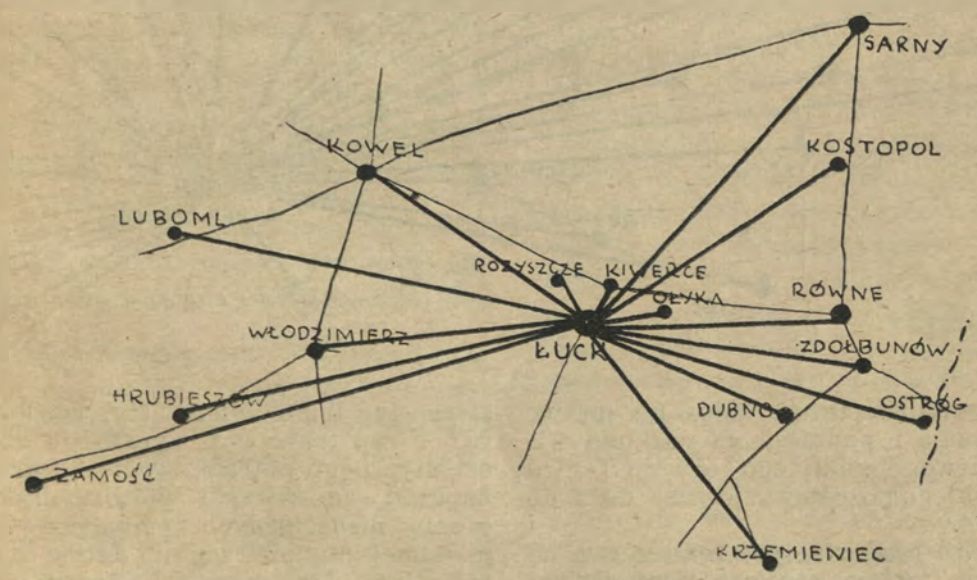
Wierząc głęboko w słuszność swoich zasad kroczyłem dalej obranym systemem tembardziej, że słuszność dotychczasowego planu potwierdzał fakt z roku na rok rozszerzającego się terenu działalności naszego teatru.

Sezon 1931/32



Teren objazdów obejmuje 9 miast Województwa Wołyńskiego. Środkiem lokomocji służy autobus. Niesłychanie wyczerpująca i uciążliwa praca zespołu staje się nieproduktywną, gdyż grając sztukę po jednym przedstawieniu w każdym z 10-ciu miast trzeba było dawać po trzy premjery w miesiącu i znowu objeżdżać te same miasta, wtedy, gdy najbardziej oddalone i rzeczywiście potrzebujące teatru miasteczka w dalszym ciągu pozostawały bez teatru. System administracyjny musiał ulec korekcie. Tembardziej, że wzrastające zapotrzebowanie teatru domagało się rozszerzenia terenu.

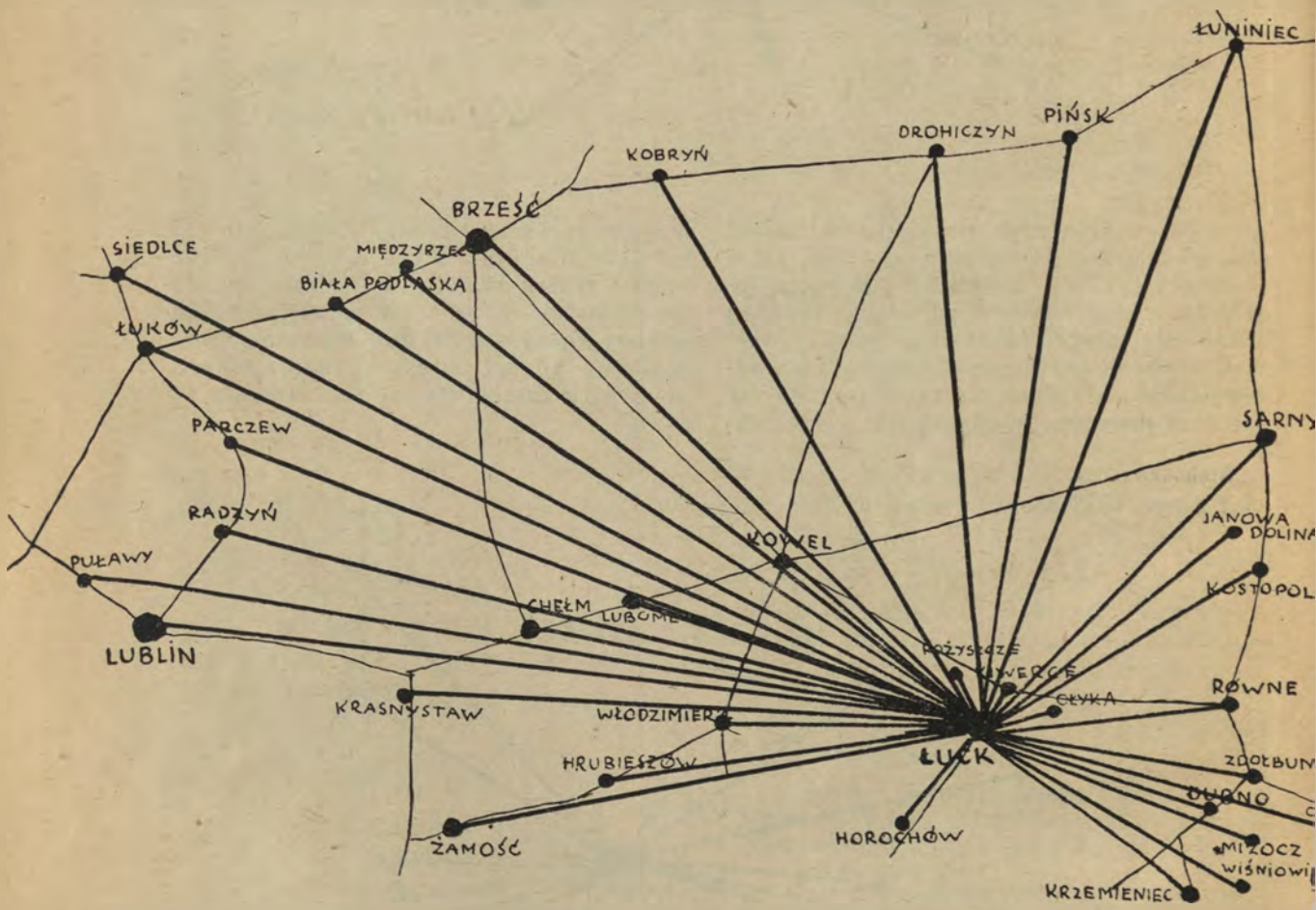
Sezon 1932/33.



Teren działalności obejmuje 16 miast. Teatr dociera do najdalej położonych ośrodków, aż pod granicę bolszewicką. Zapotrzebowanie i zainteresowanie teatrem wzrasta coraz bardziej. Następuje pierwszy etap przekroczenia granicy wo-

jewództwa wołyńskiego przez dołączenie do trasy objazdów, miast województwa lubelskiego: Zamościa i Hrubieszowa. W międzyczasie zmienia się wewnętrzny ustrój towarzystwa, dotychczasowe Towarzystwo Teatru Polskiego na Wołyniu przekształca się w Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej na Wołyniu. Z ramienia nowego towarzystwa podejmuję się prowadzić teatr w formie dzierżawy poręczającej ze 100% własną odpowiedzialnością finansową, otrzymując określoną sumę subwencji wpłacaną teatrowi staraniem Towarzystwa, a stanowiącą zaledwie jedną 10-tą ogólnego budżetu.

Podejmując się prowadzić teatr na własną finansową odpowiedzialność, wierząc w dotychczasowy system dążący do dalszego rozwoju teatru mając za sobą doświadczenie i przykłady poprzednich sezonów stopniowo doprowadza się Teatr Wołyński do obecnego stanu, kiedy to stał się nieodzowną potrzebą kulturalną społeczeństwa województw: wołyńskiego, lubelskiego i poleskiego.—



Ukształtowanie poglądów na sprawę zdobywania i podniesienia poziomu widowni i wogóle dalszego rozwoju Teatru Wołyńskiego pozostawia jeszcze dużo do życzenia.

„Tylko administracyjne rozszerzenie terenu jest zasługą obecnego kierownictwa" takie zdania niejednokrotnie padały i padają jeszcze w dyskusjach i na łamach lokalnej prasy na temat naszego teatru. Na to chciałbym odpowiedzieć zapytaniem.

Czy dobra administracja potrafi przezwyciężyć liche oblicze artystyczne teatru? I czy teatr bez wyraźnego oblicza artystycznego potrafi zwycięsko kroczyć naprzód zdobywając półtoramiljonową rzeszę niekłamanych sympatyków? Tak genialnej administracji nie notują kroniki teatralne, i ja w swojej skromności do niej się nie poczuwam.

Inny jest sekret powodzenia naszego teatru, jest nim stara odwieczna prawda, że wszystko co szczere, uczciwe i ambitne musi zwyciężyć.

KRONIKA.

Wystawa teatralna w Wiedniu. Dnia 6-go września b. r. zaczyna się międzynarodowa wystawa teatralna w Wiedniu.

Festivale w Rosji. W dniach od 1-go do 10-go września b. r. odbywać się będą w Rosji festivale dramatyczne, które to przedsięwzięcie już od pewnego czasu jest bardzo komentowane w świecie teatralnym Polski (jakie będą zniżki kolejowe dla polskich aktorów?). Program festivalowy zapowiada się więcej, niż ciekawie. Teatr Wachtangowa zapowiada trzy rewelacyjne premiery. W festivalu bierze udział teatr narodowy Ukrainy i teatr narodowy Gruzji. Moskiewski teatr wyobraźni gra inscenizację Tołstojewskiego „Zmartwychwstania" z Kaczałowem w roli głównej.

„Nieboska komedja" w Wiedniu. Publiczność wiedeńska po raz pierwszy w dniu 6-go czerwca b. r. miała możność ujrzenia wspaniałego dzieła naszego wieszcza na deskach byłego „Burgtheater". Premiera miała charakter wybitnie uroczysty, zaszczyciły ją swoją obecnością sfery rządowe polskie i austrjackie. Całość spektaklu była podobno porywająca i zastanawiająca obcych swą dziwną aktualnością. Załączamy fotografję świetnego aktora Wernera Kraussa w roli hr. Henryka.

Festivale w Salzburgu. W Salzburgu rozpoczął się sezon festivalowo-operowy. Najlepsi śpiewacy niemieccy biorą udział w tych widowiskach. „Meistersingerów" dyryguje maestro Toscanini.

Jesienne festivale w Niemczech. W Niemczech rozpoczyna się cykl festivalowy: „Sommerschauspiele". W „Festspielhaus'ie" w Bayreuth będzie reprezentowany nordycki świat podań. W Berlinie, na „Dietrich-Eckart-Bühne" monumentalne widowisko Haendla „Herakles". W Heidelbergu zakróluje niemiecka romantyka: „Lieselotte von der Pfalz", „Agnes Bernauer" i. t. d.

„Arena" w Weronie. W teatrze „Arena" w Weronie rozpoczęły się wielkie widowiska operowe pod gołem niebem.

„Henryk VIII„ w „Regent's park'u" w Londynie. „Londons Theatre Reopens" wystawiło w czerwcu b. r. w „Regent's park'u" pod gołem niebem „Henryka VIII" Szekspira. Widowisko według relacyj „The Sketsch" wywołało niezwykłe wrażenie i miało znamiona wysoce artystycznego wyczynu. Obsadę stanowili „gwiazdorzy" londyńscy: Lyn Harding (król), Phyllis Neilson-Terry (Katarzyna Aragońska), Vivian Leigh (Anna Boleyn) i Baliol Holloway (kardynał Wolsey).

„Herakles" Haendla na „logejonie. Na XI Olimpiadzie w Berlinie, w dniach 7 i 16 sierpnia wystawiono z kolosalnym nakładem pracy dramat muzyczny Haendla w specjalnie zbudowanym (pierwotnie tylko do tego celu!) teatrze typu starogreckiego: z logejonem, orchestrą i kojlonem (patrz: technika „Dietrich-Eckart-Bühne"!). W chwili oddania niniejszego zeszytu do druku nie posiada jeszcze prasa niemiecka relacyj z wyniku tego artystycznego wysiłku, ale według sprawozdań z drugiej próby generalnej spektakl ma robić niesamowite wrażenie. Soliści o renomowanych nazwiskach, 1.500 chórzystów, 350 osób baletu, 250 muzyków w orchestrze. Reżyseruje dr. Hans Niedecken-Gebhardt.

Druga prapremiera na „D. E. Bühne". Drugą prapremierą na tej gigantycznej scenie ma być dzieło poety Eberharda Wolf-

ganga Moellera „Frankenburger-Würfelspiel". Utwór napisany specjalnie na ten teatr. Przejmującemi momentami sztuki mają być sceny z chórem zamordowanych chłopów i chórem siedmiu sędziów. Problem dramatu stanowi: wątpliwość racji wyroków śmierci.

Technika „Dietrich-Eckart-Bühne". W załączeniu fotografia szkicu tej sceny. Ponieważ widownia przeznaczona jest na 20.000 widzów, wytknięto sobie jako jeden z kardynalnych celów, osiągnięcie technicznych możliwości, by każde słowo aktora, niezależnie od siły głosu mogło być słyszane przez każdego widza. Cel ten osiągnięto i to tak doskonale, że słowo dochodzi do ucha słuchacza bez opóźnienia, a tajemnica techniczna tego jest dla oka niewidoczną. W scenie i schodach jest ukryte siedem głośników; (jasne narożniki na fotografji). Pozatem trzy wielkie głośniki w gąszczu krzaków i 35 połączeń mikrofonowych w ukryciu (jasne kółka). W tyle widowni nieznacznie widziana wieża z aparaturą. Cały proces tajemniczej akustyki tak się odbywa: z mikrofonu (1) idzie fala do rozdzielacza w scenie (2), stamtąd do „obserwatorjum reżysera" (3). Za zasłoniętem okienkiem z otwartym widokiem na scenę siedzi regulujący siłę akustyczną i lampkami kontrolnemi asekurowany, według wskazówek reżysera załącza mikrofony, wysyła falę z powrotem ku scenie (4) i do właściwego głośnika (5). I stąd głos idzie na widownię, jakoby bezpośrednio od aktora. Ilustracja przedrukowana z 32 zeszytu „Koralle".

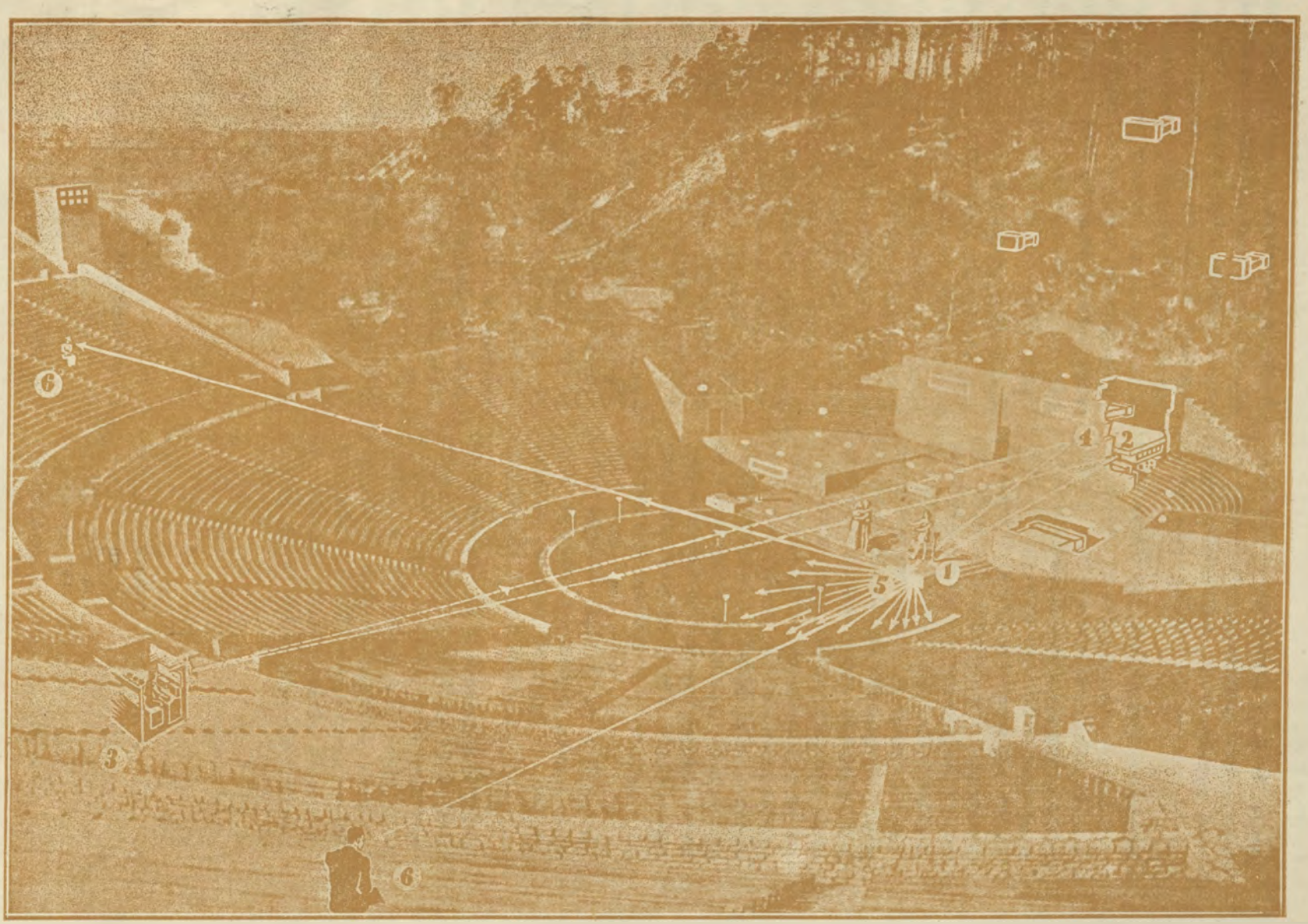
Teatr misterijny w Genf. Pod nazwą „La Compagnie de Romandie" powstało w Genf stowarzyszenie, które sobie za cel postawiło propagandę dramatu religijnego i misteriów. Kierownikiem jest reżyser J. Baeriswyll. Program repertuarowy obejmuje misterja z XIV wieku, pozatem utwory Szekspira, Ghéon'a i Claudel'a. Teatr ma zacząć działalność w najbliższym czasie.

„Krach im Hinterhaus". Jest to tytuł najgłośniejszej ostatnio i najpopularniejszej komedji ludowej Maksymiliana Böttchera granej w „Operze komicznej" w Berlinie z niesłychanem powodzeniem. Tytuł dosłownie przełożony brzmi: Katastrofa w oficynie. Ilość przedstawień przekroczyła już liczbę 500.

Turniej średniowieczny w Dreznie. Na dziedzińcu pałacu zwanego: „Alter Stallhof" w Dreźnie odbyły się w lipcu b. r. zapasy rycerskie na koniach urządzone na wzór średniowiecznych turniejów. Mimo niewiadomych rzekomo z góry wyników turnieju, widowisko zmontowała ręka reżysera, rycerzy użyczyły teatry, a kostjumów drezdeńskie muzeum historyczne. Całość była pięknem przypomnieniem rycerskich tradycyj. Trybuny nie były zbytnio publicznością przepełnione i wnosząc ze wzmianek pism niemieckich efekt widowiska nie wzbudził zbytniego entuzjazmu.

Rewelacja scen jugosłowiańskich Ostatnią rozkrzyczaną rewelacją scen dramatycznych w Jugosławji jest komedja satyryczna Branislav'a Nusić'a: „Gospodja Ministorka" (pani ministrowa).

Przepiękne widowisko w „letnim teatrze" w Budzie. Wszystkim sceptykom teatralnym, którzy twierdzą, że operetka się przeżyła, życzymy serdecznie ujrzeć w „teatrze letnim" w Budapeszcie operetkę: „Czardasz" László Szilágyi'á, z muzyką: Dénes Buday'a—a uwierzą, że twierdzenie ich może się odnosić tylko do tandet operetkowych (libretta!) i przedsiębiorców nie zdających sobie sprawy z wagi jakości wykonania. Program teatru w Budzie sprzedawany przy kasie zapowiada: „rewelację, godną widzenia"—lub—„jeżeli chcesz Budapeszt opuścić z najpiękniejszem wspomnieniem, idź ujrzyj tę operetkę!".—To dziwo! program ani trochę nie przesadza! Operetka piękna, fabuła niebanalna, wykonanie ponad wszelkie oczekiwania, wystawa na skalę europejską! Aktorzy grają nie na



„Dietrich-Eckart-Bühne" w Berlinie.

„sztampę operetkową", (żadnego kłaniania się po numerach! żadnych umizgów w stronę widowni! gdy śpiewają, śpiewają do siebie, nie do sali! w stylu gry, w tańcu nic z „konserwy"!)—ale jak najwykwintniejsi aktorzy komedjowi!—i tu niewątpliwie lwia część przyczyny powodzenia operetki.—Hanny Honthy, główna siła operetki węgierskiej, to aktorka, śpiewaczka i tancerka wysokiej klasy.

Aktorów źle lub słabo grających niema. Całość daje najwyższe zadowolenie najwybredniejszemu widzowi. Główne role grają: Csortos, Páger, Rózsahegyi, Gárdonyi, Fejes, Verebes, Molnár i Pethes.—Jedno tylko uderza niemiło Polaka: dużo się mówi o przyjaźni węgiersko-polskiej, ale wśród programów, które są drukowane w językach: węgierskim, niemieckim, francuskim, angielskim, włoskim, czeskim i jugosłowiańskim, **polskich programów niema!!!** Załączamy fotografję doskonałej primadonny operetki: Hanny Honthy.

Opera jugosłowiańska w Poznaniu. Opera poznańska pod dyr. Z. Latoszewskiego wystawia w sezonie: 36/37 jugosłowiańską operę komiczną w 3-ch aktach Jaková Gotowac'a: „Sowiżdrzał z tamtego świata".—Operę importował do Polski doskonały polski tenor Stanisław Drabik, śpiewak i reżyser oper w Belgradzie i Zagrzebiu.

Roman Palester. Człowiek teatru, wybitny ilustrator muzyczny sztuk wielkiego repertuaru doczekał się znamiennej chwili. Utwór jego: „Taniec z Osmołody", który dotąd był produkowany tylko w Barcelonie na międzynarodowym festivalu muzycznym znalazł się w programie festivalów wawelskich.

Balet polski pod kier. Parnella za granicą. Od dwóch lat trwa tournee Feliksa Parnella z jego baletem po większych miastach Anglji, Francji, Szwajcarji i Niemiec. Pierwsza ta tego typu impreza w programie swoich produkcyj ma wyłącznie tańce narodowe polskie. Specjalnym sukcesem cieszą się kompozycje taneczne: „Umarł Maciek", „Wieczór poślubny" z muzyką Chopina i „Dożynki" z muzyką Lewandowskiego. W zespole tanecznym dobrze nam znane nazwiska: Zizi i Alicji Halamy, Feliksa Parnella, Jana Fabiana—pozatem rutynowanych sił: pp. Janiny Leitzkówny, Alfredy Kleszczówny, Mili Kołpikówny, Walerego Szajewskiego, Czesława Konarskiego, Feliksa Piotrowskiego, Paplińskiego i Długopolskiego.—Załączamy fotografję z podwieczorku naszych tancerzy w Nicei.

Liffar Sergiusz i balet Parnella. W miesiącach: sierpniu i wrześniu planują obaj tancerze wspólne występy w Biarritz i pobliskich kąpieliskach.

Polscy tancerze na XI Olimpiadzie Z pośród polskich tancerzy znaleźli się na XI Olimpiadzie: Olga Sławska, laureatka konkursów w Warszawie i Wiedniu, Ziuta Buczyńska, ulubiona tancerka warszawskiej publiczności i wielokrotna laureatka—pozatem zespół Parnella. Popisy odbywały się w teatrze przy Horst Wessel.

INFORMATOR T. W.

„Logeion". Zaczynamy wydawnictwo bez specjalnych zapowiedzi i głośnej reklamy, bo przyszłość dopiero zawyrokuje o realnej potrzebie takiego organu lub jego zbędności. Program nasz streszczamy w nast. punkt.:

1) „Logeion" wychodzi w Łucku, jako pismo okresowe, t. j. w odstępach miesięcznych lub półtoramiesięcznych, w dni premier T. W. W sezonie bież. wyjdzie maksymalnie 7 zeszytów.
2) „Logeion" starać się będzie o popularyzację i kolportaż w całej Polsce.
3) „Logeion" nie zamieszcza recenzyj ani korespondencyj komunikatowych (teatralnych); nie zajmuje się reklamą „gwiazd"; w sferę jego zainteresowań nie wchodzi kino, radjo, ani imprezy teatralne niezawodowe.
4) „Logeion" jako pismo T. W. będzie miało w każdym zeszycie jeden artykuł poświęcony wyłącznie temu teatrowi, pozatem rubrykę: „informator T. W."
5) „Logeion" na terenie województw: Wołynia, Polesia i Lubelszczyzny sprzedawany będzie w teatrach wespół z programem danego widowiska po cenie zniżonej; na innych obszarach Polski, jako pismo tylko, po cenie specjalnej. Sprzedaż w księgarniach: Gebethnera i Wolfa, Krzyżanowskiego w Krakowie i sklepach „Ruchu".

Ideowość naszą streszczamy w następ. punkt.:

1) „Logeion" wziął nazwę od najpierwotniejszej nazwy greckiej sceny, która oznaczała miejsce „skąd się mówi". W nazwie tej tkwi i charakter założenia pisma: o scenie ze sceny. (nie z widowni!)
2) „Logeionu" celem jest: propaganda kultury teatralnej, a środkiem propagandy: artykuły ludzi teatru i poważnych teatrologów.
3) „Logeion" ma mieć cechy pisma poważnego, objektywnie informującego, równocześnie teatralno-dydaktycznego.
4) „Logeionu" artykułów będzie cechą zasadniczą rzeczowość i znajomość rzeczy.
5) „Logeion" przyjmuje wobec zagadnień teatralnych stanowisko bezwzględnej szczerości. *Olbrzymią wartość tych zagadnień pragnie wyciągnąć na światło dzienne przez odkrycie rzeczywistej prawdy i dyskredytację obłudnego konwenansu, a podkreślenie jej społecznego waloru.*
6) „Logeion" walczy o zrozumienie w społeczeństwie konieczności istnienia i powstawania nowych teatrów objazdowych.
7) „Logeion" pragnie być pomocnym w podniesieniu poziomu artystycznego.
8) „Logeion" pragnie być pomocnym w wysiłku o realizację ustawy teatralnej.
9) „Logeion" przeznaczonym jest dla: publiczności teatralnej, pozatem i dla tej, której teatr jeszcze nie zdobył przez jej sceptycyzm i obojętność, a zwłaszcza dla tej, która przez lata pozbawiona polskiego teatru nie nauczyła się cenić wagi żywego, polskiego słowa.
10) „Logeionu" celem jest zdobycie czytelników i wśród polskiego aktorstwa, dlatego poruszać będzie tematy dla aktorstwa najbardziej żywotne, jak też odkrywać z „pod pyłu wieków" zapomniane, piękne chwile naszego teatru.
11) „Logeion" jako poświęcony całkowicie sprawom teatru jest pismem a-politycznem.

Pisownia „Logeionu". Zeszyt pierwszy Logeionu jest pisany „pisownią mieszaną", tolerowaną zresztą jeszcze w ub. roku szkolnym w szkołach. W następnych zeszytach: zasady pisowni i interpunkcji według uchwal Kom. Ortograf. Polsk. Ak. Um. z 21.IV.1936 r. zatwierdzonych przez Min. W. R. i O. P. dnia 24.VI.1936 r.

Autorzy Logeionu, n. 1.

Dr. Kazimierz Krobicki

Dr. Kazimierz Krobicki. Doktór filozofji i magister praw, wybitny polonista i literat krakowski. Prof. gimn. Badacz literatury romantycznej ze stanowiska metapsychologji, propagator idei podniesienia kultury ducha, odróżniający wyraźnie kulturę materjalną od spirytualistycznej. Znany z doskonałych artykułów w „I. K. C." i „Przeglądzie powszechnym" n. p.: „U podstaw dzisiejszej kultury", „Około Towiańskiego", „O problemach irracjonalnych w literat. polsk." i t. d.

Dr. M. Kotlarczyk

Dr. Mieczysław Kotlarczyk. Prof. gimn. Doktorat Un. Jag. z zakresu teatrologji. Znawca historji teatru, zwłaszcza religijnego, oraz krytyki teatralnej. Autor szeregu artykułów, szkiców i prelekcyj o teatrze. Propagator idei szerzenia kultu teatru na prowincji.

Henryk Barwiński

Henryk Barwiński. Znany i ceniony aktor i reżyser scen polskich. Wielokrotny i długoletni dyrektor Teatrów Lwowskich. Pamiętny z ról: dr. Kierżencew w „Myśli" Andrejewa, ojciec w „Niespodziance" Rostworowskiego, prof. Paulus w „Niebieskim lisie" i. t. d. We Lwowie pamiętny z reżyserji sztuk: „O skibę" Kosora i „Szkoła żon" Moliera.

Dr. Janusz Weiss

Dr. Janusz Weiss. Doktór praw, adwokat we Lwowie. Człowiek teatru, b. dyrektor teatru polsk. we Lwowie w czasie inwazji rosyjskiej. W r. 1918 prowadzi we Lwowie przy ul. Ossolińskich l. 8 teatr „Ul". Długoletni syndyk Gniazda Z. A. S. P. we Lwowie, później dyrekcji Teatru Wielkiego. W sezonie 33/34 wraz z dr. Groerem uruchamia operę imieniem „Tow. miłośników muzyki i opery we Lwowie". Autor i tłumacz wielu operetek.

Adam Systor. Zastrzeżony w redakcji literacki pseudonim aktora.

Fotografie teatralne.

Jadwiga Przeradzka. Jako malarz indywidualność wyraźnie zarysowana, bogata inwencja i śmiałość rzutu w kompozycji. Uczennica prof. Pruszkow-

skiego. W r. 1930 kończy Akademię w Warszawie. Pierwsza wystawa w „Zachęcie". W r. 1932 i 34 w „Ipsie". W międzyczasie w innych miastach Polski. Za granicą udział w wystawach: w r. 1930 Bukareszt, Gdańsk,—w r. 1934 i 36 Genewa,—w r. 1935 USA,—w r. 1935 Bruksela. Od r. 1931 pracuje równocześnie w Teatrze Wołyńskim jako malarz-dekorator; na tem polu wybitne poczucie teatralności.

Aleksander Jędrzejewski. Uczeń prof. Pruszkowskiego. W r. 1918 kończy Akademję w Warszawie i robi pierwszą wystawę w „Zachęcie", jako członek Br. Św. Łukasza. Stale wystawia w Warszawie i innych miastach Polski. Za granicą: w r. 1932 i 34 Biennale (Wenecja), Moskwa, Tallin, Ryga. W r. 1935 USA. W r. 1934 i 36 Genewa. W r. 1936 na XI-tej Olimpiadzie w Berlinie. Jako malarz, artysta o niezwykłej wrażliwości, z rozmachem oryginalnej własnej ekspresji i wybujałej inwencji. Od r. 1931 pracuje równocześnie w Teatrze Wołyńskim jako malarz-dekorator. Na tem polu „spec" w dekoracji syntetycznej; w impresjach swych treściwy i wyrazisty.

Jadwiga Domańska. Absolw. Państw. Szkoły Dram. w Warszawie. Wysoce uzdolniona aktorka, predestynowana zewnętrznemi warunkami i rodzajem talentu do ról amantek i bohaterskich. Pracuje na scenie od r. 1932 w teatrach: w Wilnie, w Łodzi i w Łucku. Pamiętna z ról: Maryna w „Weselu", Eboli w „Don Carlosie", Małgorzata Gautier w „Damie Kameliowej" i wielu innych.

Edmund Szafrański. Utalentowany aktor i reżyser, predestynowany do ról charakt. o zabarwieniu bohat.— Studja dram pod kier. Józefa Popławskiego kończy w r. 1913. Następnie pracuje w teatrach: Teatr Popularny w Warszawie Wilnie (dyr. Bolesławski). W czasie wojny organizuje zespół w Odessie i tworzy Teatr Polski w sali tamt. Domu Polsk. Po powrocie do kraju w r. 1918 gra: w Lublinie (dyr. Halicki), w Warszawie Teatr Polski (dyr. Szyfman). W roku 1920 objeżdża front wojenny z własnym teatrem, który potem włącza się do teatru wojsk. Nr. 4. Następnie kolejno w teatrach: w Bydgoszczy, Katowicach, Toruniu, Grudziądzu, Warszawie, Łodzi, Lublinie (r. 1928) i zespołem Reduty objeżdża kresy wschodnie, potem teatry go biorą: w Sosnowcu, Teatr. Zw. Art. w Warszawie. Od r. 1934 jest dyrektorem teatru w Sosnowcu. Obecnie w Teatrze Wołyńskim. Pamiętny z ról: Osborne w „Kresie wędrówki", Wernyhora w „Weselu", Eustachy w „Dzikiej pszczole" i t. d.

Autorzy sztuk granych w T. W. w okresie Log. Nr. 1.

Rittner Tadeusz. (1873-1921), Głośny i z wybitną pozycją w literaturze polskiej i **niemieckiej** pisarz, używający też pseudonimu: Tomasz Czaszka. Subtelny psycholog i melancholijny nastrojowiec. Dramaty: „Sąsiadka", „Maszyna", „W małym domku", „Lato", „Don Juan", „Człowiek z budki suflera", „Wilki w nocy" i. t. d. Z dramatycznych dzieł do arcydzieł liczy się **„Głupi Jakób"**.— Powieść autobiograf. „Drzwi zamknięte", psycholog. „Most" i in.

Molnar Ferencz. Głośny współczesny węgierski pisarz dramatyczny. (*1887).—Podobnie jak nasz Rittner pisze w dwóch językach: ojczystym i niemieckim. Z najgłośniejszych dramatów: „Djabeł", „Karnawał", „Oficer gwardji", „Ktoś" i inn. Powieść szkolna: „Chłopcy z placu broni". Grana w T. W. sztuka *„Wielka Miłość"* jest nowością, posiada wszelkie cechy świetnego utworu i problem sztuki streszcza się w tytule.

Kiedrzyński Stefan. Głośny współczesny pisarz polski, autor powieści i komedyj (* 1886). Komedje jego cieszą się niezwykłem powodzeniem u publiczności i wszystkie są często grane. Z ostatnich: „Cudzik" i *Raz się tylko żyje*", miały rewelacyjne powodzenie.

Bracco Roberto. Współczesny, głośny włoski pisarz dramatyczny i nowelista (* 1861). Sztuka jego grana przez T. W. *„Cierpki owoc"*, graną była na wszystkich scenach europejskich.

TRASA NA M-CE WRZESIEŃ I PAŹDZIERNIK.

Data	„GŁUPI JAKÓB“ grupa I	„WIELKA MIŁOŚĆ“ grupa II	„RAZ SIĘ TYLKO ŻYJE“ „CIERPKI OWOC“ grupa III
1.IX.	Łuck	Równe	——
2	Lublin	Równe	Brześć
3	Lublin	Kostopol	Brześć
4	Lublin	Janowa Dolina	Biała Podl.
5	Lublin	Krzemieniec	Międzyrzec
6	Lublin	Wiśniowiec	Łuków
7	Lublin	Dubno	Siedlce
8	Kowel	Dubno w.	Siedlce
9	Krasnystaw	Mizocz	Radzyń
10	Zamość	Ostróg n/H	Lublin
11	Włodzimierz	Zdołbunów	Lublin
12	Hrubieszów	Ołyka	Lublin
13	Luboml	Łuck	Lublin
14	Chełm	Łuck	Lublin
15	Puławy	Horochów	Równe
16	Łuków	Rożyszcze	Dubno
17	Radzyń	Kowel	Krzemieniec
18	Siedlce	Luboml	Mizocz
19	Siedlce	Włodzimierz	Równe w.
20	Międzyrzec	Włodzimierz w.	Równe
21	Biała Podl.	Hrubieszów	Zdołbunów
22	Biała Podl.	Zamość	Ostróg n/H.
23	Brześć	Chełm	Ołyka
24	Brześć	Lublin	Kowel
25	Kobryń	Lublin	Kiwerce
26	Drohiczyn	Lublin	Łuck
27	Pińsk	Lublin	Łuck pp.
28	Pińsk	Lublin	——
29	Łuniniec	Puławy	——
30	Mikaszewicze	Łuków	——
1.X	Kostopol	Radzyń	Łuck
2	Sarny	Siedlce	Włodzimierz p. w.
3	Janowa Dolina	Siedlce	Kowel
4	Zdołbunów	Międzyrzec	Hrubieszów
5	Ostróg n/H.	Biała Podl.	Zamość
6	Równe	Biała Podl.	Krasnystaw
7	Równe	Brześć	Chełm
8	Krzemienie	Brześć	Lublin
9	Wiśniowiec	Kobryń	Lublin
10	Równe w.	Drohiczyn	Lublin
11	Równe w.	Pińsk	Lublin
12	Dubno	Pińsk	Lublin
13	Dubno w.	Łuniniec	Siedlce
14	Mizocz	Mikaszewicze	Biała Podl.
16	Kiwerce	Sarny	Brześć
17	Łuck	Berezne	Kobryń
18	Horochów	——	Pińsk
19	——	——	Równe w.
20	——	——	Równe w.
21	——	——	Równe

SPIS RZECZY:

WARUNKI SPRZEDAŻY: Pojedyńczy zeszyt w programie sprzedaży na terenie: Wołynia, Polesia i Lubelszczyzny: 50 gr. Pojedyńczy zeszyt w sprzedaży: Gebethner & Wolf, B. A. Krzyżanowski w Krakowie i sklepach „Ruchu“: 60 gr. Prenumerata całosezonowa: 3.— zł.

Oddz. adm. i red.: Łuck, Dyrekcja Teatru Wołyńskiego.

W centralnych kawiarniach wojew. miast „Logeion“ w dziale gazetowym.

Druk. „Spółdruk“ Łuck.