

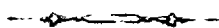
40117

Siły sceny lwowskiej

(Dramat i komedja)

napisał

STANISŁAW PEPŁOWSKI.



L W Ó W:

Nakładem wydawnictwa „Dziennika Polskiego.”

1887.

10114

—
1
—

Z drukarni "Dziennika Polskiego"
pod zarządem Jana Mittiga.



Krytyka a właściwie brak krytyki teatralnej we Lwowie wpływa od lat wielu niekorzystnie na stan miejscowej, sceny polskiej. W dziennikach pisze się wiele czasem za wiele nawet o teatrze, mimo to jednak należy przyznać, że krytyki w właściwym tego słowa znaczeniu dotychczas nie posiadamy. Na objaw ten prawda dziwny, składają się przyczyny najrozmaitszej natury, o których rozpisywać się nie będziemy nie chcąc powtarzać się w zarzutach, znanych aż nadto dobrze pracownikom pióra, artystom i publiczności.

Następstwem tych smutnych co prawda stosunków jest zupełne zaniedbanie w ocenie pracy i rozwoju talentów, które na scenie lwowskiej wzrosły i działały.

Artysta lwowski jest w tem trudnem położeniu, że o pracy swej usłyszy li banalny pełen komunałów sąd pierwszego lepszego dyletanta, lub lakoniczną nagane względnie pochwałę, która jakkolwiek wyszła z pod pióra mniej lub więcej fachowego, w niczem go niepouczy, nie zachęci do dalszej pracy, nie wskaże właściwego kierunku.

Ztąd na scenie lwowskiej widzimy od lat dwudziestu tyle talentów zmarnowanych lub wypaczonych, tylu ludzi, którzy z zapalem wstąpiwszy na deski teatralne dziś zawód swój traktują jako rzemioło — słowem tylu aktorów a tak mało artystów.

Jeśli może być mowa o sławie artysty dramatycznego w ogólności, to z przykrością skonstatujemy, że jej wawrzyny nie kwitną dla pracowników lwowskiej sceny, którzy z zawiścią spoglądać muszą na swych ko-

legów z Warszawy i Krakowa, mniej może zasłużonych a jednak szczęśliwszych pod tym względem. A jednak scena polska we Lwowie pochlubić się może długim szeregiem osobistości, które i po za murami naszego grodu zdołały sobie wywalczyć należyte uznanie. Być może, że siły te użyte właściwie zdołałyby dzwignąć upadającą z roku na rok artystyczną reputację teatru lwowskiego, być może, że grono naszych artystów wymaga pewnego odświeżenia i uzupełnienia, nie należy wreszcie wątpić w możliwość dobrego kierownictwa artystycznego w naszym teatrze.

W każdym wszakże wypadku skrupulatny przegląd i ocena poszczególnych talentów naszej sceny, stanowi jedyny a zdaniem naszym główny punkt wyjścia w wydawaniu sądu o stanie teatru polskiego we Lwowie ewentualnej jego reformie.

Właśnie ten cel obraliśmy sobie w niniejszej pracy. Zamierzamy obliczyć i ocenić siły lwowskiego personalu, wytknąć rażące usterki, wskazać konieczne uzupełnienia — krótko mówiąc, przedstawić stan bierny i czynny artystycznego bilansu w chwili obecnej.

Pierwszeństwo należy się paniom.

Naczelne miejsce w kobiecym personalu, przypada w udziale zasłużonej jubilatce lwowskiego teatru — pani Anieli Aszpergerowej.

Pani Aszpergerowa przybyła na scenę tutejszą w chwili mającej wielkie podobieństwo z obecną. Jest temu blisko lat pięćdziesiąt; uczennice starego Kamińskiego: Kamińska, Starzewska, Rudkiewiczowa schodziły już z pola, utrzymując się na raz zajętych stanowiskach, dzięki dawniejszym zasługom i sympatji publiczności. W Aszpergerowej znalazły one od razu niebezpieczną rywalkę. Przeglądając repertuar ról grywanych przez nią w pierwszych latach pobytu we Lwowie znajdujemy się w istnem pandaemonium teatralnem. Ludwika („Intryga i Miłość”), Marion Delorme (w „Mulacie”), Lukrecja („Ponsarda”), Marja Joanna („Kobieta z gminu”), obok „Ulicznika paryskiego” i „Wicehrabiego de Letorrieres”, Cecylja („Panna i mężatka”), Pani Adamowa („Płochosć ukarana”), Aniela („Śluby panieńskie”) i Maritana („Don Cezar”), Basia („Zabobon”), Zosia

(„Skalnierzanki”) — oto repertuar pani Aszpergerowej w pierwszych siedmiu latach pobytu na scenie Skarbowskiej. Dopiero po r. 1848 widzimy w działalności artystki pewne skupienie sił w kierunku dramatycznym. Zrazu melodramat panował na scenie, więc i w tym kierunku przyszło jej zaznaczyć swój talent („Rita Hiszpanka“, „Warjatka“, Amelja w „Trzydziestu latach życia szulera“). Z kolei gdy na porządek dzienny weszły u nas dramat i wyższa komedja, pani Aszpergerowa upamiętniła się w tradycji naszego teatru kreacjami tej miary co Ludwika Lignerolles, Donna Djana (Moreta), Adrijanna Lecouvreur, Pompadour („Narcyz“), Gabriela (Augiera). Gdy po dłuższej przerwie powróciła na scenę w czasach jej reformy (1872), obrała sobie za zadanie role matek w tragedji i dramacie i postacie charakterystyczne w wyższej komedji.

W pierwszym kierunku jest pani Aszpergerowa jedyną dziś na scenach polskich reprezentantką starej szkoły, z której wyniosła ów patos tragiczny, jaki cechuje jej kreacje w „Ryszardzie trzecim“, „Arji i Messalinie“, „Balladynie“, „Dymitrze“, że nie wspomniemy o epizodycznych postaciach jak w „Urjelu Akosta“, i „Karpackich góralach“. Patos ów nie polega li na samej deklamacji lecz owiewa swem tchnieniem cały, prawdziwie koturnowy sposób gry sędziwej artystki. Patrząc na nią wyobrażamy sobie tragedję w najpiękniejszym jej rozwoju na scenach polskich.

Tem też dziwniejszą, bardziej zagadkową jest dla nas owa naturalność i łatwość zarazem w nagięciu się do nowego, realistycznego kierunku w sztuce. Czy to w melodramacie Erckman-Chatrjana jako opita żebraczka („Dwie sieroty“), czy jako komiczna stara panna w „Safandulach“, czy wreszcie jako matka w salonie („Pan Damazy“, „Przed ślubem“, „Przezorna mama“) — gra artystki jest zawsze pełną życiowej prawdy, oryginalną, a przytem zastanawiającą swą miarą i szlachetnością stylu.

Jako monumentalną w ostatnim rodzaju ról pani Aszpergerowej uważamy jej kreację starej księżny w „Świecie nudów“. Jest to arcydzieło sztuki scenicznej, zdumiewające swą głębookością i naturalnością zarazem.

Dla młodszego pokolenia naszych artystów, a zwłaszcza artystek, pani Aszpergerowa winna być wzorem a zarazem przekonującym przykładem, do jakiej wyżyny wznieść się może talent, wsparty inteligencją i niezmordowaną mimo sędziwego wieku pracą.

Zywym kontrastem pod względem sposobu gry zasłużonej artystki a zarazem jej domniemalną następczynią jest pani Teofila Nowakowska.

W październiku (16.) bieżącego roku minie lat trzydzieści od chwili, gdy po raz pierwszy jako panna Felicjana Kaczkowska wystąpiła na scenie Skarbkowskiej.

Talent dramatyczny obudził się w niej niemal bezwiednie; od pierwszego występu na scenie otaczało ją powodzenie u publiczności a krytyka, reprezentowana wówczas przez poważne, fachowe pióra, upatrywała w niej wielką gwiazdę na horyzoncie sztuki narodowej. Pierwotnym jej wydziałem były role naiwne: Józia („Stary mąż”), Amelka („Przed śniadaniem”), Emilja („Nasi najserdeczniejsi”), Adryenna („Pożar w klasztorze”), Fanchon (w „Poczwarcie”), gdzie głos dziecięcy prawie i pieszczona wymowa artystki w najzupełniejszej pozostawały harmoniji z uroczą jej indywidualnością. Dziesięć lat z rzędu pozostawała pani Nowakowska na stanowisku pierwszej naiwnej lwowskiego teatru t. j. aż do chwili, gdy przechodząc do ról kochanek w dramacie i tragedji, role naiwne pozostawiła młodszej koleżance, rozpoczynającej u nas zawód sceniczny, pannie Romanie Popiel (Święckiej). W nowym zawodzie spotkała artystka pewne trudności, których przezwyciężyć nie zdołała mimo długoletniej rutyny po dziś dzień. Jako bohaterka posiadała pani Nowakowska wielkie dane od natury: wspaniałą postawę, twarz wyrazistą, wymowne oko. Niestety jednak dykcja, taż sama pieszczona dykcja, którą czarowała całe generacje Lwowian w rolach naiwnych i głos dzwięczny, lecz o skali niezbyt obszernej, stały się dla niej szkopułem nie do przezwyciężenia. Nie brakło jej temperamentu, lecz brakło siły tragicznej a wszystkie te usterki, złączone razem, zrodziły wadę fatalną, bo nienaturalność i manierę. Nie my pierwsi czynimy zarzut nienaturalności zasłużonej artystce, spotkała się z nim już przed laty dwudzie-

stu, gdy po raz pierwszy tworzyła na naszej scenie kreacje popisowe, jak: Adryenna Lecouvreur i Marja Stuart (Szyllera). Taż sama krytyka, która potępiła artystkę w rzeczonych co dopiero rolach, podniosła z uznaniem jej kreację Idalji w „Niepoprawnych“. Była to wymowna wskazówka na przyszłość dla talentu pani Nowakowskiej, niestety łatwe tryumfy na scenach krakowskiej i poznańskiej, gdzie w następnych trzechleciach pracowała i to tryumfy, odniesione w rolach ściśle dramatycznych (Ludwika w „Intrydze i miłości“, Porcya w „Kupcu“, Menecya w „Lekarzu swego honoru“) zbiły artystkę z właściwego toru. Po powrocie do Lwowa (1872) przypominała się pani Nowakowska naszej publiczności jako „Poczwarka“, Desdemona, „Pani Adamowa“. Ta ostatnia postać była najbardziej udałą, skończoną. W obec tak potężnej siły dramatycznej, jaką w tym czasie przedstawiał młodzieńczy talent panny Deryng, przypadło pani Nowakowskiej nie mniej ważne stanowisko. Powierzano artystce kreacje z demonicznym charakterem (Dolores w „Ojczyźnie“, Marco w „Kobietach z kamienia“, Julja w „Fiesko“) i z wolna, z wolna przyzwyczajano się do jej sposobu gry zbytnio afektowanej, pieszczotliwej wymowy, powtarzania się w kreacjach i do tysiąca innych szczegółów, składających się na jedno pojęcie: zmanierowania...

Chlubny wyjątek pod tym względem stanowiła kreacja Balladyny, dziwnie odrębna od reszty ról w repertuarze pani Nowakowskiej. Być może, że wady sposobu gry artystki ginęły na tle fantastycznem tragedji — lecz i to jest prawdą, że znakomita Balladyna nie zdołała się zdobyć na równą naturalność i siłę jako Messalina („Arya i Messalina“) lub Kleopatra („Antoniusz i Kleopatra“). Obok Balladyny do najcelniejszych kreacyj artystki zaliczamy Katarzynę w „Poskromieniu złośnicy“, która zdradziła w niej znakomity talent charakterystyczny i naturalnością przedstawienia zdołała przejednać najzawziętszych przeciwników sposobu gry pani Nowakowskiej.

Najnowszy kierunek realistyczny znalazł w pani Nowakowskiej jedyną, gdyż pozbawioną wszelkiej rywalizacji reprezentantkę Odetty, Fedory, Teodory — odpo-

wiedniejszą o tyle, o ile realistyczne sytuacje, następujące po sobie szybko w tych utworach, usuwają po części uwagę widza od braku realistycznego pierwiastku w samejże kreacji artystki.

Z ról konwersacyjnych, grywanych z powodzeniem przez panią Nowakowską, na podniesienie zasługują w szczególności: Księżna Marlborough („Szkłanka wody”), Pani Bellamy („Stryj Sam”), podczas gdy salonowe postacie, mające przedstawiać damy wyższego świata, rażą w grze artystki tą samą afektacją, cedzeniem słów przez zęby i nienaturalnością, jak grywane przez nią role tragiczne.

Pani Nowakowska grywa też w ostatnich czasach, acz z widoczną niechęcią, role dramatycznych matek. Nerwowe rozdrażnienie, towarzyszące dziś jeszcze występom artystki w rolach tego rodzaju, uwalnia nas na razie od rozbierania takowych. Chcemy jednak wierzyć, że niebawem zasłużona artystka pogodzi się z tem nieprzyjemnem co prawda dla kobiety, lecz koniecznem ze względu na sztukę położeniem. Ze względu na jej przeszłość artystyczną mamy prawo domagać się od pani Nowakowskiej podobnej ofiary na rzecz sztuki.

Moralną spadkobierczynią, bodaj części repertoaru swej poprzedniczki, jest pani Felicja Stachowicz, występująca od lat pięciu na deskach lwowskiego teatru.

Pani Stachowicz, jeśli nas pamięć nie myli, od lat dziesięciu poświęca się zawodowi artystycznemu. Pierwszą jej rolę, jaką zwróciła na się uwagę ogółu, była Helenka w „Panu Damazym”, którą młoda adeptka sztuki jako artystka towarzystwa poznańskiego, dającego przedstawienia w letnim sezonie w Warszawie, zachwyciła wybredną publiczność syreniego grodu. Szczęśliwa gwiazda zawiodła panią Stachowicz niebawem do Krakowa, gdzie jej talent pod okiem takiego znawcy i informatora, jak p. Stanisław Koźmian, swobodnie mógł się rozwinąć i należyty obrać kierunek. Pani Stachowicz za przybyciem do Lwowa grywała ciągle jeszcze role naiwne, jakkolwiek wzrost i cała apparycja artystki nie nadawały się do ról tego rodzaju. Ujmująca powierzchowność, głos sympatyczny, wiele naturalności i zrozumienia rzeczy przedstawianej w połączeniu z informacjami, wyniesio-

nemi ze sceny krakowskiej, zapewniły u nas pani Stachowicz powodzenie w kreacjach naiwnych, że wspomniemy tylko Zuzannę w „Świecie nudów”, Cecylję w „Montjoye”. Helenkę w „Damazym”. Z tem wszystkim szybko dojrzewający talent artystki rwał się w inne, wyższe sfery sztuki dramatycznej. Koturn tragiczny nie był wszakże dla niej właściwym, czego dowodem jej próbne występy w „Lilli Wenedzie”, „Adryennie Lecouvreur”, „Ofelji”. Tragedja coraz to mniej wykonawców znajduje w młodszej generacji artystów, brak siły tragicznej, odpowiedniej skali głosu, wreszcie wzorów, na którychby się kształcić można, jest po temu przyczyną. Nadto każda postać w tragedji wymaga długich studiów artystycznych, wielu prób pod okiem doskonałego informatora i reżysera. O tem wszystkim na naszej scenie w ostatnich kilku latach nie ma mowy i tym też prawdopodobnie okolicznościom przypisać należy, że występy pani Stachowicz w zakresie tragedji nie mogły się nazwać sześciłiwemi.

Zyskała na tem komedja i dramat salonowy, którego bohaterką *par excellence* stała się pani Stachowicz. Pierwszym etapem artystki na tej drodze była rola Klary w „Właścicielu kuźnic”. Wielka prawda w pojęciu i wykonaniu, siła dramatyczna, dostateczna w atmosferze salonowej, wreszcie głębokie uczucie w scenach czy to miłosnych zachwyków, czy też rozpacz — wszystko ujęte w karby dobrze obmyślanej artystycznej miary — oto wrażenie, odniesione z gry artystki w słabym zkadinał dramacie Ohneta.

Zalety powyższe widzieliśmy spotęgowane jeszcze w „Dyonizie”, „Georgette”, „Aktorach dworu” (następnych przedstawieniach) i „Chamillaku”.

Z licznych ról w komedji salonowej, grywanych obecnie przez panią Stachowicz na scenie lwowskiej, zasługuje na szczególną wzmiankę Wanda w krotokhwili „Mąż z grzeczności”. Szczęśliwe wyzyskanie wszystkich nagromadzonych w tej postaci efektów świadczy chlubnie o wielce rozwiniętym talencie obserwacyjnym artystki, która każdej przedstawianej przez się kreacji stara się nadać pewną oryginalną odrębną cechę, wyróżniając ją od licznych poprzedniczek.

✓ Szereg przedstawielek poważnej muzy tragedji i dramatu zamyka pani Adela Żelazowska, również od lat pięciu przybyła do nas z Krakowa. Wyniosła postawa, profil klasyczny, głos sięgający do niższych tonów skali chromatycznej, na pierwszy rzut oka kwalifikującą panią Żelazowską do ról bohaterek w tragedji i dramacie. Przez dłuższy czas artystka występowała na scenie tutejszej w rolach mniej wybitnych, przeważnie w komedji i dopiero w minionym sezonie ujrzeliśmy panią Żelazowską w pierwszorzędnym kreacjach dramatycznych („Dramat jednej nocy“, „Zbójcy“, „Ksenia“), które co prawda zachwiać w nas musiały wiarę w tragiczne zdolności artystki. Pani Żelazowskiej niepodobna odmówić należytego zrozumienia przedstawianego charakteru i przejęcia się sytuacją, natomiast nie trudno nie zauważyć, że środki techniczne, jakimi rozporządza, nie wystarczają do plastycznego przedstawienia kreacji tragicznej. Głos artystki, tak silnie, dźwięcznie brzmiący w niższym rejestrze, wydaje w bardziej dramatycznych ustępach nieartykułowane tony — twarz, oko, nie biorą w grze najmniejszego udziału a ruchy jej, bez zarzutu w salonie, przybierają w dramacie pozy, grzeszące przeciw elementarnym zasadom estetyki scenicznej.

Jakież więc zadanie czeka na scenie naszej utalentowaną artystkę?

Jest niem bogaty wydział ról, grywany za lepszych czasów lwowskiego teatru przez panią Parzniczkę.

Damy wielkiego świata, których prototypem „Dahlia“ Feuilleta, „Diana de Lys“ Dumasa, „Dama treflowa“ Zaleskiego — oto cel, do którego artystka dążyć powinna. Że powyższe przekonanie nie snuliśmy z niczem nieumotywowanej wyobraźni, dowodem tego świetnie odegrane przez panią Żelazowską role w dwu tak odrębnych sztukach, jak „Miód kasztelański“ (Hurska) i „Właściciel kuźni“ (Helena).

Nie trzeba być wielkim znawcą, by nabrać przekonania, że te a nie inne role są właściwem polem, na którym talent artystki może się należycie i z korzyścią dla sztuki rozwijać.

Zywiół naiwny na scenie naszej reprezentują: pani Antonina Kwiecińska i panna Stanisława

Pysznik. Rzeczywiście trudno o bardziej uderzający kontrast, jaki przedstawiają obie artystki, pracujące w pokrewnym sobie, nader zbliżonym wydziale ról. Kontrast ten polega bez wątpienia po części przynajmniej na różnicy indywidualności i rodzaju talentu pań Kwiecińskiej i Pysznik. Bardziej jednak wybitną i rozdzielającą obie te siły odrębność stanowi zmiana w pojęciach o naiwności scenicznej u starszej a nowszej generacji autorów dramatycznych.

Był czas, gdy zachwycano się tak tkliwą sielanką, jak: „Zbudziło się w niej serce“, „Broń niewieścia“, „Przed śniadaniem“ i wówczas *conditio sine qua non* każdej sztuki oryginalnej czy też tłumaczonej przedstawiała n a i w n a z reguły w blond peruczkę przybrana, która miała reprezentować czystą, nieskazitelną naturę wygłaszając tyrady mniej lub więcej udatne na rozmaite tematy a głównie na temat nigdy niewyczerpany, bo temat miłości. Niedawno dopiero ocknięto się w literaturze dramatycznej z zapędów zbyt daleko idących w tym kierunku. Spostrzeżono, że n a i w n a jest kreacją nieco przestarzałą w obec nowych pojęć o statusie i przeznaczeniu kobiet w społeczeństwie, krótko mówiąc, że stała się postacią istniejącą li w wyobraźni autorów a pozbawioną wzorów w żyjącej generacji społeczeństwa.

Miejsce n a i w n e j zajęła dziś, że się tak wyrazimy, p r a k t y c z n a, tj. dziewczę zajmujące się kuchnią, dziećmi brata lub siostry, czytane i trzeźwo na świat patrzące. Skrystalizowany typ tego nowego pojęcia naiwności przedstawia Dumas w postaci Anny („Francillon“).

Pani Kwiecińska jest właśnie przedstawicielką dawnego typu naiwnej, panna Pysznik reprezentuje kierunek nowy.

Pani Kwiecińska wstąpiła na deski sceniczne we Lwowie, mniej więcej przed laty jedenastu. (Luty 1876.) Zosia w „Gramatyce“ i „Zręczności i przekorze“, przedstawianych w świeżo zainaugurowanych wówczas przedstawieniach popołudniowych, były jej pierwszemi rolami. Niebawem widzimy ją występującą z powodzeniem w reprezentacjach wieczornych, a ponieważ powstał

wówczas po Skarbkowskiej scenie silny prąd operetki, więc pani Kwiecińska musiała składać dowody swych wokalnych zasobów jako Kupido w „Orfeuszu” i innych pomniejszych partyjkach. Niepodobna nam również pominąć milczeniem faktu, iż bystry znawca talentów aktorskich, śp. Stanisław Dobrzański, zaraz w pierwszym roku jej zawodu scenicznego powierzył pani Kwiecińskiej tytułową rolę w komedii Labiche’a „Za piękną żoną”. Przypuszczamy, że zmarły przedwcześnie kierownik wówczas już odgadł w młodziutkiej adeptce sztuki ten kierunek talentu, w którym dziś z powodzeniem działa i działać wyłącznie powinna.

Charakterystyczną cechą gry pani Kwiecińskiej jest przedewszystkiem zdumiewająca intuicja. Dlatego też bezwiedna, niewymagająca głębokich studjów i obserwacji życiowej naiwność starej szkoły znalazła w niej wyborną wykonawczynię.

Wspaniale uposażona od natury, obdarzona głosem metalicznym i wielką dozą uczucia pani Kwiecińska sięgnąć mogła śmiało po za zwykły zakres ról naiwnych („Grube ryby”, „Dom otwarty”, „Dzieciaki”, „Lorenzo i Jessyka”, „Dziadzio filut”, „Świat nudów”) po role liryczne w dramacie („Dwie sieroty”, „Bracia Rantzau”).

Talent charakterystyczny odkryć musiano w artystce po świetnie odtworzonej postaci kapryśnej Ludwika w „Mężu od biedy”, a niemniej szczęśliwą reprezentantkę znalazły w niej: „Klara Soleil” i bohaterki krotoczwil: „Szczęście małżeńskie” i „Pod kuratelą”.

Po tej ostatniej roli wyraziliśmy przekonanie, któremu przywodził głos całej niemal prasy miejscowej, że polem, na które obecnie pani Kwiecińska przenieść się powinna, jest wydział *tz. grande coquette*.

W ostatnich czasach eksperymentowano w ciekawy choć niebezpieczny sposób z talentem artystki, powierzając jej role w całym tego słowa znaczeniu dramatyczne. („Łyse konie”, Doris Quinault w „Narcyzie”, tytułowa rola w „Francillon”). Smutne doświadczenie wynikłe z tej próby, której rezultat zresztą łatwym był do przewidzenia, winno było pouczyć sfery kierujące sceną, by nadal nie ryzykowały w sposób tak śmiały talentu i reputacji artystycznej pani Kwiecińskiej.

W końcu zwrócić musimy uwagę artystki na zbytne pieszczenie się w dykcji, przeciągłe akcentowanie i cedzenie pojedynczych wyrazów, którą to manierę odziedziczyła pani Kwiecińska po pani Nowakowskiej. Błąd ten mniej może znaczny w rolach naiwnych, grywanych dawniej przez artystkę, dziś staje się czem raz bardziej rażącym i należałoby się go pozbyć co prędzej.

Panna Pysznik reprezentuje w przeciwstawieniu do swej poprzedniczki naiwność, że tak powiemy, XX. stulecia. Panna Pysznik jest Warszawianką i uczennicą szkoły dramatycznej Derynga. Pierwsze kroki na scenie stawiała w teatrze Grancowa, zwykłym miejscu popisu dla elewów tej szkoły. W roku 1880 zaangażowaną została do Krakowa, gdzie grywała repertuar naiwny. We Lwowie na razie spotkała się z wieloma zarzutami, których uzasadnieniem był zupełny brak lirycznego pierwiastka w kreacjach artystki. I dziś jak dawniej twierdzimy, że w grze panny Pysznik góruje rozumowanie nad uczuciem, inteligencja nad talentem. Praca jednak, poparta dykcją naturalną, jasną i ujmującą powierzchownością, sprawiły, iż w grze artystki widzimy od dwu lat znaczne postępy. Praktyczne dziewczęta niemieckie znajdują w niej bardzo dobrą przedstawicielkę. („Dr. Klaus“, „Porwanie Sabinek“, „Och ci mężczyźni“) a najświeższą kreacją, jaką się panna Pysznik słusznie pochlubić może, jest udzielająca przepisu na japońską sałatę Anna w Dumasowskiej „Francillon“.

Jako szczególną zaletę młodej artystki podnieść w końcu wypada coraz to rzadszy u młodej generacji aktorskiej talent deklamacyjny, znany dobrze naszej publiczności z koncertowej estrady. Świeże dowody tego talentu złożyła panna Pysznik jako Klara w „Zemście“ i Zosia w „Zręczności i przekorze“. Z tem wszystkiem wszakże nie radzimy jej grać „Iskierki“...

Role charakterystyczno-komiczne, prócz pani Aszpergerowej, mają u nas aż trzy reprezentantki; panie: German, Gostyńska, Cichocką.

Z wieku i urzędu pierwszeństwo należy się pani German.

Pani Joanna German, podobnie jak pani Aszpergerowa, jest już emerytką zakładu hr. Skarbka. Przy-

była do nas z Krakowa za czasów pierwszej dyrekcji p. Miłaszewskiego. Początkowo grywała subretki i amantki w komedji. Następnie przeszła do ról kokietek a nawet kreacja namiętnej Dolores w „Ojczyźnie“ stanowiła w swoim czasie jedną z lepszych ról artystki. W ostatniem dziesięcioleciu przerzuciła się pani German stanowczo do ról charakterystycznych, jakkolwiek nie możemy twierdzić, by ten wydział był dla niej ze wszystkim odpowiedni. Role charakterystyczne wymagają przede wszystkim od artysty lub artystki daru bystrej obserwacji. Zdolności tej nie posiada pani German, której udają się li postacie epizodyczne jak Tykalskiej („Damazy“), Dawnowskiej („Mąż od biedy“), Figaszewskiej („Dwie bliźny“). Tam natomiast, gdzie należy rozwinąć przedstawiany charakter w rozmaitych sytuacjach — artystka wpada w przesadę, objawiającą się tak w dykcji jak w ekscentrycznej toalecie. Środki te, być może rozbawiają szerszą publiczność, lecz nie zadowolnią nigdy znawcy.

Naturalność, prawdę, werwę komiczną — wszystkie te zalety posiada pani Anna Gostyńska, od lat sześciu pracująca na scenie tutejszej. Indywidualność artystki wyklucza ją stanowczo ze sfery salonów. Typy ludowe natomiast (Nanette w „Braciach Rantzau“, Stara baba w „Marnotrawcy“, Fadette w „Poczwarcie“), jak również role starych panien w komedji mieszczańskiej („Spirytyści“, „Wicek i Wacek“, „Mąż z grzeczności“), należą do ról w których najsurowsza krytyka nie znajdzie żadnego zarzutu przeciw grze artystki. Talent pani Gostyńskiej cechuje nadto wielka wstrzemięźliwość w wydobywaniu efektów, nie wysuwanie się kosztem sztuki na pierwszy plan — słowem godna uznania miara artystyczna.

Charakterystyczne role grywa też pani Zofja Ciechocka. Gra jej nie odznacza się wprawdzie twórczością typów, lecz cechują ją przede wszystkim wielka dystynkja i dykcja znamionująca wyższe wykształcenie, rzecz dość niezwykłą niestety w lwowskim teatrze. Role matek w dramacie i komedji („Wicek i Wacek“, („Właściciel kuźni“, „Bracia Lerche“) przedstawia pani Ciechocka bardzo odpowiednio i w tym też zakresie ról jest siłą pod każdym względem pożądaną. Z ról charaktery-

stycznych na wzmiankę zasługuje gra artystki jako pani Tuffier w „Nerwowych“, — która uprawnia nas do przypuszczenia, że z wiekiem gra pani Cichockiej w tym wydziale ról nabierze pożądanej wyrazistości. Dla dokładności notujemy, iż pani Cichocka przybyła do tutejszego teatru z Warszawy w r. 1881 i początkowo grywała role salonowe; w razie potrzeby śpiewała też w wodewilach.

Pani Józefa Woleńska reprezentuje na naszej scenie wydział t. z. użytecznych. Od lat kilkunastu należy do składu sceny tutejszej i jeszcze jako ośmioletnie dziecko rozpoczęła zawód sceniczny w Krakowie (Józia Delhau). Talent młodziuchnej artystki zwichniono zaraz u wstępu na scenę, kładąc kilkunastoletniemu dziewczęciu przedstawiać pierwszorzędne role w tragedji i dramacie. Drobną, nikłą indywidualność, głos wątpliwy a nienaturalnie forsowany, wreszcie brak temperamentu dramatycznego okazały w latach późniejszych, że talent artystki powiedziano na manowce. Dziś pani Woleńska użyteczną być może li w pomniejszych rolach konwersacyjnych, które nie wymagają gwałtowniejszych uniesień i wybuchów.

Role subretek grywają u nas panie: Marja Wiśłobodzka i Julja Piasecka. Pierwsza rozpoczęła zawód artystyczny na naszej scenie w r. 1881. Gra jej zdradza pewien odcień liryzmu, lecz brak jej pogłębienia przedstawianych kreacji. W ostatnim roku powierzano jej niejednokrotnie role kokotek, które wykonywała z widoczną apatią i niechęcią. W rolach subretek brak jej życia i humoru, do czego niepomniernie przyczynia się głos artystki ciągle tremolujący — lepiej udają się pani Wiśłobodzkiej pomniejsze role amantek w komedji i farsie.

Pani Piasecka jest świeżym nabytkiem ze scen prowincjonalnych. Posiada bez kwestji talent i temperament, który objawiła w rolach chłopaków („Szach i mat“, „Grzeszki babuni“, „Wigilja Bożego Narodzenia“.) Jako subretka ma wiele werwy i warunków kwalifikujących właśnie do tego rodzaju ról. Doradzić wypada artystce, by zechciała popracować nad uszlachetnieniem swej gry dziś jeszcze zbyt często trącej prowincją i by zechciała

zrozumieć, że spryt i filuterność subretki nie polegają na ekscentrycznem zachowaniu się i nienaturalnej żywości ruchów scenicznych.

Pomniejsze role subrettek powierzano w ubiegłym sezonie chórzystkom. W ich liczbie zauważyliśmy jeden talent jako obiecujący na przyszłość. Jest nim panna Wilkus (młodsza), która obok pewnych danych zewnętrznych posiada dykcję wyrazistą, głos dźwięczny a w wykonaniu swych drobnych zadań zdradzała pewne zrozumienie i staranność. Zwracamy na nią uwagę reżyserji.

Kończąc rzecz o piękniejszej połowie tutejszego personalu dramatycznego przychodzimy do wniosku, że takowy złożony dziś w połowie (sześć osób na dwanaście) z żywiołów starszych, stanowczo wymaga odświeżenia siłami młodemi. Nie da się to zrobić w drodze debiutów, zwłaszcza tak niefortunnie dobranych jak w ostatnim roku. Scenie naszej od lat dziesięciu, t. j. od chwili wyjazdu panny Deryng brak bohaterki, brak sił młodszych do ról podrzędniejszych a niemniej ważnych, zwłaszcza w sztukach salonowych, które dziś bywają niefortunnie zastępywane starą gwardją odkomenderowaną w tym celu z chórów. Nieszczęśliwe debiuty przekonały zapewne dyrekcję że w tej drodze nic nie wskóra. Być może, że należyte, rozpatrzenie się w towarzystwach prowincjonalnych, zwłaszcza w Królestwie, zdołałoby bodaj w części zaradzić złemu. Zresztą do tego tematu powrócimy jeszcze na innem miejscu.

Co do obecnego składu personalu damskiego, musimy jeszcze zwrócić naszą uwagę na dwie ważne kwestje, mianowicie na toalety i charakteryzację.

Panie lwowskiego towarzystwa dramatycznego tak w jednej jak drugiej kwestji powodują się zupełnie własnym zdaniem. Ubierają się albo za bogato, lub też zbyt skromnie. Moda, epoka, w której się akcja rozgrywa wreszcie pora roku, nie mają u nich prawie żadnego znaczenia. Podobna dowolność panuje także pod względem charakteryzacji, zwłaszcza u artystek grywających role charakterystyczne. Ekscentryczne toalety, peruki niemożliwego koloru używane przez niektóre panie sty-

kają się u drugich zaniedbaniem charakterystyki praktykowanem chyba w prowincjonalnym teatrze amatorskim. Tak w jednym jak i drugim kierunku ingerencja kierownictwa artystycznego jest rzeczą konieczną.

Mężka połowa naszego personalu, składa się przeważnie z sił młodych, stojących dziś w kwiecie wieku i z tego też powodu w obec żeńskiej części towarzystwa przedstawia się nierównie korzystniej.

Przegląd nasz rozpoczniemy od przedstawicieli tragedji i dramatu pp. Woleńskiego i Zelazowskiego. P. Władysław Woleński jest jednym z najstarszych pracowników tutejszej sceny, na którą wstąpił w styczniu 1870 roku, odbywszy poprzednio nowicjat artystyczny w doborowym towarzystwie Sztengla w Stanisławowie a następnie na scenie krakowskiej. P. Woleński zaczął swój zawód jako amant (Ferdynand w „Intrydze”) i prawdopodobnie na tem stanowisku wytrwa do końca swej kariery scenicznej. Pod względem indywidualności jest p. Woleński ideałem kochanka w tragedji lub dramacie. Twarz wyrazista, smukła postawa, głos doniosły i brzmiący — oto warunki jakimi natura obdarzyła artystę. Jako aktor przedstawia p. Woleński najdoskonalszy typ lwowskiego artysty. Zapał i temperament, bez śladu refleksji, fantazja niehamowana poczuciem miary, brak obmyślanej pozyskutkiem czego niejednokrotnie postawa p. Woleńskiego na scenie robi wrażenie automatu — oto zalety i wady gry naszego pierwszego kochanka. Nieprześcigniony Karol Moor, wyborczy Kassjo (Otello), pełen zapału młodzieńczego Laertes (Hamlet), fantastyczny Kirkor, (Balladyna), — że nie wspomniemy o całym szeregu kreacji kochanków w dramatach W. Hugo, Bornier'a, — sztywnym, wymuszonym jest p. Woleński w komedji salonowej. Zbroja i kostjum bardziej mu przystają niż kosmopolityczny frak lub tużurek dziewiętnastego stulecia. Właśnie jednak ten brak refleksji, który wytknęliśmy w ogólnej charakterystyce talentu artysty, czyni mu wręcz niepodobnem przedstawianie jakiejkolwiek roli z odcieniem charakterystycznym. Dowodem tego blade kreacje Makbeta, Montjoe, Tella, które swego czasu uznał za stosowne p. Woleński przedstawić na scenie tutejszej.

Właściwą sferą talentu artysty, był i powinien pozostać dramat romantyczny, niesłusznie dziś zepchnięty z repertuaru i zapomniany prawie. Dalecy jesteśmy od ządania, by temu kierunkowi pozostawić dawne, nieograniczone wszechwładztwo, lecz stanowić on winien konieczną przeciwwagę prądu realistycznego, który się dziś objawia we wszystkich postaciach: dramatu, komedji, farsy i operetki.

✱ Jeśli ze sposobu gry sądząc, należałoby p. Woleńskiego nazwać synem południowej strefy, wówczas reprezentantem mroźnej Skandynawji byłby p. Roman Żelazowski. P. Żelazowski stoi na wręcz przeciwnym biegunie od swego poprzednika. Jako lekki amant rozpoczął zawód sceniczny w teatrze krakowskim, ząd podążył do Poznania, by powrócić do podwawelskiego grodu dla objęcia ról bohaterskich. Z tego też czasu datują się misternie opracowane kreacje bohaterskie artysty: Uriel Acosta, Dymitr Samozwaniec, wykończone w najdrobniejszych szczegółach pod okiem genialnego informatora, p. Stanisława Koźmiana. On to poznał w artyście znakomity materiał tragiczny i pchnął go w właściwym kierunku. Materiałem i to znakomitym na bohatera pozostał p. Żelazowski do tej chwili. Grę jego cechuje przede wszystkim refleksja, być może wygórowana, gdyż ona to sprawia, że widz nie odczuwa tej burzy namiętności, jaka zdaje się wrzeć w duszy artysty, gdy przedstawia najefektowniejsze sceny z swego repertuaru tragicznego. Być może, że przyczyną tego jest też okoliczność, iż artysta nie ze wszystkim jeszcze opanował niezbędną techniką. Gra mimiczna fizjonomji i wzroku, popracowanie nad wyrównaniem skali głosowej, która dziś wprost z nużących monotonią dolnych tonów przechodzi w gardlany, bezdźwięczny okrzyk — winny dziś być celem usilnych starań artysty. Dziś gra p. Żelazowskiego bez zarzutu prawie w sytuacyjnym dramacie francuskim („Właściciel Kuźnic“, „Fedora“, „Teodora“, „Chamillac“) nie zdoła nas zadowolić w chwili, gdy zbyt dorywczo traktując trudne zadanie artysta przedstawia Franciszka Moora, Ryszarda III., Montioye. Przedstawianie na scenie, tak zwanych charakterów wymaga w braku informatora głębokich studjów

(których dowody znaleźliśmy w nowoczesnym repertuarzu p. Żelazowskiego) i wyrobionych środków technicznych. Chcący się obyć bez tego, najzdolniejszy artysta, upaść musi w oczach inteligentnej publiczności. Radzimy więc artyście na przyszłość, by skupił swe siły w jednym kierunku a wówczas cel, do którego dążyć powinien, nie pozostanie dlań niedościgłym ideałem.

Uzupełnieniem obu poprzednich artystów jest p. Łucjan Kwieciński, uczeń śp. Chęcińskiego, artysta scen warszawskich, zaś od roku 1872 kochanek salonowy w naszym teatrze. Działalność artystyczną p. Kwiecińskiego na scenie tutejszej podzielić nam wypadnie na dwa okresy. Pierwszy, liryczny zainauguował artysta rolę Edwina w „Odludkach i poecie“ a prócz wielu jednoaktówek i salonowych komedyj („Wdówka“, „Spotkanie“, „Swieczka zgasła“, „Posażna jedynaczka“, „Miłość ubogiego młodzieńca“, „Polowanie na zięciów“.) jako Filon (Balladyna), Nick (Marja Stuart), Clarens (Ryszard III) i Mazepa zapisał się chlubnie w pamięci lwowskiej publiczności. Kreacje liczne w sztukach ludowych grywane przez p. Kwiecińskiego w latach poprzednich zaliczają się również do tego okresu. Świetna deklamacja, dykcja delikatna, zapal naturalny w połączeniu z ujmującą powierzchownością i ułożeniem pełnem dystynkcji, złożyły się na całość, reprezentującą świetnie kochanka salonowego naszej sceny. Z biegiem czasu przeszedł p. Kwieciński do ról ściśle salonowych z odcieniem komicznym i charakterystycznym. W pierwszym zakresie na podniesienie zasługują wyborne kreacje artysty w rolach komicznych mężów („Szczęście małżeńskie“, „Mąż z grzeczności“, „Więzy małżeńskie“ itd.), lecz niemniej ważnemi są typowe niemal postacie charakterystyczne, jakie odtworzył p. Kwieciński bądź to w komedji (Muskat w „Przed ślubem“, „Mąż od biedy“), bądź też w dramacie serjo („Nora“, błazen w „Lirze“). W ostatnich czasach czuć pewne znużenie w grze artysty, przejawiające się w apatycznym traktowaniu, niewycienieniowaniu dostatecznem, przedstawianych ról. Chcielibyśmy wierzyć, że jest stan przejściowy, dość zwykły zresztą w okresie twórczości każdego artysty, cóż dopiero artyście dramatycznego.

Role drugich kochanków spoczywają w ręku pana Józefa Kasprowicza, który dłuższy przeciąg czasu pracował naprzód na scenie lwowskiej, w rolach pomniejszych, następnie zaś w towarzystwach prowincjonalnych i w Poznaniu. P. Kasprowicz posiada wszystkie warunki na amanta, dziś wszakże jest jeszcze materiałem surowym. Talent jego charakteryzuje wielki zasób uczucia, które obecnie znajduje wyraz w płaczelivej nieoddykcji artysty. Pod okiem zdolnego informatora może się p. Kasprowicz wyrobić na kochanka lirycznego, byle zechciał pracą poprzeć talent, który posiada. W ostatnich czasach zauważyliśmy pewną staranność w grze młodego artysty, która pozwala dobrze tuszyć o jego przyszłej karierze.

P. Marcelli Zboiński jest Figurem naszego teatru, inaczej mówiąc odgrywa on pożyteczną dla kaźdoczesnej dyrekcji, lecz niewdzięczną i niebezpieczną rolę „Mädchen für alles“. Od r. 1872 jest p. Zboiński, członkiem sceny skarbkowskiej; zawód swój rozpoczynając na scenach prowincjonalnych (towarzystwo Sztengla), w Krakowie i Poznaniu. Repertuar artysty z czasów pobytu w tutejszym teatrze, przedstawia stugłową hydrę kontrastów. Składają się nań role z tragedji, dramatu, komedji, farsy obok partyj z operetki i opery. Majestatyczny Karol Wielki („Córka Rolanda“) i kankanujący Trippelmark („Księżna Gerolstein“), błaznujący Don Desiderio (w operze ks. Poniatowskiego) i demoniczny Szujski („Dymitr Samozwaniec“), posępny Wallenstein i Cacolet wywracający koziółki („Tricoche i Cacolet“) — oto próbka repertoaru artysty. Wielka inteligencja, talent niezaprzeczony, pyszne warunki sceniczne, uprawniają p. Zboińskiego do zajęcia pierwszorzędnego stanowiska w dziale ról ściśle charakterystycznych, jako ojca w komedji, dramacie i tragedji — a jednak, w chwili, gdy to piszemy, p. Zboiński grywa komiczne role w operetce, ze szkodą swego talentu i dobrze zasłużonej sławy....

Bezprzykładne rozpraszczenie talentu nie może wyjść na korzyść artysty. Z tego też powodu kreacjom jego zarzucić można powierzchowne traktowanie przedstawianych charakterów, skutkiem czego każda niemal postać

grzeszy anemizmem, brakiem psychologicznej całości i należytego rozwinięcia. A jednak role salonowe wymagające dystynkcji, arystokratycznych manier dykcji wytwornej, nie są u artysty rzadkością (Rozbitki, Chamillac i Safandulę). Dziś niestety celuje p. Zboiński tylko w epizodach, czy to dramatycznych, czy komicznych (Larocque w „Miłości ubogiego młodzieńca“, Lepiuk w „Chacie za wsią“, lub Ignacy w „Wielkim człowieku“, profesor w „Przed ślubem“). Od czasu do czasu talent artysty zrywa się do lotu i wówczas tworzy tak wspaniałą, skończoną kreację jak Radziwił w „Panie kochanku“, zabytek z lat młodszych, szczęśliwszych. Radziwił, wyznamy szczerze, zaimponował nam w wysokim stopniu i przekonał dowodnie, że tradycja kontuszowców znalazła w p. Zboińskim jednego z ostatnich swych reprezentantów.

Dlatego też od artysty tej miary mamy prawo żądać, by rzuciwszy łatwe tryumfy operetkowe, opracował sumiennie postać Cześnika a dał pokój Papkinom....

Epigonem p. Zboińskiego jest p. Stanisław Hierowski, którego talent trudno scharakteryzować, mimo, iż od lat sześciu nań patrzymy.

P. Hierowski rozpoczął zawód artystyczny na naszej scenie, dokąd przybył z Poznania, jako kochanek dramatyczny (Karol Moor). Wprawdzie artysta nie śpiewa w operze i operetce jak p. Zboiński, mimo to wszakże repertuar jego nie mniejsze przedstawia sprzeczności. Jago („Otello“) i Frontignac, senior („Synowiec z Ameryki“), cyniczny Hannibal („Awanturnica“) i szlachetny sędzia („Pan Tadeusz“), kłóć się obok siebie zawzięcie ku moralnej szkodzie młodego artysty. Zdaje się nam jednak, że tak wydział kochanków dramatycznych, jak i czarne charaktery, nie są właściwą sferą działalności p. Hierowskiego.

W pierwszych rolach brak mu tła gry pogodnego, sympatycznie usposabiającego widza dla aktora, w drugich brak mu różnaitości i subtelnego cieniowania dowodzących, że artysta nie posiada zdolności charakterystycznych. Dlatego też względnie najlepszymi kreacjami p. Hierowskiego są obecnie postacie salonowe, jak major w „Chamillaku“, Henryk w „Francillon“, de Bli-

gny w „Właścicielu kuźnic“, dziś jeszcze zbyt ostro może zarysowane i ztąd rażące sztywnością — właściwem zaś dlań polem będą w przyszłości role ojców dramatycznych, których próbkę dał artysta w roli starego Żymalskiego („Wicek i Wacek“).

Żywiół pośredni między dramatem a komedią reprezentują na naszej scenie pp. Ruszkowski i Szobert.

P. Ryszard Ruszkowski, pierwsze stawiał kroki na scenie w operetce warszawskiej a następnie po krótkiej tułaczce na prowincji, wstąpił w jesieni 1879 r. do teatru lwowskiego. P. Ruszkowski występował zrazu w operetce („Nietoperz“, „Pericola“, „Zielona wyspa“), gdzie zwrócił na się uwagę tak staranną grą, jak i pewnem charakterystycznym zacięciem. Zaczęto go używać do ról pomniejszych w komedji i dramacie, lecz wypłynął dopiero wówczas na pierwszorzędne stanowisko, gdy w drugim roku dyrekcji pana Miłaszewskiego dezercja wszystkich prawie celniejszych artystów do Petersburga, opustoszyła scenę skarbzkowską.

Z konieczności grał p. Ruszkowski w tym czasie wszystkie role charakterystyczne, komiczne, czarne charaktery. Co prawda, repertoar młodego artysty z owych czasów nie nadaje się do krytycznego rozbioru, lecz pan Ruszkowski zyskał ciąglem grywaniem wiele, bo obycie się ze sceną i poczucie niezaprzeczonego dotychczas talentu.

I dziś repertoar p. Ruszkowskiego przedstawia dziwną a szkodliwą dlań różnaitość.

Zacznijmy od czarnych charakterów (Wurm w „Intrydze“, Mateusz w „Menoncie“, Faust w „Wicku i Wacku“), którymi od dłuższego czasu obarczają artystę rozmaici kierownicy lwowskiej sceny. W tym wydziale ról brak p. Ruszkowskiemu jednego, kardynalnego warunku tj. siły demonicznej, przejawiającej się w całej postaci, która ma wywrzeć na widzu ujemne wrażenie. P. Ruszkowski ucieka się w takich wypadkach do szablonu, dając nam kreacje, jakby wykrojone ze starego melodramatu. W ten sam błąd wpada p. Ruszkowski ilekroć przypadnie mu w udziale zadanie dramatyczne. Nienaturalność gry plastycznej potęguje jeszcze w takim razie głos nienaturalny, w którym usiłuje naśladować

dykcję śp. Królikowskiego, zaś w istocie wpada w ton melodramatu *larmoyant*, niemiły dla ucha a grzeszący monotonią (Popiel w „Balladynie“, Sala w „Izraelu na puszczy“, Edward IV. w „Ryszardzie“). Tym też tonem usiłuje artysta niejednokrotnie zastąpić brak prawdziwego uczucia, na którym mu zbywa (Florenty w „Braciach Rautzau“) a zupełnie już niepojętą jest dla nas rzeczą, dlaczego artysta użył tego tonu przedstawiając Milczka („Zemsta“).

Role ściśle charakterystyczne a zwłaszcza typy bierne staruszków (Akiba w „Urjelu Acosta“, Ciepiszewski w „Gęsiach i Gąskach“, Ciuciumkiewicz w „Domu otwartym“, Łopuski w „Panie kochanku“) są najwłaściwszą sferą talentu p. Ruszkowskiego, równie jak postacie przeżytych światowców, oschłe figury biurokratów (Dahlberg w „Rozbitkach“, Pimbiesz w „Naszych zięciach“, Drecki „Przed ślubem“), które artysta przedstawia *con amore*.

P. Michał Szobert, od lat ośmiu jest początkującym artystą naszego teatru. Słuchacz tutejszej politechniki, rzucił retortę chemiczną dla wabnej maski Melpomeny, by jak dotychczas niestety przekonać się, że teoria a praktyka są to dwie rzeczy zupełnie od siebie różne. Pierwsze jego występy (w roku 1880) budziły wielkie nadzieje, których i dziś jeszcze rozpraszać nie mamy zamiaru. Dotychczas wiedza książkowa góruje nad talentem artysty, który posiada głos piękny, lecz nieokiełzany, twarz wyrazistą przy fatalnej mimice, ruchy nienaturalne, nagłe. Całym nieszczęściem p. Szoberta jest fakt, że dotychczas nie nadano mu żadnego kierunku. Za dyrekcji p. Miłaszewskiego grywał role płasko-komiczne, później niedopuszczany do ról, obecnie gra wszystko. Role komiczne („Francillon“, „Złoty pajak“); dramatyczne („Chata za wsią“, „Marnotrawca“), salonowe nawet („Spirytyści“) — oto repertuar pana Szoberta.

Część winy musi artysta bezwzględnie przypisać samemu sobie. Wzorów nie szuka w życiu, lecz w książce lub fantazji, skutkiem czego kreacje jego cierpią ogółem wzięwszy na brak życiowej prawdy. Przejęty widocznym echem sławy aktorów niemieckich, usiłuje ich patos,

obcy duchowi naszego języka, naśladować w swej dykcji, a nadto nie zwraca najmniejszej uwagi na plastyczną stronę swej gry.

Ramię prawe podniesione w górę, wymanierowana, zbyt obfita mimika, wypowiedzanie dramatycznych ustępów roli przez zęby — psują dziś najlepszy pomysł kreacji p. Szoberta w chwili jego wykonania.

Mimo to nie chcemy tracić wiary w karierę sceniczną młodego artysty. Kreacja Wurma („Intryga i miłość“), którą p. Szobert stworzył ubiegłej zimy na naszej scenie, tkwi nam ciągle w żywej pamięci i uprawnia nas do wypowiedzenia przekonania, że przy pracy wydział t. zw. intrygantów i drugich czarnych charakterów znajdzie w nim dobrego wykonawcę.

Gdyby matka natura nie była poskapiała swych darów pp. Wysockiemu i Starzewskiemu, mielibyśmy w nich niewątpliwie wyborny materiał na kochanków dramatycznych. Obaj posiadają powierzchowność sympatyczną, piękną wymowę, wiele uczucia, niestety jednak brak wzrostu i kształtów Apollina nie dozwala im reprezentować na scenie miłości.

Franciszek Wysocki jest uczniem dramatycznej szkoły lwowskiej, która swą efemeryczną egzystencję w latach 1870—73, zawdzięczała towarzystwu przyjaciół sceny. Już jako uczeń, odznaczał się p. Wysocki piękną deklamacją, która i dziś stanowi przeważną zaletę jego scenicznego talentu. Po odbyciu teatralnego nowicjatu na prowincji, dostał się p. Wysocki do teatru krakowskiego, zkąd w roku 1881 przeniósł się na scenę lwowską. Role ludowe i służących („Jesienią“, „Mąż z grzeczności“, „Noc Świętojańska“, „Kościuszek“), jak również role liryczne w dramacie kostjumowym, znalazły w nim zdolnego wykonawcę. Nie podobna wszakże nie zauważyć pewnego zwrotu niepomyślnego, jaki w ostatnich czasach zarysował się w kreacjach ludowych p. Wysockiego. Za przykład posłuży nam rola durnego Janka, którą p. Wysocki szczęśliwie odtworzył w „Chacie za wsią“ Zapolskiej a mniej fortunnie oddał w przeróbce Galasiewicza. W tej ostatniej odarł artysta, naszym zdaniem, sympatyczną postać Janka, z wszelkiej naturalności ludowej, zastępując ją niewłaściwie sentymentalizmem

ala Birch-Pfeiffer, Brachvogel et consortes. Przed tym błędem ostrzegamy artystę na przyszłość.

Role salonowe są dla p. Wysockiego szkopułem nie do przezwyciężenia. Prócz wielu innych usterek, twarz jego za mało ożywiona, brak humoru lekkiego i swobody ruchów, sprawiają, iż p. Wysocki w tym wydziale ról nie powinien być używany. („Właściciel Kuźnic“, „Synowiec z Ameryki“, „Małe Wybryki“).

Kornel Starzewski, jeden z najmłodszych członków naszej sceny, odznacza się sumiennością i starannością w opracowaniu każdej sobie powierzonej roli. Przy pracy uśmiecha mu się zawód drugiego kochanka w komedji!!! Humor i komizm reprezentują na lwowskiej scenie w pierwszym rzędzie pp. Frenkiel, Wojdałowicz, Walewski.

Mieczysław Frenkel jest uczniem szkoły dramatycznej Emila Derynga i jeszcze jako uczeń występując w teatrze Grancowa zwrócił na się uwagę warszawskiej prasy. Zawód sceniczny rozpoczął w Krakowie, gdzie początkowo przypadł mu w udziale zakres ról ściśle charakterystycznych i dopiero po wyjeździe p. Wojdałowicza począł też grywać role komiczne. Dopiero wszakże od chwili, gdy stanął na scenie Skarbkowskiej (1885) datuje się sława artysty. Okrzyczana z bezwzględności i surowego sądu prasa lwowska uznała talent p. Frenkla zaraz po pierwszych występach i dziś artysta mimo krótkiego u nas pobytu, jest Benjaminskiem publiczności, prasy i dyrekcji. Artysta jest uosobieniem spokojnego, refleksyjnego komizmu, który z wyniosłą jego postacią, twarzą wyrazistą i powolnemi ruchami w najzupełniejszej pozostaje harmonji. Najprostszemi środkami wywołać efekt silny — nie przemijający po chwilowym śmiechu — na tem polega cała tajemnica gry artysty. Właściwą sferą talentu p. Frenkla jest komedja mieszczańska. (Chwaliszewski w „Pięknej żonce“, Roland w „Klarze Soleil“, Champanet w „Trzpiocie“). Nieocenionym jest również p. Frenkel jako przedstawiciel typów komedji niemieckiej („Porwanie Sabinek“, „Doktor Klaus“, „Meteor“), wreszcie jako bohater błahych jednoaktówek: („Niebezpieczna rączka“, „Zasłubiny z przeszkodami“), które swą grą podtrzymuje.

Z ról charakterystycznych na wzmiankę zasługują kreacje p. Frenkla „w Nerwowych“ (Tuffier), „Małomieszczanach“ (Brochard), „Braciach Lerche“ (Otto), tworzące typy wycieniowane w najdrobniejszych szczegółach. Nie obcą jest też artyście postać szlaguna, której drobną próbkę dał nam w „Wicku i Wacku“ (Klepacki).

Natomiast typy żydów galicyjskich („Złoty cielec“, „Dwaj złodzieje“) mniejszem dziś jeszcze cieszą się w grze artysty powodzeniem — widocznie nie zdołał on dotychczas uchwycić na gorącym uczynku śmieszności nagromadzonej tak obficie w tej warstwie społeczeństwa. Zresztą, naszym zdaniem, znajomość języka niemieckiego jest konieczną celem uwydatnienia właściwości dykcji, jaką się odznacza naród wybrany w Galicji.

W atmosferze arystokratycznych salonów jest jakoś nieswojsko sympatycznemu artyście, czego najświeższym dowodem był stary margrabia w „Francillon.“ Kończąc wzmiankę o p. Frenkle nie uznajemy za stosowne wspominać o próbach jego w „Zemście“ (Cześnik), „Panie Kochanku“ (Radziwiłł) i w „Mężu z grzeczności“ (kapitan), gdyż artysta tak myślący jak p. Frenkel, musiał niezawodnie zrozumieć, że role, których głównem znamieniem jest temperament i krewkość, są wręcz przeciwnie refleksyjnej naturze jego talentu.

P. Władysław Wojdałowicz rozpoczynał zawód sceniczny pod dyrekcją śp. Kalicińskiego w Księstwie Poznańskim, z kąd we wrześniu 1874 r. jako barytonista operetkowy przeszedł na scenę krakowską. Kolejny ubytek sił artystycznych, które jedna po drugiej opuszczały teatr krakowski, dążąc do Lwowa, zniechęcił ówczesnego kierownika tamtejszej sceny p. Koźmiana do zużytkowania zdolności p. Wojdałowicza w dramacie i komedji. Artysta objął wydział ról komicznych i grywał wszystkie role z tego zakresu, poczynawszy od Szczepanka w „Chłopach arystokratów“, a skończywszy na „Panu Damazym.“ Sir Tobiasz w „Wieczorze Trzech Króli“, Pokock w „Pojedynku szlacheckim“, Dziendzierzyński w „Rozbitkach“, Lichocki w „Kościszce“ są najlepszymi kreacjami artysty z czasów krakowskich. Z wiosną 1883 r. przybył p. Wojda-

łowiez do Lwowa, gdzie brak kierownika i informatora. omal że u wstępu nie zwicznął jego kariery artystycznej. Po Grabcu w „Balladynie” kazano mu grać zamaszyste kreacje szlagunów („Pan Damazy,” „Wujaszek Alfonsa,” Klapkiewicz w „Przed ślubem”), które nie licowały zgoła z drobną jego indywidualnością i gdzie brak serdecznego, choć rubasznego humoru, przebijał się dotkliwie w każdym ważniejszym ustępie gry artysty.

Na dobytek musiał p. Wojdałowicz walczyć z świeżem jeszcze wspomnieniem śp. Zamojskiego, który jako szlagun był nieporównanym. Nie dziw więc, że artysta zrazu nie cieszył się u nas sympatją. Szkodzone mu systematycznie, obarczając go co chwila innem, co raz to dziwniejszem zadaniem (Maciuś w „Karjerowiczu” itd.) i dopiero w ostatnim roku przekonał nas p. Wojdałowicz, że użyty właściwie, może zająć bardzo pożyteczne stanowisko w lwowskim teatrze. Podobnie jak p. Frenkel jest p. Wojdałowicz tylko w komedji mieszczańskiej w właściwym sobie żywiole, a typy komedji. Bałuckiego stanowić mogą jego specjalność (Major w „Domu otwartym,” Ciapiutkiewicz w „Grubych rybach”). Episjerzy francuscy (Pontaubert w „Paryżaninie,” Moulinet w „Właścicielu Kuźnic,” Leonidas w „Klarze Soleil”), zarówno z filistrami utworów niemieckich (Grisinger w „Doktorze Klausie,” Klingenberg w „Złotym pajaku”) i drugorzędnymi kreacjami komicznymi (Dyonizy w „Mężu z grzeczności,” Zabawnicki w „Wicku i Wacku”) stanowią ramy, w jakich działalność sceniczna p. Wojdałowicza zamknąć się winna.

Z uznaniem podnieść należy w końcu staranność, z jaką p. Wojdałowicz wykonuje role sługusów i rezydentów (Dyndalski w „Zemście,” Grześ w „Damach i huzarach,” Grzegorz w „Rezerwie”).

Drobna indywidualność artysty przy braku żywszego temperamentu, przeszkadza mu w wywoływaniu należącego efektu na ogromnej scenie Skarbkowskiej, zwłaszcza w kreacjach, gdzie komizm nie polega na sytuacji, lecz skomplikowanej grze plastycznej, której p. Wojdałowicz nie zupełnie jeszcze jest panem. Dlatego też radzimy mu dać za wygrane kreacjom charaktery-

stycznym (Sołoducha w „Miodzie Kasztelańskim,“) a opracować w „Zemście“ Papkina.

Ostatnim w tej trójce komików jest Adolf Walewski, uczeń lwowskiej szkoły dramatycznej, następnie artysta teatru w Poznaniu, wreszcie od roku 1876 stale przebywający przy scenie Skarbkowskiej. P. Walewski, dzięki swej młodziutkiej powierzchowności zaczął karierę sceniczną od rol grywanych poprzednio przez kobiety (Cherubin w „Weselu Figara.“ Kamil w Emanypowanych) i młodych chłopaków (Franio „Przed śniadaniem“). Przez długie lata borykał się z wymową i rolami amantów, którzy się kochają za drzwiami. Zapisał i uczucie, jakimi wyposażał swe marne kreacje zdradzały, że gdyby posiadał odpowiednie warunki co do głosu i wzrostu, przedstawiałby wówczas świetny materiał na bohatera. Braki te wynagrodziła mu jednak sowna natura dając mu bogaty talent charakterystyczny, który zrazu spożytkowywał w rolkach charakterystycznych młokosów (Józio w „Damie treflowej“, Artur w „Lolu“, Edgar w „Kuglarce“, Wróbelkowski w „Domu Otwartym“). Tytułowa rola bibliotekarza (Roberta) w komedji Mozera stanowi punkt zwrotny w karierze artystycznej p. Walewskiego.

Zaczęto mu powierzać role charakterystyczne większej wagi (Doktor Kajus w „Kumoszkach Windzorskich“, Kalb w „Intrydze i miłości“), jak również role charakterystyczno-komiczne w krotkach (Hofmaister w „Wojnie podczas pokoju“, Tamburini w „Świecie baków“, Haspe w „Złotym pajaku“). Role biedaków, nieszczęśliwych a śmiesznych, budzących śmiech i współczucie zarazem, udają się p. Walewskiemu wybornie, przypominając mimowoli bohatera Daudetowskiej powieści „Ten mały“.

Talent p. Walewskiego uderza zaraz po p. Frenklu twórczością a stanowiąc werwą swą i życiem kontrast z refleksyjnym humorem naszego pierwszego komika, sprawia, iż nawet w takiej blahostce, jak „Niebezpieczna rączka“ każda scena odegrana przez obu artystów wywołuje wybuch śmiechu i salwy oklasków wśród publiczności.

Ze uczucia nie zatracił p. Walewski grając role charakterystyczne, dowodem tego typowe jego kreacje:

Urbana w „Zosi Przybylance“, Kaspra w „Majstrze i czeladniku“.

Na zakończenie wspomnieć nam wypada o przedstawicielach epizodów komicznych. Epizody są zadaniem ważnem nieskończenie dla sztuki a wdzięcznem dla wykonawców, jeżeli zważymy, że ś. p. Pańczykowski idealny reprezentant tego wydziału ról na scenie warszawskiej, imię swe zapisał chlubnie na kartach dziejów tejże sceny obok Zółkowskiego, Królikowskiego, Rychtera.

Epizody komiczne, przedstawiają u nas pp. Dębicki, Piasecki, Gasiński.

Bronisław Dębicki, dziś już emeryt, wstąpił na scenę lwowską za czasów Chełchowskiego w Grudniu 1856 r., zkąd po ustąpieniu Chełchowskiego ze stanowiska dyrektora teatru tutejszego przeniósł się do wędrownego towarzystwa, krążącego po zachodniej Galicji, pod dyrekcją Gubarzewskiego. W latach 1859—1864 grywał na scenie krakowskiej; ztąd przybył wraz z Miłaszewskim do Lwowa. Do niedawnych czasów polem popisów dla p. Dębickiego były role *Naturburszów*, wiejskich głuptasów (Fryc w „Człowieku z czarnego lasu“ ogrodnik w „Miłostkach Ułańskich,“ Morgal w „Zabobonie,“ Majeranek w „Twardowskim,“ Picotin w „Żonie, która zwodzi męża,“) a zbytnia nerwowość w połączeniu z indywidualnością nadającą się tylko do ról płasko-komicznych nie dozwoliły mu w ciągu trzydziesto-letniego zawodu scenicznego jać się zadań większych, sięgających w dziedzinę wyższej komiki.

Dziś gdy wiek pochylił barki, a zmarszczki poorwały ruchliwą, wyrazistą twarz artysty, za specjalność p. Dębickiego poczytać należy role starych służących, w których, rzec można, jest wirtuozem. Czy jako Błażej w „Posażnej Jedynaczce“, czy w „Grubych rybach“ i w „Domu otwartym“, lub wreszcie jako fertyczny fagas w „Dwu złodziejach“, artysta jest zawsze typowym sługą starej daty, tak pod względem charakterystyki i maski, która odznacza się u niego skończoną starannością, jak i pod względem tonu roli, któremu obok komizmu umie zawsze nadać barwę szczerzego uczucia. Stary weteran na swem skromnem stanowisku pod wzglę-

dem zapału dla sztuki i sumienności, służyć mógłby za wzór niejednemu z pierwszorzędnych artystów.

Jan Piasecki od lat trzech przybyły z prowincjonalnej trupy do lwowskiego teatru, odznacza się doskonałą indywidualnością do ról płasko-komicznych, czego dowody złożył jako Kolman w „Doktorze Klausie”. Jak dotychczas, gra jego razi brakiem humoru i szablonem prowincjonalnym. Brak ten postępu tłumaczy się po części dziwnem postępywaniem rozmaitych kierownictw naszej sceny, które co chwila dymisjonują, to znów obarczają p. Piaseckiego zadaniami przerastającymi jego zdolności.

Najświeższym nabytkiem męskiego personelu jest p. Gasiński, zaangażowany od Wielkiej Nocy b. r. dla sceny naszej z trupy prowincjonalnej w Królestwie. P. Gasiński tańczy i aranżuje tańce („Chata za wsią”), śpiewa w chórach i grywa pomniejsze role, w których pomijając milezieniem naleciałości prowincjonalne, jakich mu się pozbyć jeszcze należy, zdradził pewne zdolności charakterystyczno-komiczne. Zadaniem kierownictwa będzie stosowne ukształcenie i wyzyskanie talentu p. Gasińskiego.

Skończywszy przegląd poszczególnych sił artystycznych naszej sceny, uważamy za stosowne zamknąć takowy wypowiedzeniem kilku uwag ogólnych o teatrze naszym, które w ścisłym pozostają związku z personelem dramatu i komedji.

Nie da się zaprzeczyć, że od lat sześciu teatr nasz znajduje się w stanie ciągłej dekadencji. Apatja publiczności do teatru wzrasta z roku na rok i coraz to częściej przedstawienia dramatu i komedji świecą pustkami.

Na ten stan fatalny w istocie złożyły się różnorodne a liczne przyczyny, o których mówić tu nie będziemy nie chcąc się narażać na zarzut powtarzania się.

Znaczna część winy spada na kierownictwo dramatu i samychże wykonawców.

Fałszywa obrada ról jest u nas na porządku dziennym. Tragicy grają w farsie a komiccy siedząc w fotelach i łóżach z ironicznym uśmiechem na ustach biją im szalone brawa. Ale żart na stronę. Brak fachowości w każdym zawodzie wyzwolonym a tem w karierze sce-

nicznej, zgubił już niejednen obiecujący talent — jeżeli więc dziś powodowani życzliwością dla sceny i artystów zwracamy ich uwagę na nieopatrzone rozpraszenie talentu — działamy w własnym ich interesie. Dziś są to ludzie w kwiecie wieku, lecz liczyć się należy z chwilą, w której nieubłagany czas, pochyli barki młodzieńcze a głowę pokryje siwizna.

Wówczas niejednemu nasunie się pytanie, co zrobił, do czego doprowadził, niejednen pożałuje gorzko chwil straconych na fraszki — zdolności poszłych na marne.

Nieuczenie się ról jest pierwotnym grzechem artystów lwowskiego teatru i pod tym względem mają już oni ustaloną sławę, szeroko za murami naszego miasta. Cóż mówić o pojęciu, przeprowadzeniu kreacji przez artystę, jeżeli tubalny głos suflera w lot niweczy wszelką illuzję słuchacza i widza.

Brak prób uwydatnia usterki pamięciowe wykonawców w sposób jeszcze bardziej jaskrawy. Nie możemy żądać wprawdzie, by odbywano w lwowskim teatrze tyle prób, jak to ma miejsce w teatrach rządowych, lub nadwornych, lecz trudno zrozumieć możliwość wystawienia „Francillon“ o trzech próbach, lub też wznowienia niegranej od lat kilku „Balladyny“ o dwu próbach za ledwo.

A jednak takie fakta są możliwe na scenie lwowskiej.

Nie dziw więc potem, że w dramacie lub tragedji każda scena choćby najgwałtowniejsza odbywa się z olimpijskim spokojem, o ile możności najbliższej budki suflera a pauzy artystyczne przybierają przeraźliwe rozmiary.

Dzięki temu dramat poważny staje się nudnym; komedja i farsa przybierają charakter poważnej tragedji.

Mniej nowości, tylko staranniej dobranych i lepiej przygotowanych a stanie się zadość wymogom artystycznym i żądaniom publiczności.

Brak informatora wykazaliśmy już w szczegółowym przeglądzie sił artystycznych. A czuć go nietylko w grze artystów, którym zbywa na twórczości, lecz przedewszystkiem w grze sił młodszych, niejednokrotnie sprawiającej przykre dyssonanse w udułej choćby całości.

Te siły młodsze, puszczone dziś samopas, niewyzyskane należycie — uzupełnione i zorganizowane stałyby się mogły filarem dyrekcji tak pod względem kasowym jak artystycznym.

Mamy tu na myśli wznowienie przedstawień popołudniowych w tej formie, w jakiej zainicjonował je przed laty dziesięciu Stanisław Dobrzański. Stały się one pepinierą lwowskiej sceny, wydały dla niej cały szereg artystów, zajmujących dziś wybitne stanowiska, zainteresowały szerokie koła publiczności, dla których potrzeba innego repertuaru, niż ten jaki obecnie teatr lwowski w dnie niedzielne przedstawia.

Wlanie nowego życia, wciągnięcie świeżych sił w organizm, który wprowadzony w ruch przed kilkunastu laty, lecz nieodżywiany należycie i poszczerbiony niełitościwym zębem czasu, chroma dziś i skrzypi — jest rzeczą konieczną.

Przyszłość okaże, czy słuszność w wypowiedzeniu powyższych uwag była po naszej stronie.

