

E1

55

Nr.: 4 i 5

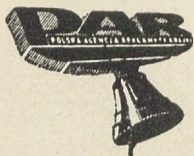


**ORGAN WYDAWANY STARANIEM
DYREKCJI TEATRÓW POLSKIEGO
W KATOWICACH**

Nakład i Administracja „P A R”, Polska Agencja Reklamy Franciszek Krajna
Poznań, Oddział w Katowicach.

2. 4/5

X 121717
148187 II



Przyjmuje ogłoszenia i reklamy do wszystkich gazet i pism tak w kraju jak i zagranicą. Załatwia reklamę tramwajową, plakatową, we wszystkich miastach polskich i reklamę kinową za pomocą przezrocz. Żądajcie nieobowiązujących ofert. Ceny oryginalne, przy powtórzeniu wysoki rabat.

PAR

Polska Agencja Reklamy
Franciszek Krajna, Poznań

Oddział Katowice,

Dyrekcyjna 10

Telefon Nr. 17-80

D-09/282/4

27.03



[5-]

Kultura Śląska

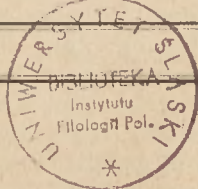
Organ wydawany star. Dyrekcji Teatru Polskiego w Katowicach

Nakład i Administracja „Par” Poznań, oddz. Katowice, ul. Dyrekcyjna 10 I p. tel. 17-80

POZNAŃ WARSZAWA KRAKÓW LWÓW TORUŃ BYDGOSZCZ
Al. Marcinkowskiego Bracka 17 Rynek Gł. 46 Akademicka 14 Szeroka 46 Dworcowa 72

ROK II

ZESZYT 4 i 5



F. SACHSE

„LUIZA” — SOCJALNE WYZNANIE CHARPENTIERA

Gustaw Charpentier, twórca opery „Luiza” skończył — jak wiadomo jako 27-mio letni mężczyzna wydział kompozytorski paryskiego konserwatorium z najwyższym odznaczeniem, zwanem Rzymską nagrodą (w 1887 roku).

Wyróżnienie tak zaszczytne otrzymał młody kompozytor za skomponowanie kantaty p, t. „Dydona” (do słów poezji A. de Lassus’a).

Kantata ta wykonana na jednym z koncertów Colonne w Paryżu w 1888 roku, wzbudziła zachwyt wśród audytorjum i u krytyki; świetne opanowanie faktury orkiestrowej, łatwość wypowiedzania się, bajeczne bogactwo środków technicznych, rywalizują w tym utworze z siłą i ze szczerością wyrazu dramatycznego.

Zdawało się, że Charpentier jest stworzony do opiewania losów wielkich, klasycznych bohaterów.

Hartmann, wydawca dzieł Massenet’a (twórcy opery Manon i nauczyciel Charpentiera) — obiecał młodemu mistrzowi dostarczyć odpowiednie libretto, by ten mógł rozwinąć i pokazać swe obiecujące tak wielkie zdolności.

Upływały tygodnie, upływały miesiące. Hartmann nie dawał znaku życia ani o sobie, ani o librecie.

Charpentier, czekający z niecierpliwością na możliwość wybicia się skomponowaniem opery, przypomniał się Hartmannowi. Nie otrzymawszy odpowiedzi, skierował pod adresem wydawcy drugi uprzejmy list.

I tym razem bez rezultatu.

Postanowił za pomocą dowcipu zmusić Hartmanna przynajmniej do napisania jakiegokolwiek odpowiedzi. Zamówił sobie w drukarni korespondentki takiej mniej więcej treści:

„Szanowny Panie!

Czekam wciąż na obiecane libretto i byłbym Panu wdzięczny, gdyby mi je Pan zechciał przysłać jak najrychlejš.

Kartkę taką wrzucał co ośm dni do skrzynki pocztowej pod adresem Hartmanna.

Bezsukutecznie jednak!

Nie było innej rady, jak postarać się o libretto inną drogą.

Tym sposobem Charpentier wpadł na pomysł napisania sobie samemu libretta operowego.

Dzięki takiemu to zbiegowi okoliczności okazało się, że Charpentier jest powołany raczej do tworzenia postaci współczesnych, niż do wskrzeszania klasycznych bohaterów.

Jakże daleko jest bowiem Luizie do antycznej heroiny!

Niemna ona w tym kierunku najmniejszych kwalifikacyj. Jest całą duszą wrośnięta we współczesne stosunki społeczne, jest każdym włóknom swego jestestwa związana z współczesnymi problemami zbiorowego życia.

Talent twórczy pchnął — jak widać — Charpentiera w kierunku wprost przeciwnym, jak świat antyczny: w kierunku indywidualnego interpretowania społecznych zagadnień swej epoki.

Tak się stało, że „Luiza” jest operą, której znaczenie kulturalne, bodaj że przewyższa jej znaczenie muzyczne i artystyczne.

Opera „Luiza” jest bowiem jednym z najprawdziwszych a jednocześnie jednym z najbarwniejszych pomników prądów współczesnej myśli na początku XX w.

Tematem opery jest konflikt między wolą rodziców, a uczuciem córki.

W operze „Luiza” Charpentiera chodzi autorowi o **przeciwstawienie postępowości społecznej, uosobionej przez Juliana i wstecznictwa uosobionego przez rodziców Luizy.**

Juljan śpiewa hymn na cześć wolności myśli i wolności uczucia.

Luiza przesiąka ideałami Juliana. Podczas 4-ch aktów sztuki dokonywa się w niej przeobrażenie, wyzwala ją z pod wpływów rodziców i tradycji, a przerzucając ją pod wpływ ideologii Juliana.

Ta przemiana duchowa młodej dziewczyny jest właściwą treścią opery.

Najistotniejszą częścią opery

Charpentiera jest **transformacja wewnętrzna dziewczęcej duszy**, w której obudziło się poraz pierwszy uczucie miłości i porwało ją swą żywiołowością.

Rola Juliana w operze jest podobna do roli Weża kusiciela w księgach Genezis.

Właściwa akcja „Luizy” przeplatana jest licznymi scenami epizodycznymi.

W scenach tych widzimy podłoże stosunków społecznych, w których się akcja odbywa z jednej strony, zaś upodobania Charpentiera jako artysty z drugiej strony.

Znamienną jest scena, odbywająca się o swiecie na rynku Montmartru.

Widzimy tam robotników i robotnice, węglarzy, gałganiarki oraz bogatą panoramę przedmieścia w całym jego realiźnie.

Charpentier Kochał rozgwar miasta, umiał się wczuć w poezję przedmieścia. Tylko dzięki tym swoim zaletom akt przedmieścia Montmartru jest nie tylko zajmujący, ale pełen uroku.

Puccini entuzjasmował się przedmieściem („Płaszcz”) dla powodzenia, by zadość uczynić modzie. Czujemy w przedmieściu Puccini’ego, ubranego we frak i rękawiczki obserwatora, który stara się jak najdokładniej wyekspluować swe milieux.

Inaczej Charpentier, **on wdycha pełną piersią urok i czar przedmieścia, — on pełnemi garściami rozrzuca jego poezję.**

Czuje się to w każdym takcie, dlatego to jaskrawy weryzm tej sceny nie tylko że nie razi, ale działa fascynująco.

Epizodyczne znaczenie posiada również akt odbywający się w magazynie mód pośród rozmów i śmiechów szwaczek wśród ciągłego terkotu maszyn do szycia.

I tu jest Charpentier wierny za-

łożeniom weryzmu; chce pokazać ze wszystkich stron życie swej bohaterki.

Epizodyczne znaczenie posiada również barwny obrazek „Koronacji muzy”, która to uroczystość rzuca charakterystyczne światło na socjalne idee kompozytora.

Widzimy więc, że „Luiza” **nie jest szablonową operą tradycyjnego pokroju**. — Jest ona operą, dającą **przekrój życia ludowych warstw społeczeństwa paryskiego przedmieścia**.

Charpentier stworzył dzieło wysnute z rzeczywistości życiowej o problemie nawskroś społecznym, dając nam w swej operze „Luiza” szczere wyznanie swych socjalnych przekonań.

II.

G. Charpentier nazwał swą operę „Luiza” **powieścią muzyczną**.

Czuł widocznie, że opera jego odbiega tak daleko od tradycyjnych szablonów operowych, że nazwa „opera” byłaby dla niej nieodpowiednią.

Te same jednak powody skłoniły R. Wagnera do przyjęcia przez niego dla swych dzieł nazwy „dramat muzyczny”.

W istocie konstrukcja utworu Charpentiera ma wiele pokrewnych cech z budową dramatu wagnerowskiego.

Dlategoż Charpentier nie nazwał swej „Luizy” za wzorem Wagnera „dramatem muzycznym”?

wodnich tematów muzycznych, mających na celu scharakteryzowanie pewnych osób lub nastrojów.

Widocznie autor „Luizy” czuł, że między formą jego utworu a koncepcją konstrukcji Wagnera są zbyt silne różnice, aby dzieła te mogły nosić wspólną etykietę.

W sposobie układu dialogów muzycznych, w sposobie rozplanowania scen i w sposobie prowadzenia melodyjnych fraz nie wiele się różni dzieło Charpentiera od dramatów Wagnerowskich.

Podobnie jak Wagner, nie uznaje Charpentier zamkniętych numerów muzycznych (np. aryj) nie uznaje też przeciwstawienia melodyjnych form arjowych i recitatiwnych, stapiając pierwiastki kantylenowe i deklamacyjne w jedną wielką nieskończoną melodję w myśl zasad sztuki wielkiego Niemca.

Cztery akty „Luizy” są wprowadzone podzielone na szereg scen — ale podział ten skuteczniejszy jest tak, że **wszystkie sceny jednego aktu tworzą nierozdzielalną całość**, nie są one poprzedzielane między sobą i pozamykane kadencjami.

Jako najoczywistszy dowód owej łączności konstrukcyjnej i formalnej poszczególnych scen „Luizy” służy fakt, że jedna scena kończy się a druga zaczyna się często wśród toku frazy śpiewaczej.

Np. pierwszy takt, załączonego poniżej urywka partii matki, zaczyna

Podobieństwa między zasadami formy Wagnera i Charpentiera dopatrywać się można także w użyciu przez obydwu kompozytorów prze-

się w scenie 3-ciej III aktu, następne takty są już zaliczone do sceny 4-tej tego samego aktu.

Ideę owych tematów przewodnich, zwanych „leitmotywami“, propaguje gorąco w swych utworach R. Wagner — tak, że panuje nawet powszechnie mniemanie, jakoby Wagner był wynalazcą „leitmotywu“.

Tak nie jest, bowiem już w XVII wieku genialny kompozytor operowy K. Monteverdi posługuje się chętnie tematami muzycznymi, charakteryzującymi pewne nastroje; zresztą i w XIX wieku używano przed Wagne-

rem przewodnich tematów muzycznych (Berlioz, Weber).

Nie wnikając głębiej w analizę historycznej zasługi wynalazku „leitmotywu“, przytoczymy kilka tematów muzycznych, które w muzyce „Luizy“ zajmują dominujące stanowisko.

Na pierwszym planie należy wspomnieć o prostej lecz pełnej beztroskiego polotu frazie, zaczynającej wstęp do I-go aktu „Luizy“:

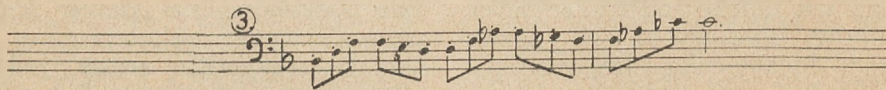


Melodia ta charakteryzuje usposobienie Juliana; jego wesoły, pełen rozrywek, tryb życia.

Motyw ten czasami zabarwia Charpentier smętnie, minorowo — a nawet go włoży w usta matki, kiedy będzie chciał wyrazić jej głę-

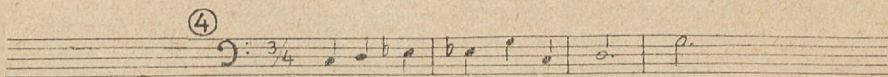
boką pogardę dla lekkoducha, leniwca i rozpustnika, wyciągającego rękę po jej córkę.

Tematem o rytmice burzliwej, powiedzmy popędliwej i raptownej, to następująca fraza melodyjna:



którą autor maluje charakter matki.

Ojca charakteryzuje Charpentier taką to łagodną, nastrojową melodią:



W podobny sposób nie tylko osoby, ale nawet poszczególne rysy charakterów bohaterów opery Charpentiera znajdują swe odzwierciedlenie w muzyce „Luizy“.

Co chwila dochodzi tam do słowa ta dobroć i optymizm ojca, jego uczucia ojcowskie względem Luizy, to znowu namiętność Juliana i Luizy, ich tęsknota za szczęściem i t. p.

W tym względzie jest konstrukcja „Luizy“ bliźniaczo podobna do utworów wagnerowskich i nazwa „dramat muzyczny“ byłaby dla tego dzieła odpowiednią.

W układzie treści „Luizy“ do-

strzegamy atoli pewien rys charakterystyczny, który stawia sztukę Charpentiera w osobiwym i oryginalnym świetle.

Rysem tym jest skłonność kompozytora do opisowości.

Skłonność tak silna, że autor poświęca jej całe dwa środkowe akty swego dzieła.

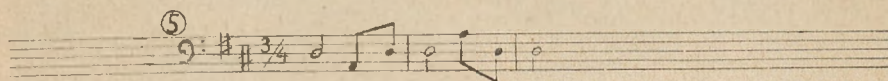
Charpentier nie ogranicza się do dramatycznego ujęcia tragedji Luizy, lecz stara się opisać życie swej bohaterki jak najwszechstronniej, dając nam jak najdokładniejszy obraz jej otoczenia i jej warunków życiowych.

Charpentier opisuje obszernie współzycie Luizy z rodzicami; opisuje szorstki, bezwzględny charakter matki, która ponoć nawet bije swą dorosłą córkę.

Charpentier opisuje szeroko warunki pracy Luizy jako pracownicy jednej z paryskich szwalni, pokazuje nam szereg koleżanek Luizy przeciętnych i banalnych, często nawet niedobrych i złośliwych, wśród których Luiza spędza długie godziny dnia roboczego.

Ta oto opisowość opery „Luiza” jest jednym z powodów, które zmusiły kompozytora do poszukania dla swego dzieła nazwy odpowiedniejszej, niż „dramat muzyczny”.

Nazwa „powieść” wydała się



W 2-gim obrazie II aktu kreśli autor interesujący obrazek rodzajowy w szwalni między dziewczętami. Obraz ten ma z samą tragedją Luizy tak mało bezpośredniej łączności, że na wielu scenach zostaje opuszczany zupełnie nawet w Opera Comique w Paryżu opuszczano go podczas wojny.

Nazwę „powieść muzyczna” (jaka obdarzył Charpentier swe dzieło) usprawiedliwia jednak nadewszystko socjalno-filozoficzne ujęcie problemu, tak znamienne dla opery francuskiego mistrza.

Problemem jego nie jest wyłącznie wypadek Luizy — ale tysiące a może nawet miliony wypadków podobnych.

W „Luizie” znajdziemy uogólniony problem społeczny, przedstawiony na zdarzeniu jednolitym; zupełnie, jak w powieściach.

Wpływ wielkiego miasta i jego pokus na czystą duszę dziewczęcą — oto problem Charpentiera.

Przeciwwagą owego demoralizującego wpływu mogłyby być wzoro-

Charpentierowi najtrafniejszą. Bogactwo opisów, wszechstronność ujęcia i prawdziwość sytuacji nadaje istotnie dziełu kompozytora cechy powieściowego utworu.

Opisowe skłonności Charpentiera wyciskają swe piętno wyraźnie na muzyce „Luizy”.

Zwłaszcza malownicze i przepojone prawdziwą poezją opisy przedmieścia paryskiego znalazły przepiękną realizację muzyczną w I obrazie II aktu. Samo preludjum do tego aktu, zatytułowane nagłówkiem „Paryż się budzi” jest klejnotem subtelnej kolorystyki muzycznej.

Temat naczelnym tego preludja uderza zarówno swą prostotą, jak i siłą wyrazu:

we stosunki rodzinne i miłe warunki pracy.

Gdyby Luiza miała matkę, podobnie łagodnego usposobienia jak jej ojciec — nie zeszła by może na złą drogę. Daje nam to nieraz do zrozumienia Charpentier w ciągu swego dzieła.

Gdyby miała podobne do siebie, głębiej czujące przyjaciółki w szwalni — byłyby ją też mogły powstrzymać przed zgubnym krokiem.

Kiedy Julian ją pyta w III akcie, czy żałuje swego postępu — wyznaje mu to szczerze.

W ciągu akcji dzieła mamy szeregi epizodów, które nam podają tragedję ojca, tracącego swe dziecko w odmętach wielkiego miasta.

Scena z włóczęgą w II akcie jest tego najjaskrawszym przykładem.

„Wielkie miasto potrzebuje wiele, wiele pięknych dziewcząt” — więc szuka je sobie i pożera je.

Socjalne podłoże „Luizy” uwydatnia się nawet wśród tak drobnych szczegółów, jak rozmowa gazetarki, która przy pracy gdzieś o czwartej godzinie zrana rezonuje na temat,

czy też naprawdę są niewiasty, które śpią w jedwabiach w tej chwili, kiedy ona okryta łachmanami pracuje na mizerne grosze niedostatku?

Epizody z zamiataczką są wyrazem podobnych roztrząsań na tle społecznych niesprawiedliwości.

Wreszcie należy nadmienić o największym bohaterze „Luizy“, o Pa-

ryżu, który jest dla Charpentiera i jego postaci symbolem piękna i potęgi, symbolem życia i rozkoszy.

Ta djonizyjska muzyka, którą nabrzmiewa i szaleje dusza Luizy w ostatnim akcie, wyraża najdosadniej wszystko, co zamyka autor w pojęciu „Paryża“:



Motywy ulicy i życia wielkomiejskiego splatają się tu w wspaniałej polifonii z motywami pożądania i rozkoszy, tworząc przedziwno symfoniczne o fakturze iście mistrzowskiej.

Gounod twierdził, że komponować można wszystko, z wyjątkiem tekstów filozoficznych.

Charpentier dowiódł swą „Luizą“, że można znaleźć muzyczne urzeczywistnienie i dla myśli filozoficznych.

Stworzył dzieło o wyjątkowej

głębi ujęcia, o zadziwiającej wszechstronności treściowej, o niezwyklej sile wyrazu dramatycznego, — i o bogactwie muzyki, wymagającej na wyczerpujące omówienie co najmniej ram okazałej książki.

Stworzył dzieło, zasługujące w całej pełni na nazwę „Powieść muzyczna“. Dzieło, w którym możnaby mówić o przeroście treści nad formą gdyby nie orli polot myśli kompozytora, dający nawet najgłębszej treści szatę lekką i barwną.



TEATR LUDOWY NA ŚLĄSKU W R. 1929.

Krótką, lapidarną statystyką kulturalnej pracy wśród ludu śląskiego za rok 1929 — dostatecznie ilustruje cyframi prawdziwie rzetelny obraz pracy teatru ludowego i marionetek, abyśmy z uznaniem przyklasnęli kierownikowi i jego współtowarzyszom tej pracy.

Cicha, systematyczna, konsekwentna w każdym calu praca tak prof. Ligonja jak i jego kompanów świadczy o coraz większym postępie na polu kultury, piękna, uszlachetnienia ducha i dobra ludu śląskiego.

W skupionej energii, w gorącym

zapale i poświęceniu idzie się na-przód rok rocznie. I to jest właśnie najowocniejszy rezultat zbożnej pracy.

Przypatrzmy się jednak cyfrom.

Ilość kół teatralnych wzrosła do liczby 598 z 767-ma przedstawieniami, nie licząc szeregu obchodów: majowych (63), imienin Marszałka (49) i przyłączenia Śląska do macierzy (38).

Z bibjoteki korzysta 223 towarzyszt, które wypożyczyły przez rok — 602 tomów. Z równą siłą pracowała kostjumernia, skąd w kompletach uszyto 7.960 kostjumów, a rekwizytów przeszło 4.060.



„**Baron Trenk**“ operetka w 3 aktach Feliksa Albini'ego.

W rolach głównych:

pp. ALEKSANDRA LUBICZ i JÓZEF STĘPNIOWSKI

Równorzędnie z teatrem ludowym pracuje teatr Marjonetek, który dał przedstawienia w 62 miejscowościach, a z tych 29 na Śląsku Opolskim, w powiatach: — Strzeleckim, Opolskim, Dobrodzieńskim, Kozielskim, Raciborskim i Bytomskim.

Dano 73 widowisk z frekwencją **22.978** osób, z czego **na Śląsk Niemiecki** przypadło **5.858** widzów.

W tem krótkiem spięciu cyfr doskonale widzimy poważny wynik wysiłków i wielką nadzieję na przyszłość.

TEATR POLSKI W CYFRACH I W PRACY

Zbyt wiele błąka się nieumotywowanych i lekkomyślnych, publicznie lub pokątnie rozsiewanych opowieści o teatrze i jego pracy, o jego wydatkach i potrzebach, że nie od rzeczy będzie spojrzeć na zestawienie z ostatnich pięciu miesięcy **tego** sezonu z równym okresem **ubiegłego**.

Może raz wreszcie zacznie się pisać i mówić, a zwłaszcza ci, których w teatrze okół dotąd ludzkie nie widziało, — prawdę, a tem samem okaże się **zainteresowanie** dla teatru i **zrozumienie** go pod każdym względem.

Oto jak się przedstawia szereg interesujących dat statystycznych odnośnie do działalności **Teatru Polskiego w Katowicach** w sezonie bieżącym, jak i dat, odnoszących się do prac w obu działach (w operze i dramacie) w sezonie ubiegłym.

Porównanie obu sezonów wypada na wielką i widoczną korzyść dla sezonu bieżącego w brew kolportowanemu złośliwym pogłoskom na temat rzekomej obniżki frekwencji, ograniczonych wpływów kasowych, jak i słabszego tempa w wystawianiu nowości scenicznych:

	Dział dramatyczny :		Dział muzyczny :	
	1928/9	1929/30	1928/9	1929/30
Ilość przed. w Katowicach	56	95	66	82
na prowincji	34	50	24	14
razem	90	145	90	96
Ilość premier :	8	11	8 wzn. 3 prem.	10 wzn. 4 pr.

Premjery w zakresie działu dramatycznego sezon 1928/9: „Cyd“ „Wąsy i peruka“ „Uśmiech losu“ „Potęga reklamy“ „Wyzwolenie“ „Szkłana Góra“ „Pani Prezesowa“ „Jej Tancerz“.

Premjery w zakresie działu dramatycznego sezon 1929/30: „Złota czaszka“, „Stary Kawaler“, „Proces Mary Dugan“, „Uciekła mi przepióreczka“, „Ładna historia“, „Rewizor“, „Adwokat i Róże“, „Za 7 górami“, „Boże narodzenie“, „Sekretarka Pana Prezesa“, „Maman do wzięcia“.

Premjery w zakresie działu muzycznego sezon 1928/9: „Zygmunt August“, „Dalibor“, „Pomsta Jontkova“. Wznowienia: „Hrabina“, „Aida“, „Faust“, „Trubadur“, „Pajace“, „Halka“, „Manon“, „Domek 3 dziewcząt“.

Premjery w zakresie działu muzycznego sezon 1929/30: „Straszny Dwór“, „Legenda Bałtyku“, „Eugeniusz Onegin“, „Baron Trenk“, Wznowienia: „Halka“, „Zygmunt August“, „Bal Maskowy“, „Tannhäuser“, „Trubadur“, „Tryptyk“, „Tosca“, „Aida“, „Madame Butterfly“, „Lalka“.

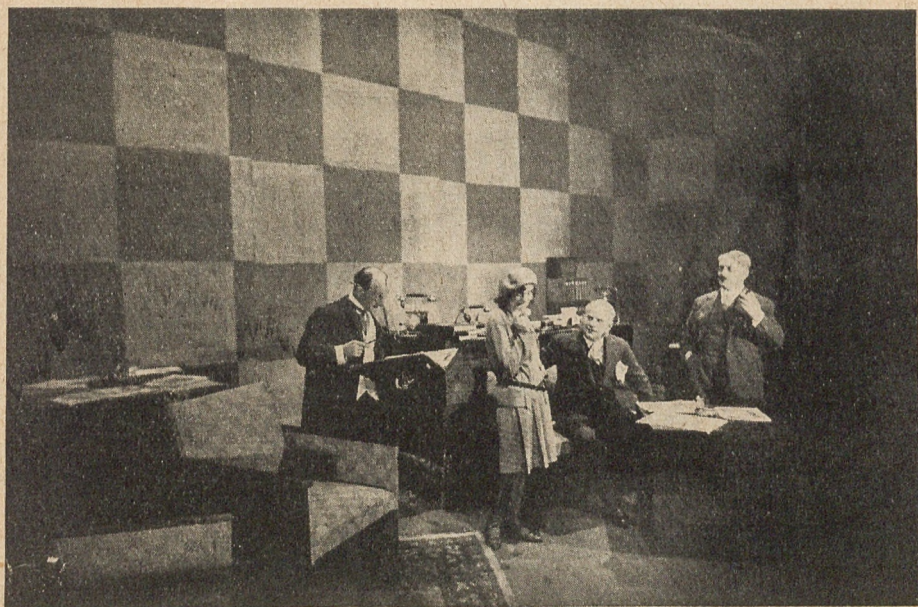
Dalsze zestawienia statystyczne wykazują następujące różnice na korzyść bieżącego sezonu i tak: **w dziale dramatycznym** odwiedziło wszystkie przedstawienia t. j. w Katowicach i na prowincji **w sezonie ubiegłym**: 40.686 widzów, zaś **w bieżącym sezonie** w tym samym czasokresie 62.605 widzów. **W dziale muzycznym** odwiedziło wszystkie przedstawienia **w sezonie ubiegłym** 49.948 widzów, zaś **w bieżącym sezonie** 54.731, a zatem wzmożenie się frekwencji w obu działach, a zwłaszcza w dziale dramatycznym jest aż nazbyt widoczne. Różnice na korzyść bieżącego sezonu ilustrują najlepiej następujące ogólne ostateczne cyfry. W sezonie 1928/9 dał Teatr Polski przedstawień dramatycznych i muzycznych razem 180, natomiast w sezonie 1929/30 242 przedstawień, t. zn. w tym sezonie o 62 przedstawień więcej.

Przedstawienia obu działów odwiedziło **w ubiegłym sezonie** łącznie 90.634 widzów, zaś **w bieżącym sezonie** 117.336 widzów t. zn. w bieżącym sezonie o 26.702 widzów więcej.

Wreszcie aby zadać kłam pogłoskom, jakoby kasowe wpływy ze sprzedaży biletów przedstawiały się w bież. sezonie gorzej rzekomo z powodu nieostrożnego pociągnięcia Dyrekcji w związku ze zniesieniem z dniem 1 października 1929 roku, praktykowanego w ubiegłych sezonach nienormalnego systemu 50% bonów zniżkowych, komunikuje Dyrekcja Teatru, iż wpływy kasowe z tytułu sprzedaży biletów są w bież. sezonie o zł. 46.775 wyższe.

Na koniec warto jeszcze porównać **działalność propagandową**, jaką spełnia dział dramatyczny poza miastem Katowicami t. j. w prowincjonalnych miejscowościach Woj. Śląskiego. I tak w sezonie ubiegłym odwiedziło przedstawienia działu dramatycznego w miejscowościach prowincjonalnych 13.203 widzów, zaś w bież. sezonie w tym samym czasokresie 23.611 widzów.

Powyższe daty statystyczne są zestawione zarówno w ubiegłym jak i w bież. sezonie od początku sezonu we wrześniu 1929 per 31 stycznia 1930 tj. za okres 5 miesięcy. Sapienti sat.



„Sekretarka pana prezesa” — kom. Fodora. Akt I — od lewej do prawej: pp. Jastrzębski, Zarębińska, Janowski i Bonecki.

REPERTUAR i AKTOR

UWAGI NA MARGINESIE TEATRU

Retrospektywnie patrząc w dzieje teatru i jego aktorów, bez wątpienia stwierdzić można, że repertuar szekspirowski i jego wielkich następców **stworzył i unieśmiertelnił** szereg genialnych aktorów.

Zwracają się ku nim oczy współczesnych z dziwną, ekstatyczną niemal tęsknotą, odrzucającą w swem uwielbieniu jakikolwiek ostrzejszy sąd i analizę o skali i głębi tych wielkich bezsprzecznie indywidualności aktorskich.

Tradycja o nich przechodzi z pokolenia na pokolenie i staje się do pewnego stopnia cieniem, przesłaniającym wielki trud i usiłowania współczesnego aktora.

Nie należy zapominać, że wzrósłowi indywidualności aktora i szerokiemu jego wypowiedzeniu się na scenie pomógł w pierwszym rzędzie charakter sztuk „heroicznego” repertuaru.

Tragedje bowiem, dramaty czy komedje minionego repertuaru, wspierały swe sklepienia i łuki na jednym przedewszystkiem filarze.

Filarem tym, ogniskiem i punktem centralnym sztuki była postać bohatera czy heroiny, mniejsza z tem, czy na imię postaci było: — Otello czy lady Makbet, Joanna d'Arc czy Romeo i Julja, Hamlet, Mazepa, Kordjan czy Irydjon lub wiele innych, im podobnych.

Sztuka szukała swego idealnego ożywiciela — aktora, aktor zaś wzrastał przez sztukę. Była to w swoim rodzaju może najrzadsza w życiu teatru epoka, w której genjusz autora rodził genialność aktora i w której obie genialności mogły się do tego stopnia zjednoczyć i stopić w jedno, iż stworzyły nieśmiertelny pomnik tryumfu sztuki i teatru, a wraz z nim atmosferę wspomnienia i legend.

Typ „heroiczny” ponadto — dawał i daje aktorowi wszelkie możliwości interpretacji, nie twardniał i nie kostniał w żadnej epoce rozwoju teatru i aktora, pozostał też dotąd jeszcze i na przyszłość wielką kopalnią inwencji twórczej aktora. Był niewyczerpaną skarbnicą pomysłowości i dociekań. Nie ograniczał się do schematu.

W jego czarodziejskim ogniu mężniała indywidualność aktora. Stawała się ona niebywale soczystą, głęboką i uczuciowo coraz bogatszą. Aktor nie tylko zyskiwał na wewnętrznem skupieniu i głębi, ale intuicyjnym nakazom wewnętrznym umiał poddać harmonijnie swe ruchy, postawę i gesty.

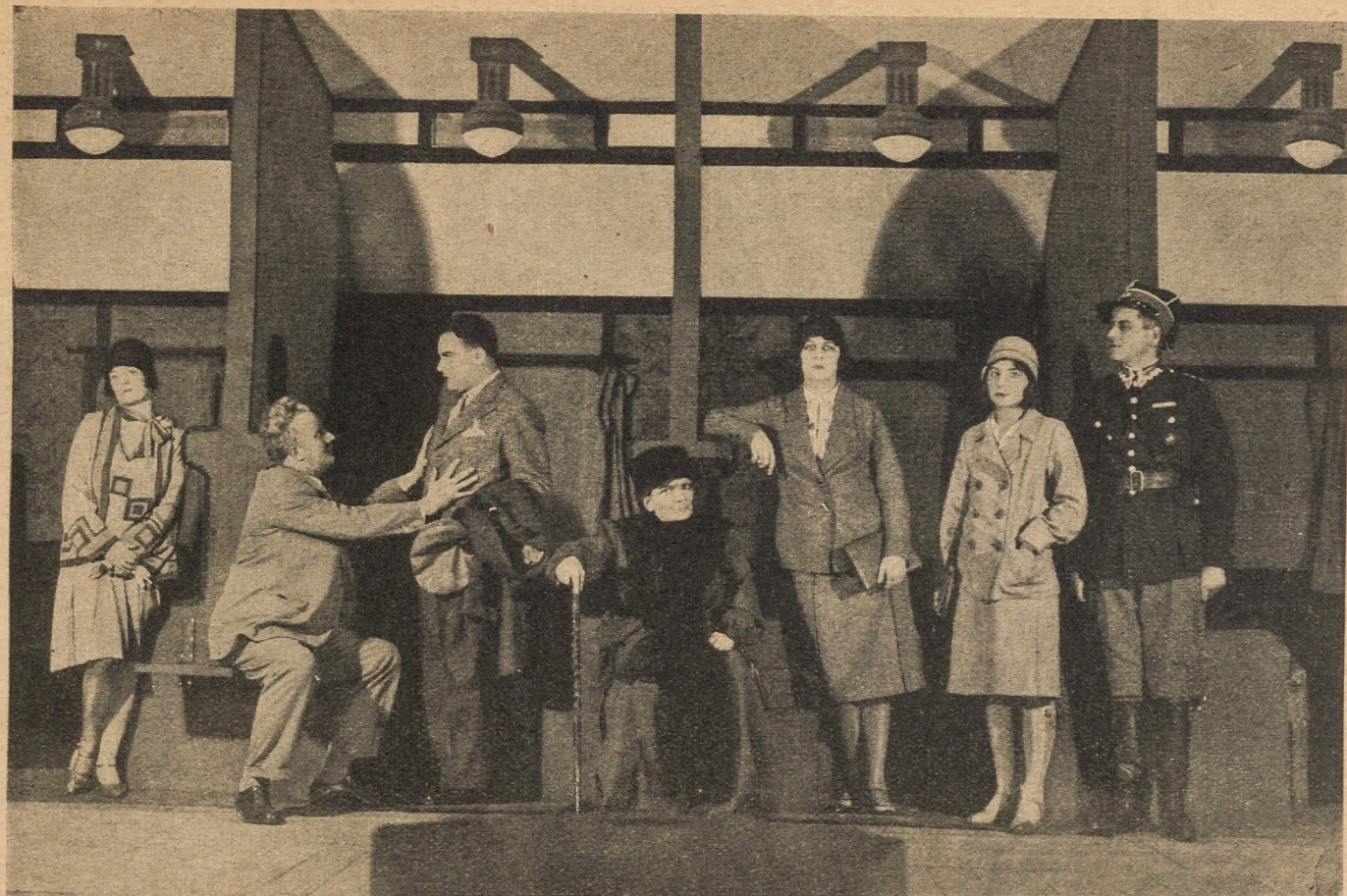
Była w nim kosmiczna wprost, elementarna siła ekspresji: — w głosie, w spojrzeniu, w uśmiechu, w ruchu i w gestcie.

Intuicja kierowała patetyczną jego dynamiką, intuicja była jego busolą i sterem. „Heroiczny” repertuar był lwią strawą dla aktorów. Nic dziwnego, że każdy urastał do lwiej potęgi.

Słusznie mógł mówić Wyspiański, widząc Modrzejewską za kulisami: „Tak—to nie była Modrzejewska — to była lady Makbet”.

Duch boży w tych aktorach się tłumaczył. Ale tłumaczył się też duch epoki i czasu w osobach autorów.

Każda epoka ma swoich bohaterów i wielkich awanturników, których wcielenia widzimy we wszystkich objawach życia danego społeczeństwa czy narodów. **Odpowiednio do wymagań epoki kształtuje się idealny typ jej bohatera.** Tym samym zmianom podlega i produkcja literacka, a w szczególności produkcja sceniczna. Z jej zmianą zmienia się również i jej interpretator-aktor, za-



„Maman do wzięcia” — kom. A. Grzymały-Siedleckiego. Akt. III — od lewej do prawej: Zbyszewska, Janowski, Oskard, Orzecka, Hałacińska (rola tytułowa), Ludwiżanka i Zastrzeżyński.

równy pod względem wewnętrznym jak pod względem swych środków aktorskiej techniki.

Teatr „heroiczny“ z kolei rzeczy uległ powszechnej ewolucji. Zmienił się tylko formalnie, odpowiednio do wymagań czasu, zatrzymując w dalszym ciągu główny swój trzon: bohatera solistę.

Takim — przy całej swej współczesności — był teatr Ibsena. Bohaterzy jego nie mieli wprawdzie tego dostojnego patosu dystansu, jakim dzięki swej perspektywie cieszył się teatr „heroiczny“, mieli natomiast głęboki patos wewnętrzny, tem więcej zrozumiały, iż bezpośrednio spowiadał się nim człowiek współczesny.

Nad teatrem Ibsena, poza sporadycznymi usiłowaniami utrwalenia go w Polsce, przeszliśmy jak nad jedną z sezonowych, modnych konieczności.

Stąd jest pewna luka między dawnym teatrem i aktorem heroicznym a zupełnie nowym typem teatru i aktorem współczesnym.

Teatr nasz poszedł drogą rewolucji, zastępując dawnego aktora solistę wraz z statystami — zespołem bez statystów.

Zanika aktor-solista — wybija się zespół. Nie powiem, aby to nie miało wielu dodatnich stron. Równocześnie jednak przez nadmierne wysunięcie tego czynnika na plan pierwszy zacieśnia się i podporządkowuje indywidualność aktorską, jako też odbiera się jej możność — wskutek braku odpowiedniej w tym kierunku kultury — **utrzymania ciągłości tradycji i trafnej interpretacji wielkich dramatów minionej epoki.**

Rozumiem, jak trudno w tych warunkach i w tej dyscyplinie pracy wżyć się współczesnemu aktorowi w postacie heroiczne. Nie ma w tym kierunku ani zainteresowań ani racjonalnego treningu. Zresztą przy-

tlacza go poziomy repertuar współczesny.

Obecny duch reform teatralnych zmierza we wszystkich kierunkach, mało jednak zważając na najważniejszy element teatru — aktora. Operuje się wielkimi hasłami i wynalazkami w dziedzinie oszałamiającej techniki scenicznej i stwarza się precedensy do objawień w dziedzinie sztuki teatralnej. Tymczasem panoramą i pantominą zastępuje się najczęściej i przesłania istotną wartość utworu.

Dzieje się to zwłaszcza przy wystawieniu sztuk wielkiego repertuaru.

Nic też nie jest bardziej ironicznego, jak t. z. współczesna inscenizacyjna idea wielkich klasycznych tragedij.

Teatr współczesny, ulegając wartościemu i mętnemu nurtowi dzisiejszego życia, zagubił w owym repertuarze realistyczno-mieszczańskim z pretensjami psychologicznymi i z konwencjonalnym najczęściej tematem, to, co się nazywa **poezją** teatru, jego duszą, amboną i sądem.

Zastanawiającą jest rzeczą, że teatr współczesny prawie że nie pracuje już genialnym aktorem, ale do brze tylko wyszkolonym talentem.

Talent ten obraca się ustawicznie wśród repertuaru małego oddechu, skróconego gestu, półszerepu lub głosu, najbardziej zbliżonego do potocznej rozmowy. Aktor nie tyle się „wyżywa“ ile „przeżywa“. Gra jego wchodzi w coraz ciśniejszy zakres **cyzelatorstwa** szczegółów, bez polotu i technienia wieczności. Miejsce natchnienia w znaczeniu pasji wewnętrznej — zajęła technika talentu, doprowadzona do nieprawdopodobnego wirtuozostwa i niemal kuglarstwa. Zbliżamy się szybkim krokiem do tego okresu, w którym aktor — twórca może ustąpić zupełnie miejsca aktorowi — rzemieślnikowi.

Ale należy pamiętać, że nawet oddając wymaganiom i smakowi czasu i ludzi ten pokarm pseudo-kulturalny—praca teatru jest nie na dziś tylko, ale i na **jutro** i że w tych warunkach **jednostronnego** repertuaru nie idziemy ku wyzwoleniu i udoskonaleniu ducha: — w aktorze, teatrze a zwłaszcza w widowni.

Przeciwnie! Zatracamy go powoli, lecz stale.

Mimo tego ustawicznego wołania **widowni** o „panem et circenses“ popspolitości repertuarowej w teatrze dla nasycenia przeciętnego głodu, teatr nie może i nie powinien zapominać o prawdziwej swej misji: — kultywowania tradycji wielkich autorów i ich arcydzieł.

Oddajmy tłumowi, co jest jego, ale pamiętajmy zawsze o promienności teatru i jego poezji, która dla duszy ludzkiej jest konieczną prawdą i potrzebą.

Teatr współczesny z swym obecnym repertuarem zatracił w znacznej mierze tę właśnie **poezję** sceny i aktora. Zatracił przedewszystkiem jej **tchnienie** w temacie i wzniosłość w idei czy nawet tendencji. Osłabił do minimum jej patos. Przedewszystkiem zaś zdusił i skarlił **słowo**, czyniąc je równoznacznem ze słowem dnia codziennego, powszedniości i gwary targowiska ludzkiego. **Słowo zszarzało i spopielało**. Jego purpurowa barwa i muzyka wewnętrzna, która dawała mu promienną boskość, jego poetycki zapach i czar przepadły i stały się kopciuszkiem w kulisach teatru. Nie wspominam już nawet o jego zewnętrznej formie t. j. o jego oddechu w cezurze i o pieszczocie w rymie. **Te rzeczy stały się rzadkością i niemal przypadkiem w repertuarze współczesnym**. Wi-

downia cieszy się nadbudową swej rzeczywistości, bawi się nią, rozumie, ulega potrzebie chwilowej, przemijającej rozrywki i bez zatrzymania się przechodzi nad tem do porządku dziennego. **Przestała się pasjonować, wzruszać, fantazjować i zamyślać**. Odebrano jej ten konieczny w rozwoju duchowym prometejski płomień.

Stąd może zrodził się prawie że równy poziom w traktowaniu teatru i kina przez publiczność: widzi ona w obu tylko rozrywkę jako naturalną potrzebę w hygienie życia.

Trzeba jednak, jak najprędzej zawrócić i bodaj **w małych dawkach**, od czasu do czasu, wprowadzić w repertuar teatralny poezję w temacie czy w idei utworu, jak też i w jej osobistej formie.

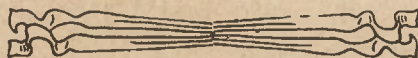
Przedewszystkiem ocali to aktora, którego współczesny repertuar doprowadza w prawdzie do niebywałej sprawności technicznej, ale tem samem czyni zeń raczej znakomitego rzemieślnika, aniżeli twórcę i natchnionego głosiciela pięknego słowa.

Za dużo, powiedziałbym, jest dziś w pracy aktora **użytkarnej cywilizacji**, aniżeli wysokiej i płomiennej **kultury**, właśnie dzięki szarości repertuaru.

Wpuśćmy więc, od czasu do czasu bodaj, trochę poezji do teatru. Atmosfera się uduchowi powoli i może wreszcie znów zbudzi się spontaniczny entuzjazm, którego nam tak brak, ocknie się drzemiąca pasja i miłość naprawdę czegoś, co duszę ludzką prowadzi w piękno.

Rola i zadanie teatru — w tym wypadku — ogromne. I miejmy nadzieję, że teatr — prędzej czy później, zwolna lecz bezwzględnie — znajdzie drogę, aby wyzwolić widownię z pospolitej szarzyzny i skarlania.

J. Fr. G.



Dr. HENRYK MARYAŃSKI

MÓWCA I AKTOR

FRAGMENT Z WYDANEJ NIEDAWNO KSIĄŻKI p. t. „KULT
ZYWEGO SŁOWA*).

Nareszcie książka o kulcie żywego słowa! Świeża, gorąca i rozsloneczniona pięknnością polskiego słowa, które w dzisiejszych czasach dziwnie zszarzało.

Nareszcie przemówił ktoś, a dobry znawca i miłośnik słowa, o tem, co naprawdę jest u nas zlekceważone i zaniedbane.

W najświetniejszej formie wykładu, w najsubtelniejszym wyczuciu tematu i w doskonałym jego zrozumieniu nawołuje autor dr. H. Maryański do wskrzeszenia kultu żywego słowa.

Książkę należy powitać z całym uznaniem i radością. I dziś, pozwalając sobie na przedruk jednego z rozdziałów, chcielibyśmy w ten sposób zwrócić uwagę ogółu na książkę, której miejsce powinno być w każdym domu polskim.

Stanie się ona napewno najmiłszym towarzyszem i wychowawcą i obudzi szczerą miłość i kult dla ojczyzniego słowa.

*„Trzeba myśl odczuć głęboko,
właściwy wyraz się znajdzie“.*

d'ALEMBERT

„Utarło się przekonanie, że najlepszym nauczycielem mówcy jest aktor. Z tego powodu mówcy pobierają naukę wymowy u aktorów i od dawien dawna po dzień dzisiejszy wielu aktorów było nauczycielami mówców.

Zestawienie sztuki aktorskiej z wymową stwierdza dobitnie, że sztuka aktorska i wymowa są to zupełnie odmienne gałęzie twórczości, które kierują się innymi prawami, a aktor nie jest i nie może być pod każdym względem dobrym nauczycielem mówcy.

Aktor wypowiada myśli cudze, trzyma się linii wytkniętej przez autora, wczuwa się w styl autora i mówi tym stylem, wyraża więc i odzwierciedla uczucia obce, gra, dając widzowi urojoną radość, urojoną boleść, urojony zachwyt, nie swoje uczucia, lecz osoby, którą przedstawia. Zadaniem aktora jest zgotowanie wi-

dzowi biesiady duchowej, wyrwanie go z więzów rzeczywistości i aby lepiej móc to uczynić, stara się działać na jego zmysły; gdy uda mu się przeistoczyć w osobę, którą wyobraża, i przez to wywołać zupełne złudzenie, cel swój osiąga w zupełności.

Aktor posługuje się wszelakimi efektami zewnętrznymi które mu ułatwiają jego rolę, wolno mu się ucharakteryzować, nakazać, by mu muzyka wtórowała i dysponować wszystkimi środkami iluzji scenicznej. „Ażeby przedstawić sztukę Szekspira na scenie“ — powiada Oskar Wilde — „potrzeba usług bogatego kapitalisty, rozumnego perukarza, krawca, mającego zmysł kolorów i materji, sprytnego dekoratora, fehmistrza, nauczyciela tańców, a przede wszystkim artysty, który całym przedstawieniem osobiście kieruje“.

Mówca jest w jednej osobie autorem i odtwórcą, tworzy i wyraża myśli własne, mówi stylem własnym i sam sobie wytyka linię i kierunek swego działania. — on w całości stwarza swoje dzieło. „Mówca“ nie

*) Dr. Henryk Maryański: „Kult żywego słowa“; Nakład księgarni F. Hoesicka — Warszawa.

gra, tylko przemawia, uzewnętrznia uczucia własne, a sztuką aktorską przeważnie się nie posługuje. Bywają znakomici mówcy, którzy tej sztuki nie uznają. Audytorjum, słuchając mówcy, chce mieć wrażenie, że nie ma przed sobą aktora, mówca bowiem, gdy przemawia, jak aktor, recytujący dobrze nauczoną rolę bez widocznego zmagania się z myślą, budzi w słuchaczach niemiłe wrażenie, czują oni bowiem brak indywidualności, sztuczność i nieszczerść.

Oddziaływanie na zmysły jest dla mówcy środkiem do celu, nie jest samym celem; dążeniem mówcy nie jest, by słuchacz rozkoszował się dźwiękiem i treścią, lecz, by wolę swą poddał jego woli; nastroje, jakie wzbudza mówca, zmierzają wyłącznie do opanowania woli słuchacza.

Mówca spełnia swe zadania sam, bez pomocy środków sztucznych i efektów zewnętrznych, daje bowiem tylko siebie, a nie innego, chociaż daje siebie w przeróżnych fazach swego ducha. Mówca daje rzeczywistość, a nie urojenie, daje rzeczywistość radość, boleść, smutek, oczywiście w bogatej gamie nastrojów i stanów ducha, których mówca nie odtwarza, lecz wytwarza, bez jakiegokolwiek po za swoją osobą czynnika pomocniczego, prócz muzyki własnego głosu i wyrazu własnego ciała jako dekoracji. Działalność aktora jest odtwórczą i twórczą, działalność mówcy jest twórczą i tylko twórczą, gdyż myśl tworzy i myśl tę uzewnętrznia.

Patos, który w sztuce aktorskiej ma tak szerokie zastosowanie, w występach mówców miewa tylko wyjątkowe prawo bytu, ograniczone tak co do czasu trwania, jak i siły napięcia. Słuchacze nie zniosą przez czas dłuższy patetycznych wynurzeń mówcy, a mówca, dając się opanować takiemu nastrojowi i podnosząc zbyt swój głos, zatraci zdolność modulowania, która łącznie ze zmien-

nością, giętkością głosu i dostosowaniem tegoż do różnych faz przemowy, stanowi dla słuchaczy najobfitsze źródło estetycznych wrażeń.

Podkład duchowy twórczości aktora i mówcy jest zupełnie odmienny, a tożsamość ich twórczej działalności zbiega się tylko w jednym, a mianowicie w tem, że tak mówca jak i aktor, obaj mówią. Tylko technika wyrobienia głosowego aktorów może być wzorem dla mówców, gdyż technicznie dobra recytacja i deklamacja aktora, polegające na dobrem wymawianiu, są też dla mówcy rzeczą nieodzowną; strona więc techniczna pracy obydwóch podporządkowaną jest tym samym zasadom i rządzi się temi samemi prawidłami.

Każdy z tych zawodów ma swoje właściwości i swoje odrębności, wskutek czego nie można do nich przykładać jednego szablonu i zestawić sztukę aktora z elokwencją mówcy, stawiając wyżej lub niżej wartość jednej lub drugiej. Faktem jest, że świetnych aktorów jest więcej na świecie, aniżeli świetnych mówców. Może droga, po której aktor kroczy jest mniej ciernista, a bardziej usłana różami, może łatwiej jest wywołać iluzję, niż odtworzyć rzeczywistość, może słodka iluzja wabi i przyciąga silniej, niż twarda prawda, a właśnie tamte czynniki torują drogę aktorom.

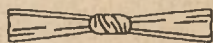
Sztuka aktorska kryje w sobie dla mówcy wielkie niebezpieczeństwo, gdyż punktem wyjścia dobrego mówcy jest ton naturalny, wzięty z życia, taki jaki jest stworzony przez życie. Dla aktora rzecz się ma wprost przeciwnie. Aktor nie dostarczy mówcy w tym względzie odpowiednich wzorów.

Prototypem mowy jest codzienna rozmowa i z niej czerpie mówca swój ton zasadniczy, od którego zaczyna, nie wchodząc w sztuczne i niewłaściwe pole recytacji i deklamacji. Zasada ta jest fundamentem prawidłem retoryki. Niejeden

mówca, jak zresztą prawie każdy człowiek, ma skłonność do afektacji, która czyha i zastawia swoje zdradzieckie sidła, osobliwie na mówców początkujących, chęć bowiem podobania się jest każdemu wrodzona, a robione w tym celu sztuczne wysiłki, dają w wyniku afektację. Chęć przemawiania w sposób jak najbardziej gładki i płynny, dążenie do stworzenia od razu formy jak najbardziej właściwej, ostatecznej i skończonej, oraz pragnienie zawładnięcia tą formą bez żadnych wahań i przeszkód, częstokroć skłania mówcę do przygotowania zawczasu w najdrobniejszych szczegółach całej rysunkowej tkaniny słownictwa i stylu, co następnie sprawia wrażenie mowy wyuczonej, jakby recytowania roli i otwiera mówcy pole i możliwości stosowania sztuki aktorskiej. W gruncie rzeczy jest to poza i to niezawsze udana, a tylko mało krytycznym mówcom wydaje się, że tą drogą zbliżają się do doskonałości. Pozę słuchacz widzi, lub wyczuwa, a jaskrawość jej jest tem silniejsza, im bardziej mówca oddala się od natury.

Wszak nie wolno zapominać, że wiele cech pierwotnych i naturalnych zaciera już samo życie, że proces naturalny zanikania cech pierwotnych w miarę wychowania i wygładzania się życiowego, jest sam przez się już bardzo silnym czynnikiem, zabarwiającym człowieka na modłę otoczenia i warunków, wśród których się obraca. Samo życie pożera coraz bardziej pierwotność, usuwa nie raz chropowatość i właściwości ujemne, lecz jednocześnie oddala coraz bardziej od natury i zmienia zabarwienie indywidualne. Dobry mówca stara się pozostać sobą, a ulega tylko o tyle wpływom otoczenia, o ile odczuwa, że wpływy te zdoła w zupełności zasymilować i że się przez to poprawia i uszlachetnia, zresztą stara się zachować a nawet wskrzesić i przywrócić swoją własną indywidualność i jak najbardziej zbliżyć się do natury.

Dochodzi do tego drogą najgłębszego uświadomienia sobie, że największym wdziękiem jest odruchowość i naturalność, o ile tylko przedmioty te utrzymywane są w granicach estetyki."



Elementarne podstawy sztuki mówienia

(—) Sztuka mówienia była kiedyś i w Polsce, jeśli nie arcydziełem, o ile chodziło o wybitnie uzdolnionych **typowych** mówców, to w każdym razie powszechną, piękną mową nawet w codziennej rozmowie towarzyskiej lub w przygodnych okolicznościach.

Mowa ta ongiś miała swój kult, w którym objawiła swój tembr intelektualnego czy uczuciowego przeży-

cia. Tak w starożytnym świecie, jak i w Polsce, to **słowo mówione** tchnęło i czerem muzycznym i suggestywną rozkoszą artystyczną. Umiało porwać, rozpalić, upoić swą namietnością serce, a przekonać doskonale intelekt.

Słusznie też znakomity mówca rzymski Cycero nazywa tego tylko doskonałym rozmówcą, który umie

pouczać, rozkoszować i pobudzać.

Dobre mówienie jest przedewszystkiem wielką sztuką, która, prócz wrodzonego talentu krasomówstwa, wymaga bezwzględnie odpowiednich ćwiczeń i długiej pracy.

Jak pięknie i z entuzjazmem mówi w swym „**Kulcie żywego słowa**“ dr. Henryk Maryański, idąc śladem wielkich wykładaczy mówienia, jakimi w Polsce byli J. Tenner i K. Wóycicki, że „zasady pięknego mówienia zawiera specjalna nauka o wymowie, która poucza, że **dobrze mówić**, to znaczy umieć technąć ducha w pełne wartości wewnętrzne słowa i tak się ustosunkować do słuchacza, aby oddziaływać na jego umysł, uczucie i wolę. Jest to coś więcej, niż mówić poprawnie, dobra wymowa nie jest równoznaczna z deklamacją lub recytowaniem, trzeba wysławiać się tak jasno i zrozumiale, by słuchacz doznał estetycznych wrażeń: przemówić tak do serca, by się w słuchaczu obudziły uczucia, a wyrażać się tak rozumnie, by mowa wpływała na jego wolę“.

Jest to głos na czasie. Bo w rzeczywistości dzisiejszej znaczny widzimy upadek pięknej mowy. Nawet ci, którzy u nas uchodzą obecnie za dobrych mówców nie są bez błędu, gdyż wrodzonego talentu nie wspierają **właściwą nauką i ćwiczeniami**, które wymowę wyprowadzają z kręgu dobrego tylko rzemiosła — na stopień artyzmu. Jeśli zaś chodzi o powszechność całego społeczeństwa naszego, musimy z prawdziwym żalem przyznać, że pięknej mowy, nie słyszymy najczęściej, tu i ówdzie tylko najwyżej poprawną.

Prawie, że zapomnieliśmy mówić **pięknie**. Należałoby zatem społeczeństwu naszemu ustawicznie przypominać, że piękna mowa nasza wymaga troskliwej dla siebie opieki i pracy, gdyż w niej najczęściej przejawia się duch narodu, jego myśl i prawda.

Pomówmy zatem, bodaj ogólnikowo, o zasadach i warunkach zdoby-

cia dobrej i pięknej wymowy. Fundamentem jej jest w pierwszym rzędzie wyrazista, jasna i czysta **wymowa słów** i właściwe ich **nabrzmienie**.

Aby zaś uzyskać wyższy stopień artystycznej wymowy, trzeba użyć wszystkich potrzebnych środków, poza przyrodzonymi już uzdolnieniami, któreby tę wymowę utrzymały na poziomie piękności. Chodzi tu przede wszystkim, aby głos mógł użyć wszystkich odcieni i zabarwień dźwiękowych.

Samo zrozumienie i zgoda na pożyteczność tych środków, które z głosu i mowy naszej czynią sztukę, — jeszcze nie wystarcza. Należy je bowiem koniecznie poddać wprzód systematycznej, pilnej i sumiennej dyscyplinie codziennego **ćwiczenia**, zwłaszcza ćwiczenia **głosu**, aby mógł w swej różnobarwnej wibracji oddać najwłaściwszy swój wyraz uczuciowego nastroju. Właściwością bowiem dobrze ustawionego głosu jest jego **pełność i czystość, siła, skala i gibkość**.

Dzięki temu właśnie dobremu i w karności powyższych wymagań osadzenie głosu — mowa staje się zupełnie czemś innem. Usuwamy z niej bowiem szereg skaz i niedomagań, fałszów w brzmieniu i w akcentach, wady w oddechu, w pauzie i w barwności.

Pełność i czystość głosu polega na tem, że tak wysokość jego, jak i niskość jest zawsze utrzymana we właściwych i najskrupulatniejszych granicach wraz z opanowaniem — w danej chwili — odpowiedniej barwy.

Z pełnią głosu łączy się bezpośrednio jego czystość. Głos nie powinien brzmieć ochryple, szorstko, zimno i nierówno. Musi być **pełno-brzmiący**, aby porwać słuchacza i utrzymać go w sile i w uroku artystycznej sugestji.

Bez wątpienia głos jest darem przyrody, ale wsparty pracą człowieka nad nim staje się wyjątkowym

wprost instrumentem. Znamy z historii, że mimo fenomenalnych uzdolnień — zarówno świetny Demostenes, jak i znakomity Cynceron z trudem i wśród ustawicznej wytężonej pracy ćwiczeń głosowych i językowych zdobyli swą sławę mówców.

Ćwiczenia stałe doprowadzają do niebywalej wprost precyzji w operowaniu głosem, który powinien występować zawsze „na masce“, a już nigdy nie być głosem „nosowym“.

Mówić głośno lub cicho, aby zarówno szeptem jak artystycznym krzykiem wypełnić odległą przestrzeń, — jest również rzeczą ćwiczeń, stosownie dobranych. Wówczas dopiero można uniknąć wszystkiego, co jest **przesadne**, a tem samem szkodliwe i rażące.

Sztuka wymowy zna i wymaga prawideł i reguł, gdyż nawet wielki talent bez ćwiczeń zwiędnie i zatraci się wkońcu, — niemając odpowiedniej uprawy.

Dalszą elementarną podstawą pięknej wymowy, dykcji, jest **siła** głosu, harmonijnie odpowiadająca treści, właściwej pojęciu, które słowo oznacza, i tworząca żywe obrazy i kształty wszystkich przeżyć i uczuć życia.

Tak **siłę** głosu, jak i jego skalę, zdobywa się jedynie dzięki umiejętnemu ćwiczeniu. To, co zwykle nazywamy **modulacją** głosu, jest niczem innem jak zdolnością wyrażania głosem najróżnorodniejszych uczuć, wzruszeń, nastrojów, radości i cierpienia. Wartość modulacji polega przede wszystkim na tem, że głos, z całą swobodą przechodzi od najcichszych i najsubtelniejszych tonów do najwyższych i głośniejszych, lecz zawsze w artystycznej ekspresji.

Czynnikiem również zasadniczym w mowie pięknej jest **tempo** we właściwej swej formie. Im większa jest przestrzeń, którą wypełnić ma głos, tem powolniejsze musi być tempo, aby nie rozpraszać barwy i siły głosu. Rzeczą naturalną, że siła głosu musi się poważnie liczyć

z wielkością przestrzeni, którą swą pięknoscia ma owładnąć.

Wielką naprawdę rolę w wymowie odgrywa **właściwy oddech**. Wiemy z doświadczenia, że podczas mówienia wdech i wydech następuje szybciej, niż w czasie milczenia. Każde nabranie oddechu sprowadza zawsze **pauzę**, przyrywającą mówienie. Oddech zatem należy czerpać tylko w tych momentach, w których szły słowa wypowiedzanego na to pozwala. Pauzy bywają większe lub mniejsze, zależnie od wyczucia potrzeby, gdzie i jak słowo wzmocnić i uwypuklić właśnie tą pauzą. Dzięki tym dłuższym lub krótszym pauzom, przytem we właściwym momencie, mówienie nabiera doskonalszej formy w swej wyrazistości i znaczeniu.

Najważniejszą rzeczą oddychania jest to, ażeby oddech nie był słyszany i zawsze wciągnięty przez nos. Mówca powinien ustawicznie też myśleć o tem, ażeby usta były lekko zwilżone. Jest to stara zasada, niejednokrotnie pomagająca mówcy w nabraniu niewidocznie oddechu. Bowiem w chwili szybkiego zwilżania warg przez język, łatwo wówczas i bez zwracania uwagi wciąga nos powietrze do dżafragmy. Niewłaściwe użycie oddechu i brak ekonomji w stosowaniu go — często zamazuje piękność mowy i czyni ją bez wyrazu i blasku.

Praca nad oddechem i jego gimnastyka codzienna daje rezultat pozytywny — niezwykle wspierając słowo w jego wypowiedzeniu się.

Wedle oddechu kierują się też i wszystkie **rodzaje pauz** w mówieniu. Ich odpowiednia proporcjonalność w trwaniu daje słowu napięty i wielce artystyczny efekt.

Z czterech elementów brzmienia — tonu, któremi są **skala, trwanie siła i barwa**, — ta ostatnia ma może najważniejsze znaczenie.

Każde bowiem uczucie w ludzkim sercu, które w słowach się ujawnia, wymaga innego brzmienia

głosu, czyli jego właściwej w danym wypadku barwy. W ten sposób ujawnia się i delikatność i miłosierdzie i złość i zdumienie i miłość i pogarda i wiele innych odczuć w szczególnem dla siebie zabarwieniu tonu, które stanowi tę **specjalną barwę** wypowiedzianego słowa.

Ponieważ różniczkowanie tonów w barwach jest niesłychanie bogate w odcienie, przyjmujemy zasadniczo pięć głównych, względnie dziesięć przez kontrast, barw w słowie.

- a) ciemna — jasna;
- b) ciężka — lekka;
- c) twarda — miękka;
- d) spokojna — żywa;
- e) zimna — ciepła.

Te zasadnicze tony ulegają najrozmaitszym wibracjom i mieszaninom, które dzięki temu subtelizują swe barwy. Użycie tylko jednej barwy tonowej dla wyrażenia pewnej idei czy rozmyślenia tworzy odrębny, indywidualny sam w sobie gatunek wypowiedzianego słowa.

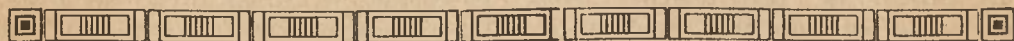
Piękna mowa ludzka, zwłaszcza w przemówieniach na dany temat, objawia się zwykle w trzech zasadniczych rodzajach, dopuszczających zresztą wiele kombinacji i epizodycznych odskoków.

Rodzaje te mają ściśle określoną linię w kierunku pouczającym — dydaktycznym, poetycko-estetycznym i patetycznym.

Zadaniem przemówienia dydaktycznego jest zawsze pouczenie kogoś o czemś. Rozum, logika i konsekwentne wnioskowanie jest ośrodkiem i miąższem mowy na ten temat. Ten rodzaj wymaga przede wszystkim dużego opanowania i spokoju.

O wiele bardziej emocjonującym czynnikiem jest mowa na temat poetycko-estetyczny, obejmujący olbrzymi obszar poezji, sztuki, nauki i literatury wogóle. Tu mowa objawia wprost fantastyczną barwę i ton słowa. Malarstwo tonu w najbujniejszej kolorystyce, plastyka słów i coraz większa ich dynamika w narastaniu barw i tonu — czyni ze słowa największe czarodziejstwo życia — człowieka. I dopiero wówczas można wywołać ten najcudniejszy śpiew i muzykę słowa — jego **patos**.

Sztuka mówienia stała się u nas — niestety — ugięciem. Miejmy jednak nadzieję, że ocknienie się w tym kierunku nastąpi szybko tak w najniższych szkołach jak i w najwyższych a również wśród szerokiego ogółu.



M. SZPAKIEWICZ

Teatr poezji żywego człowieka

(PRZEKŁAD WOLNY Z ROSYJSKIEGO)

1

Kryzys, obejmując w końcu XIX wieku cały świat sztuki, w dziedzinie teatru wypowiedział się nieco później, niż w innych gałęziach sztuki. Lecz w zamian za to nie okazał się bodaj nigdzie tak skomplikowanym i różnorodnym, jak właśnie tutaj — w dziedzinie teatru.

Biorąc, choćby starą regułę modernistyczną. Każde artystyczne dzieło jest wyrazem twórczej indywidualności. Cóż mówi nam ta formuła, gdy mowa jest o sztuce scenicznej?

W sztuce plastycznej — rzeźbie i malarstwie — i w literaturze rzecz jasna. Rozumie się samo przez się — czyja: osobowość autora. On je-

den tylko określa zasadnicze wrażenie artystyczne, które widz przyjmuje. W dziedzinie zaś scenicznej sprawa przedstawia się nieco inaczej. Między widzami i autorem niema bezpośredniego stosunku. Są oni rozdzieleni ścianą. Znajdują się między nimi wykonawcy — aktorzy, śpiewacy, muzycy, z jednej strony, reżyserzy, dyrygenci z drugiej, dekoratorzy z trzeciej. Tyleż, ile stron ma scena.

Naturalnie, więc okaże się zapytanie, czyż indywidualność podlega wypowiedzeniu: autora, aktora, reżysera, dekoratora?, jeżeli nawet ograniczymy się do dziedziny czystego dramatu, pozostawiając na uboczu dzieła muzyczne. Już to jedno przesądza o chaosie poszukiwań w dziedzinie teatru. Mówią: — tyle rozumów — ile głów. W danym wypadku: — ile mianowników całkowitego rezultatu artystycznego, — tyle rozwiązań zagadnienia, komu przysługuje prawo mówić w imieniu sztuki scenicznej.

2

Stary teatr historyczny był w założeniu swem teatrem wysokiej indywidualności aktorskiej. Teatr określały „nazwiska“. We wspomnieniach o starym teatrze wracamy pamięcią do „bohaterów“ tego teatru — aktorów, aktorek i nie wspominamy bynajmniej reżyserów, chociaż byli oni i wtedy tą samą wewnętrzną koniecznością dla widowiska teatralnego co i obecnie. Lecz z dawnej przeszłości żyją tylko historyczne nazwiska, tylko nazwiska aktorów.

Lecz kto wykonywał tę niewidzialną pracę, pozwalającą świecić ze sceny tym „gwiazdom“, jak wówczas wyrażali się recenzenci, wiedzą o tem dzisiaj tylko historycy teatru, szperacze archiwów teatralnych. Zadanie reżysera polegało tylko na wytworzeniu niezbędnego otoczenia dla tych gwiazd. O „reżyserach“ przy końcu XIX wieku nikt nie mówił i nie interesował się — interesowali się wyłącznie aktorami i po części

sztukami, lecz tylko po części. Ważne wtedy było nie **co grają, a kto i jak** gra. Taki był stosunek publiczności do reżysera. To samo się działo i w samym teatrze. Jeżeliby w tych czasach zapytać, kto właściwie reżyseruje utwory w teatrach pierwszorzędnych, to odpowiedź sprawiałaby dużą trudność, — w rzeczywistości nikt się bowiem nie interesował, i zadawanie podobnego pytania nikomu nie powstało w głowie... Wpływ reżysera ograniczał się głównie do zagadnień administracji teatralnej, kierował ogólnym mechanizmem widowiska, o ile się to wyrażało w ustaleniu wewnętrznych rozporządzeń w teatrze, stosunków między aktorami, przygotowania widowiska, podziału ról, wyboru repertuaru, oznaczenia terminu wystawy utworów, wznowień i t. p. Reżyserowali zaś utwór aktorzy wspólnie, reżyserowi zaś pozostawało całą tę zbiorową pracę utrwalić, wypowiadając czasami i swoje zadanie. Reżyser więc „czasami“ tylko wypowiadał swe zdanie. Gwiazdy same określały ogólny ton utworu. Indywidualnemu ich przyjmowaniu musiała się podporządkować całość wykonania. Jak wiemy, nawet utwory często były pisane dla określonych wykonawców. Aktor liczył się z tymi właściwościami talentu, lub geniuszu, które były charakterystycznymi dla wykonawcy, prowadzącego naczelną rolę. — Wspomnienia o przedstawieniach tego „indywidualistycznego“ i „bohaterskiego“ okresu świadczą, że w teatrze istniał bardzo bliski związek między aktorem i autorem. Aktor uznawany był za najbliższego komentatora autora, i autor najczęściej wskazywał, kogo pragnąłby widzieć w naczelnym postaciach swego utworu.

Jaki był ogólny rezultat takiego przedstawienia z wtórowaniem naczelnemu wykonawcy, lub naczelnym wykonawcom? Pomóżmy sobie porównaniem z dziedziną starego marlarstwa batalistycznego. Obraz przed-

stawia to, co jest potrzebne utworowi: wódz, wokół niego niektórzy, których autor wyróżnił, zgodnie z treścią obrazu; wypuklać wszystkie pozostałe figury — prosty szczegół obrazu, nie wymagający już ze strony autora-artysty bacznej uwagi na każdą oddzielną figurę. W przybliżeniu to samo działo się w starym teatrze. Na scenie lśniły, żarząc iskrami ognia scenicznego, odrębne jednostki, uczestnicy rodzącego się na scenie życia. A samego życia, zespołu życia, jeżeli się tak można wyrazić, właściwie nie było. Zresztą nie było to nawet celem przy najbardziej pieczołowitym stosunku do zespołowości widowiska. „Epizodami“ uczestnicy, a tembardziej statysci odgry-

wali rolę niedomalowanego trzeciego obrazu. Żywej masy nie było na scenie. Życia masowego też. Ośrodkiem zainteresowania w starym teatrze była indywidualność człowieka. Lecz w życiu stopniowo wzmagala się rola człowieka kolektywnego, rola „tłumu“, wyrażając się językiem teatru, i „masy“, mówiąc terminem polityki. I nadszedł czas, że ta przemiana znalazła oddźwięk w teatrze.

Błysnęli Meiningeńczycy, a Moskiewski Teatr Artystyczny na długi okres utrwalił w Europie zupełnie inne, nowe zadania scenicznego widowiska. Bohaterem stali się wszyscy i wszystko.

(C. d. n.)



Wieczór recytatorski Kaz. RYCHTERÓWNY

(fr) Większe przed laty budziła nadzieje p. Rychterówna jako recytatorka, niż to okazało się w jej wieczorze w Katowicach.

O ile pozostała jej doskonała dyscyplina **głosu** i nieskazitelność jego brzmienia, — to natomiast ta zapowiadająca się tak dobrze ongiś — jej **sztuka recytacji** stała się dziś: **sztucznością**

Może sama nie zdaje sobie sprawy z tego, do jakiego stopnia zagnębiła istotną **poezję** recytowanych przez siebie utworów. I to każdego z osobna.

Niema w jej recytacji przedewszystkiem tej koniecznej logiki akcentu, a następnie właściwej ekspresji uczucia. Niespodzianki w interpretacji i w podkreślanu czy wypuklaniu nastrojów: — kapiśne, nieumotywowane, chłodne.

Pozostaje faktycznie tylko różnorodność dźwięku w jej głosie, lecz wszystko inne jest — **bez treści**.

Błyskotliwa powierzchowność recytacji w pierwszej chwili zajmuje, — potem, niestety, automatyzuje słuchacza i bezduszością poczyna nudzić.

Recytacja staje się zawsze nianie-ryczną sztucznością, o ile w niej niema głębi i pasjonackiego ukochania.

A tego właśnie brak p. Rychterównie.

Zapomniała zaś zupełnie, że recytacja wyklucza zupełnie gestykulację i mimiczną grę. To jest — w tym wypadku nieprzyzwolony absurd, odbierający **słowu** i tylko słowu (w tym wypadku) właściwą mu siłę i prawdę, soczystość i osobiste niemal znaczenie, a przedewszystkiem czar i piękno bezpośredniości w wywołaniu nastroju.

Ś. p. ROMAN ŻELAZOWSKI

Zmarł 8 marca b. r. we Lwowie jeden z rodziny wielkich artystów scenicznych. Zmarł w swoim mieście, tem najbardziej polskiem w Polsce, bo ono go po tryumfalnej artystycznej włóczędce po świecie najwięcej kochało i ceniło jako człowieka i artystę.

Urodzony w r. 1856 w Małopolsce kształcił się w gimnazjum tarnowskim i uniwersytecie lwowskim. W r. 1875 wstępuje do teatru krakowskiego, gdzie pod opieką Kozmiana wyrasta na wielkiego aktora, reżysera i pedagoga.

Po pięciu latach pracy w Krakowie, Poznaniu i Warszawie zdobywa stanowisko reżysera, uzupełniając swą wiedzę teatralną studjami teoretycznymi w Berlinie i w Wiedniu.

Pojemność jego talentu była ogromna. Role tragiczne, jak i komiczne, bohaterskie czy charakterystyczne były u niego w każdym calu, w każdym słowie i geście wyrazem najbardziej szczerego i sugestywnie czarującego artyzmu.

Repertuar jego obejmował postacie od Szekspira, poprzez Schillera, Ibsena, Słowackiego, Bracco, Przybyszewskiego, Wyspiańskiego, Ki-

sielewskiego, Hauptmanna, do „Kościuszki pod Racławicami“, Blizińskiego i Bałuckiego.

W każdej roli najprostszy i głęboki. Z pasją i z uczuciem najserdeczniejszym, z bezpośredniością najsubtelniejszą i prawdą stwarzał galerię ludzi niezapomnianych.

Podziwiano go w Paryżu, Wiedniu, Petersburgu, Kijowie, w Pradze i w całej Polsce, lecz przede wszystkim we Lwowie, gdyż to może jedyne miasto, które umie naprawdę ukochać aktora — nie z mody, jak gdzieindziej, ale z dna gorącego serca.

Był też jednym z najlepszych reżyserów i nauczycieli sztuki dramatycznej. We Lwowie pracuje, aż do wybuchu wielkiej wojny, podczas której obejmuje dyrekcję teatru. W r. 1919 wyjeżdża do Poznania gdzie na stanowisku dyrektora pozostaje do r. 1924.

Wciagu sezonu 1924/25 gra w teatrze Narodowym w Warszawie. Następnie wraca już — na wieczne — do Lwowa.

Ave — in aeternum...







OPTYK

TEL-2418 KATOWICE

DYPLOM.

SW. JANA 13 TEL-2418

KOSTJUMOLOGJA POLSKA

Wielkie i rzadko dziś spotykane ubóstwo dzieł teatrologicznych towarzyszy naszemu polskiemu teatrowi — w ogólnem pojęciu.

Mową tu przedewszystkiem o teatrze jako żywym i nawskroś indywidualnym organizmie, który — zrodziwszy się raz — żyje i trwa, rozwija się i w sobie wyodrębnia oraz w inne od innych sztuk kształtuje się formy i treść.

A tem samem teatr musi mieć swoje uwagi i rozważania, swoją niejako historję biologji, filozofji, anatomji i wogóle cały aparat naukowy, któryby go zarówno wzmacniał, jak strzegł, kontrolował, jak też wzbogacał w siłę, w postęp i w wiedzę.

Brak dzieł teatrologicznych u nas, które gdzieindziej stanowią wielkie i bogate biblioteki, daje się coraz mocniej odczuwać, tem bardziej, że nawet nie posiadamy choćby ogólnikowych prac z teatrologji, któreby zachęciły innych do opracowań szczegółowych i głębokich.

Weźmy choćby bogate nasze źródła kostjumowe polskie we wszystkich stanach i wiekach, ileż znaleźlibyśmy

materjału do opracowania i do utrwalenia historycznego i obyczajowego przynajmniej polskiego stroju, jeśli już nie sięgamy po materjał całego świata, jak to się dzieje zagranicą.

Mieliśmy wprowadzić prześwietne próby Matejki, Glogera i Łozińskiego, ale po nich odłogiem dalej leżał materjał ubioru, nie mówiąc o innych, materjałach, związanych z teatrem.

Dobrym początkiem kostjumologji w ogólnikowem znaczeniu jest świeżo wydana książka Tadeusza Błotnickiego p. t. „Zarys historii ubiorów”.

Jakkolwiek ta pierwsza książka o kostjumie starożytnym, średniowiecznym i nowożytnym nie uwzględniła całego bogactwa stroju i jego odmian, zwłaszcza stroju ludowego i wieku dziewiętnastego, jakkolwiek w wielu wypadkach pobrzeszta na powierzchowności tematu — to jednak wita się ją jako pierwszą kostjumologję z całym uznaniem i życzliwością.

Początek dobry i zrobiony. Miejmy nadzieję, że powoli teatr będzie miał swoje naukowe opracowania pod każdym względem.

DZIESIĘCIOLECIE „REDUTY“

Z okazji dziesięciolecia obchodzonego w Wilnie w dniu 24 grudnia 1929 r. Teatru „Reduta“ ukazał się spis przedstawień zespołu „Reduty“ w opracowaniu Ludwika Simona. Zestawienie repertuaru w okresie pierwszego dziesięciolecia t. j. w latach 1919-1929 ujęte zostało w pięć działów:

1) wykaz przedstawień w układzie chronologicznym z podziałem na repertuar scen stałych i objazdowych

w obrębie poszczególnych sezonów;

2) wykaz utworów, wystawionych w układzie alfabetycznym z wymienieniem dat przedstawień oraz obsad;

3) wykaz autorów, tłumaczy i kompozytorów;

4) statystyka przedstawień.

Uzupełnieniem powyższych działów jest — skład osobowy w poszczególnych sezonach.

Książka powyższa, wydana nader

estetycznie nakładem Zespołu „Reduty“, zawiera ponadto obfity materiał ilustracyjny afiszy, marszrut objaźdowych, dekoracji oraz poszczególnych scen danych utworów. — Jest

cennym dokumentem ideowej działalności pożytecznej placówki i do nabycia w archiwum Teatru „Reduta“ w Wilnie.

GODNE NAŚLADOWANIA

Zarząd teatrów miejskich w Warszawie uchwalił w ostatnich czasach zniesienie bezpłatnych kartek i passepartout's do teatrów miejskich. Wyjatek stanowią: oficjalne łóża państwowe, łóża prezesa rady miejskiej i prezydenta miasta, krzesła dyrekcji teatrów miejskich, miejsca rezerwowane urzędowo dla komisarjatu rządu, policji, straży ogniowej.

Prasa korzystać będzie z zaproszeń na premjery, poza tem zaś jedynie recenzenci będą mieli imienne legitymacje, uprawniające do wstępu na widowie na każde przedstawienie. Dla innych osób, mających dotychczas tytuły do korzystania z bezpłatnych biletów, wprowadzone zostają ulgowe, płatne po 3 złote za

krzesło do 5 rzędu włącznie i po 2 złote za miejsca w pozostałych rzędach. Z tytułu ograniczenia bezpłatnych kartek przewiduje zarząd teatrów miejskich wzmoczenie wpływów od 15 do 20 proc., co wyniesie około 300.000 złotych rocznie.

Zarządzenie to opiera się na uchwale rady miejskiej z d. 16 stycznia, polecającej magistratowi z racji omawiania budżetu teatrów miejskich opracowanie odpowiednich wniosków.

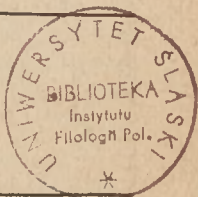
Wobec porozumienia magistratu z klubami rady miejskiej i zgodnie ze statutem zarządu teatrów, zarządzenie to jest prawomocne, zatwierdzenia rady miejskiej niewymaga i weszło w życie z dniem 15 marca.

TREŚĆ NR. 4 i 5: F. Sachse „Luiza“—socjalne wyznanie Charpentiera.—Teatr ludowy na Śląsku w r. 1929.—Teatr polski w cyfrach i w pracy.—J. Fr. G.: Repertuar i aktor.—Dr. Henryk Maryński: Mówca i aktor.—Elementarne podstawy sztuki mówienia.—M. Szpakiewicz: Teatr poezji żywego człowieka.—Wieczór recytatorski K. Rychterówny.—Śp. Roman Żelazowski.—Kostjumologja polska.—Dziesięciolecie „Reduty“. Godne naśladowania.

Adres redakcji: Sekretariat Teatru Polskiego w Katowicach
Redaktor: J. Fr. Gawlikowski



Cena pojedynczego egzemplarza zł. 0.50, prenumerata roczna zł. 5.—, półroczna zł. 2.50, kwartalna zł. 1.50
Ogłoszenia: 1/1 str. zł. 250.—, 1/2 str. zł. 150.—, 1/4 str. zł. 80.—. W tekście 50% drożej, na okładce 100% drożej.



KAWA AROMA

jako najprzedniejszy gatunek zadowoli
każdego amatora dobrej filiżanki kawy

W opakowaniu „Cellophan“ paczki po 125 gr.

Do nabycia we wszystkich lepszych składach
spożywczych

JEDYNI WYTWORCY:

H. SZCZEPONIK & Co.

KATOWICE

IMPORT KAWY I HERBATY.

CZUDAY FABRYKA PORCELANY Sp. Akc.

BYKOWINA, POCZTA ZGODA G. ŚLĄSK

Telefon Król Huta 11-73 -:- Adres telegraficzny: CZUDAY KRÓL. HUTA.

PRODUKCJA PORCELANY STOŁOWEJ.

„RESTAURACJA WYPOCZYNEK”

ul. św. Jana 10

KATOWICE

telefon 481.

właśc. ANTONI RADECKI.

POLECA SWĄ WYBOROWĄ KUCHNIĘ

PIERWSZORZĘDNE TRUNKI

oraz NALEŻYCIIE PIELEGNOWANE PIWA.



Siła i piękno

są ideałami naszego stulecia. W okresie regeneracji fizycznej pragniemy wychować dzieci nasze nie na słabowitych, lecz silnych i pięknych ludzi, posiadających dość energii życiowej, by sprostać ciężkiej walce o byt.

Przez wzmocnienie organizmu zbliżamy się do tego celu.

powszechnie znany **Biomalz** ekstrakt słodowy,
 sporządzony z  najszlachetniejszego
 siodu jęczmiennego w połączeniu ze solami
 wapniowymi kwasu gliceryno-fosforowego, wzmacnia organizm
 i sprzyja tworzeniu się mięśni, nerwów, krwi i kości.

Miljony ludzi zażywa codziennie Biomalz! Doda on siłę i Tobie!

Biomalz jest do nabycia we wszystkich aptekach i drogerjach
 po cenie zł 5.- za puszkę 500 gr.