

TEATR PANSTWOWY w BIELSKU
POD DYR. ALEKSANDRA GASSOWSKIEGO



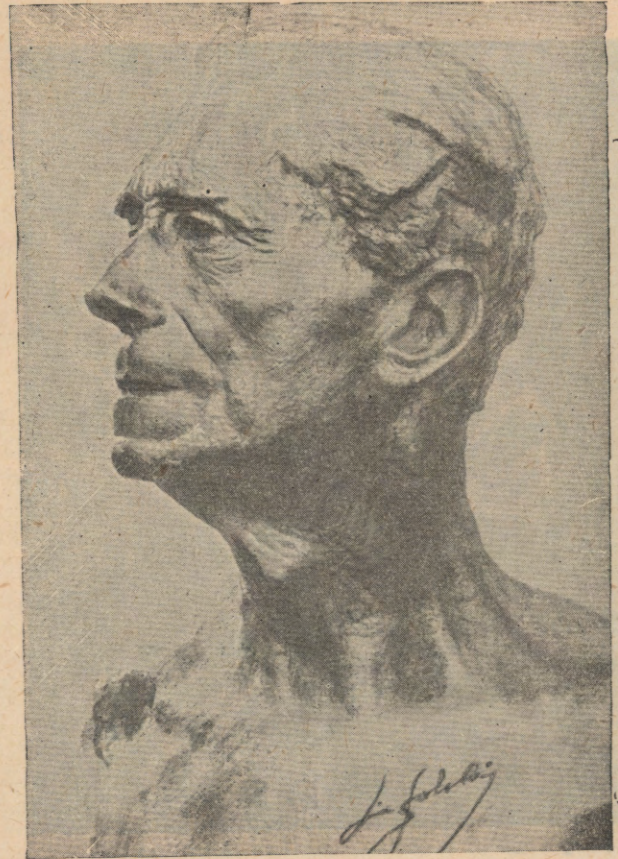
PROGRAM

SEZON 1949/50

NR 4

Pan Jankowski

CENA 50 ZŁ.



Wzrost i budowa ciała
w wieku starości



Solski jako Fryderyk Wiśniowski
w dramacie Nowaczyńskiego



Solski jako Fryderyk Wielki
w dramacie Nowaczyńskiego

PAN JOWIALSKI

Aleksander Fredro pisze komedię o panu Jowialskim bodaj w najlepszym okresie swej twórczości, pomiędzy „Ślubami panińskimi” a „Zemstą”, za którym to arcydziełem nastąpi zaraz „Dożywocie”. „Pana Jowialskiego” ukończył Fredro w r. 1832 i w dwa miesiące po ostatecznej redakcji utworu komedia ta rozpoczęła prapremierę we Lwowie naprawdę tryumfalny pochód po scenach Polski, pochód, który trwa nieprzerwanie do dnia dzisiejszego.

„Zemsta”, „Śluby panińskie”, „Damy i huzary” i właśnie „Pan Jowialski” — to najulubieńsze, najczęściej grane komedie wielkiego pisarza, który — jak słusznie o nim powiedziano — „uratował wiek XIX w Polsce od melancholii”. Bo epoka, w której tworzy Aleksander Fredro, była zła na ziemiach Polski, zła i w zaborze austriackim, w którym przebywa poeta po zakończeniu epopei napoleońskiej. Okres, w którym powstał „Pan Jowialski”, jest dla Polaków pod zaborem austriackim okresem ciężkim. Tryumfuje wtedy polityka metternichowska, polskość prześladowana jest przez rząd centralny z uporem i bezmyślnością, przy wykorzystaniu pełnych praw, a raczej bezprawia, despotyzmu. Były oficer napoleoński dusi się w Galicji, zasmakowawszy powiewów wolności, jakie odczuwał na polach zwyciężkich bitew. Niezrezygnowawszy z nadziei ujrzenia znów wolnej ojczyzny, wyżywa się całkowicie w twórczości literackiej, której nie przerwie nawet wtedy, gdy napastliwe krytyki ówczesnych „młodych” odsądzą go „od czci i wiary” — pisać będzie dla siebie, chowając utwory do szuflad biurka, skąd dopiero po śmierci wydostaną je zadziwieni ich mnogością spadkobiercy i oczarowani ich mistrzostwem krytycy.

Ale czas, gdy powstał „Pan Jowialski”, jest dobrym dla Fredry okresem — wystawia komedie z niezamąconym powodzeniem i może niejednokrotnie oszukać tępych cenzorów austriackich. Potrafiają oni przyczepić się np. do tytułu „Zemsta”, uznając go za niebezpieczny, dlatego poeta musi rozszerzyć go na tytuł: „Zemsta o mur graniczny”, ale nie widzą niejednokrotnie dosadnej satyry, nie odczuwają nic „między linijkami”. I w „Panu Jowialskim” udaje się Fredrze przemycić kilka doskonałych sztychów satyrycznych na centralny rząd wiedeńskiego despoty i na sferę jego urzędników (w rozmowie Ludmira z jego „tureckim dworem”). W tym fragmencie poznajemy dobrze przyszłego oskarżonego o nielojalność wobec „najjaśniejszego pana”.

PAN JOWIALSKI

Aleksander Fredro pisze komedię o panu Jowialskim bodaj w najlepszym okresie swej twórczości, pomiędzy „Ślubami panińskimi” a „Zemstą”, za którym to arcydziełem nastąpi zaraz „Dożywocie”. „Pana Jowialskiego” ukończył Fredro w r. 1832 i w dwa miesiące po ostatecznej redakcji utworu komedia ta rozpoczęła prapremierę we Lwowie naprawdę tryumfalny pochód po scenach Polski, pochód, który trwa nieprzerwanie do dnia dzisiejszego.

„Zemsta”, „Śluby panińskie”, „Damy i huzary” i właśnie „Pan Jowialski” — to najulubieńsze, najczęściej grane komedie wielkiego pisarza, który — jak słusznie o nim powiedziano — „uratował wiek XIX w Polsce od melancholii”. Bo epoka, w której tworzy Aleksander Fredro, była zła na ziemiach Polski, zła i w zaborze austriackim, w którym przebywa poeta po zakończeniu epopei napoleońskiej. Okres, w którym powstał „Pan Jowialski”, jest dla Polaków pod zaborem austriackim okresem ciężkim. Tryumfuje wtedy polityka metternichowska, polskość prześladowana jest przez rząd centralny z uporem i bezmyślnością, przy wykorzystaniu pełnych praw, a raczej bezprawia, despotyzmu. Były oficer napoleoński dusi się w Galicji, zasmakowawszy powiewów wolności, jakie odczuwał na polach zwyciężkich bitew. Niezrezygnowawszy z nadziei ujrzenia znów wolnej ojczyzny, wyżywa się całkowicie w twórczości literackiej, której nie przerwie nawet wtedy, gdy napastliwe krytyki ówczesnych „młodych” odsądzą go „od czci i wiary” — pisarce będzie dla siebie, chowając utwory do szuflad biurka, skąd dopiero po śmierci wydostaną je zadziwieni ich mnogością spadkobiercy i oczarowani ich mistrzostwem krytycy.

Ale czas, gdy powstał „Pan Jowialski”, jest dobrym dla Fredry okresem — wystawia komedie z niezamąconym powodzeniem i może niejednokrotnie oszukać tępych cenzorów austriackich. Potrafią oni przyczepić się np. do tytułu „Zemsta”, uznając go za niebezpieczny, dlatego poeta musi rozszerzyć go na tytuł: „Zemsta o mur graniczny”, ale nie widzą niejednokrotnie dosadnej satyry, nie odczuwają nic „między linijkami”. I w „Panu Jowialskim” udaje się Fredrze przemyścić kilka doskonałych sztychów satyrycznych na centralny rząd wiedeńskiego despoty i na sferę jego urzędników (w rozmowie Ludmira z jego „tureckim dworem”). W tym fragmencie poznajemy dobrze przyszłego oskarżonego o nielojalność wobec „najjaśniejszego pana”.

Nie tylko zresztą takie akcenty świadczące o odwadze poety i jego uczuciach narodowych, znajdujemy w „Panu Jowialskim”. Są tam przykłady i na to, że Fredro umiał patrzeć otwartymi oczyma, że nie był to człowiek ślepy i zarozumiały, nie widzący nic poza swoją warstwą. Od samego początku zaskakują nas w „Panu Jowialskim” zdrowe i trzeźwe słowa poety, gdy np. słuchamy, jak Ludmir mówi do wiktora: „Znajdziesz, bądź pewny, między prostym ludem: rozsądek, dowcip, przenikliwość, przebiegłość, lecz inaczej wyrażone: może za ostro, ale za to lepiej. Tam wszystko właściwie nosi nazwisko: kmotr zowie się kmotrem, a łotr łotrem — tam w każdym wyrazie jest myśl, dobra czy zła, ale jest. Nie tak, jak w naszych salonach; kwiaty na kwiaty sypią, a dmuchnij, niema nic, zupełnie nic”.

Jakie elementy i jakie środowisko dostało się w „Panu Jowialskim” na ostrze fredrowskiej satyry? Rzecz cała dzieje się w pałacu pana Jowialskiego, magnata, którego stać na własny teatr i na wszelkie fanaberie, starego wielmoży, który zabawia się przysłowiami, bajkami i anegdotami, tyranizuje wszystkich naokoło i pragnie z życia czerpać jedynie zabawę i nic więcej. Nie jest on całkiem złym, nie jest też głupim człowiekiem. Jak słusznie niektórzy krytycy „Pana Jowialskiego” (a żadna może z komedyj Fredry nie budziła i nie budzi wciąż jeszcze tylu przeciwstawnych zdań, jak właśnie „Pan Jowialski”) zauważyli, wina, jaka obarcza wyraźnie postać tytułową tej pysznej komedii, nie jest właściwie jej jednostkową winą, lecz winą okresu, winą całego środowiska w danej epoce. Gdyby Jowialski żył w innej erze, może by jego niepospolita inteligencja i wybitna erudycja dała mu do odegrania jakąś rolę, może stałby się przydatnym członkiem społeczeństwa, tym więcej, że on właśnie, w przeciwstawieniu do swego „dworu”, nie ma żadnych niepotrzebnych klasowych uprzedzeń i dosyć liberalną objawia orientację. W każdym razie, niezależnie od tego, jak spojrzymy na samego Jowialskiego, w satyrycznym ujęciu Fredry w całej pełni wyjaskrawiają się błędy obyczajowości staropolskiej, obyczajowości szlacheckiej. One to właśnie znalazły się na sztychu, one „dostały cięgi”, w kontraście ze światem młodych, romantycznych artystów, idących za myślą postępową, dla których szczęśliwe zakończenie przygód otwiera drogę życia społecznego i wartościowego dla otoczenia.

Piszemy, że ten świat szlachecki, ta staropolska obyczajowość „dostała cięgi” satyrycznie. Tak, niewątpliwie. Ale Fredro — to nie Molier, którego satyra miała bardzo ostre pazury, to nie Gogol, który potrafił bezlitośnie i bez reszty ośmieszyć i zaprzepaścić. Fredro jest łagodny w swej satyrze, Fredro tak bardzo kocha polskość we wszystkich jej przejawach, że — jak sądzimy — kocha on w pewnym sensie i te wady, które na obraz pełnej polskości składają się w ówczesnym światku. Satyra

Fredry przez to jest łagodna, pastelowa i przesycona pobłażliwością. Fredro nie nienawidzi ani jednego ze stworzonych przez siebie typów, ma stosunek uczuciowy, więcej czy mniej gorący, do wszystkich postaci ze swoich utworów.

Doskonale wyczuł ten nurt w twórczości Aleksandra Fredry najwnikliwszy krytyk teatralny, jakiego zna nasza literatura, Tadeusz Żeleński — Boy. W swojej bystrości obawiał się nawet, czy pastelowe podanie przez Fredrę pewnych zasadniczych błędów, wad i przywar staropolskich, pewnych ujemnych rysów staroszlachetczyzny nie jest szkodliwe, w pewnym sensie, dla współczesnego widza teatralnego w międzywojennym okresie, w którym istniał szeroko rozpowszechniany i pieczołowicie podsypany duch szlachetczyzny. Przeciwwstawiając się zasadniczo interpretacjom teatralnym utworów Fredry, które by zaciemniały istotny sens i powód ich napisania i wypaczały ich styl i atmosferę, Boy domagał się odmiennego spojrzenia analitycznego na dzieło Fredry, odmiennej interpretacji reżyserskiej.

Dzisiaj możemy w pełni cieszyć się komediami Fredry bez najmniejszej obawy, jakoby mogły one w jakimkolwiek, najmniejszym nawet stopniu wywołać niepożądane efekty. Nikt w Polsce współczesnej nie będzie wzdychał do „dawnych, dobrych czasów”... napoleońskich, metternichowskich, galicyjskich z najbardziej ciemnego okresu wiedeńskiego despotyzmu i uciskania wszystkiego, co polskie. Kapitalnie sformułował to zagadnienie jeden z najbystrzejszych krytyków młodego pokolenia, Henryk Markiewicz, pisząc w tygodniku „Kuźnica” artykuł na temat nowych „porachunków fredrowskich”. „Rewolucja ludowa oddała przysługę dziełom poety — pisze Markiewicz — pozbawiając je resztek społecznej aktualności. Nie trzeba się lękać, że pobłażliwy uśmiech rozbroi ideologicznie masy pracujące”. Jest miejsce dla Fredry na scenach Polski ludowej” — konkluduje Markiewicz swoje najsluszniejsze wywody, przypomniane przez Aleksandra Widerę w ostatnim numerze krakowskich „Listów z teatru” przy sposobności wznowienia w programie jednej ze scen krakowskich popularnych „Dam i huzarów”.

Możemy zupełnie beztrąsko i zupełnie szczerze cieszyć się pobłażliwą, łagodną, pastelową, ale trafną i słuszną satyrą Fredry. Żaden pełnowartościowy artysta, żaden świadomy reżyser nie będzie się już dzisiaj bawił w przedstawianie perspektyw w utworach „ojca komedii polskiej”, w tuszowanie epoki, w jakiej Fredro tworzył, w zmienianie jego klasycznych komedij w bezstylowe farsy, wodewile czy inne formy sceniczne, pod dziecinny pretekstem, by któryś z widzów nie zatęsknił dzisiaj do... Napoleona czy do cesarza-despoty, do pańszczyzny czy do nędzy „Galicji i Głodomerii”...

Z tego zrozumienia fredrowskiego sposobu patrzenia, z głębokiego wycucia jego rdzenie polskiego dzieła, z faktycznego pojęcia, czym jest fredrowska satyra sceniczna, wypływa imperatyw dzisiejszego pokazywania komedyj Fredry na scenach Polski ludowej, tak szeroko, jak jeszcze nigdy w dziejach naszej kultury, otwartych dla wszystkich, naprawdę dla wszystkich, ze słusznym akcentem położonym na tzw. „nowego widza”. Temu właśnie nowemu widzowi, robotnikowi, młodzieży, wszystkim dzisiejszym miłośnikom teatru pokazać musimy Fredrę klasycznego, Fredrę takiego, jakim był, rozkosznego poe-
te, fantastę, dowcipnisią, humorystę pierwszej próby, kapitalnego mistrza dialogu i sytuacji, bystrego satyryka i łagodnego człowieka, zakochanego we wszystkim, co polskie, widzącego wady narodowe, ale artystę bez nienawiści, odznaczającego się pięknymi przeblyskami postępowego, liberalnego spojrzenia.

Taki Fredro przemówi ze sceny Państwowego Teatru Polskiego w Bielsku i Cieszynie, klasyczny Fredro w pełni blasku swego dowcipu, Fredro uśmiechu i ironii, spokojny, pastelowy, przyjemny, bardzo nam bliski i bardzo pożyteczny.

Ten Fredro prawdziwy i rzetelny, niesfałszowany, bez przybudówek i przeróbek, przemówi z tych scen jedną z najświetniejszych ze swych komedyj, dla nas dziś jeszcze świetniejszą przez to, że tytułową w niej rolę odtwarza mistrz Ludwik Solski.

Witold Zechenter



Solski jako Judasz z Kariothu
w dramacie Rostworowskiego

LUDWIK SOLSKI

Nasamprzód ustalmy jego wiek. Nie ma on 96 lat, jak mu to przypisują notatki prasowe, — ma dopiero lat 94, w styczniu br. skończone. Z prawa cywilnego wiadomo, że wystarczy to do pełnoletności. Dziewięćdziesiąt cztery! Zagłoba powiedziałyby: „piękny wiek, jeśli tak uczciwy jak długi”.

Gdzie idzie o Solskiego, wiek to naprawdę piękny. Piękny, bo maksymalnie uczciwy. Uczciwy w życiu prywatnym, uczciwy też i artystycznie. Uczciwość prywatna to jego skarb osobisty, —uczciwość jego artystyczna to majątek całej kultury polskiej. Z niej to, z tej uczciwości powstał ten fenomen sztuki, jakim był i jest Solski.

Ktoś może się zdziwić, że gdy mowa o takim nieporównanym aktorze, jakim jest Solski, tyle nacisku kładę na władzę wtórną, władzę spoza talentu: że tyle nacisku kładę na Solskiego dziesiątki innych, nie mniejszym geniuszem obdarzonych aktorów przemknęło się przez scenę, a słych o nich zaginął, bo obdarowań artystycznych nie wspomogli ani charakterem, ani wolą walki z trudnościami, ani tą właśnie pasją doskonałości, która jest fundamentem pojęcia: uczciwość artystyczna.

Solski czyni mi nieraz ten zaszczyt, że jako motto czy to do swoich wyznań, czy do studiów jemu poświęconych, zamieszcza aforyzm, przy jakiejś okazji przeze mnie napisany:

— „Gdyby na Solskiego padło, że ma być pierwszym człowiekiem na ziemi, miasto biblijnego Adama, — Solski zreformowałby ustrój raju i wprowadziłby tam pojęcie pracy, pracom ludzkości pono nie znane, a z pracy wydobylby jej owoc najśłodszy: u m i e j ę t n o ś ć”.

Trudno znaleźć człowieka bardziej pracowitego. Powiedzieć można więcej, akt pracy jest dla Solskiego jakąś rozkoszą. Jako reżyser tyrańsko wyciągał żyły z młodych zwłaszcza aktorów, ale nie mniej drakońskie wymagania stawia pracy nad własnymi rolami. I znowu ta sumienność prawego artysty: dziś nawet, po 75 latach techniki aktorskiej, do każdej nowej roli przystąpi ze świętym ogniem debiutanta. Nigdy nie uznał, że już dość zna swoje rzemiosło, dlatego też niema na scenach polskich aktora, któryby rzemiosło aktorskie tak znał jak on.

Czy tylko sztuki czysto aktorskiej — mistrz? Nie! Majster od wszystkiego, co teatrem. Śpiewak, tancerz, dyrygował orkiestrą, umie ugrać bodaj każdy instrument muzyczny (z orkiestry ... teatralnej), potrafi namalować dekoracje, uszyć kostium, lepiej od maszynistów poradzi sobie z ustawieniem dekoracji, w małym palcu ma wszystkie sekrety fryzjerstwa i perukarstwa,

„Dach by potrafił pokrywać blachą, o ile to dach nad gmachem teatru” — powiedziano o nim. A do wszystkiego, co dotyczy teatru, przystąpi zawsze i o każdej porze z elektryzującym ożywieniem, z poczuciem, że ma się spełnić najważniejsza rzecz na świecie.

W daleko mniejszym stopniu jak na niego, ale w stopniu niebywałym w porównaniu z przeciętnym śmiertelnikiem. Solskiego przejmuje wszystko, co życiem. Zabawę w przyjacielskim gronie napełni fluidem ożywczego rytmu, — wywczasy w górach, czy nad morzem sobie i otoczeniu przemieni w młodzińczy entuzjazm wypraw i wycieczek, — wjazdy Solskiego zagranicę to namiętny, nienasycony żar poznawania miast, za-bytków, muzeów, architektury i osobliwości. — „Nie można przy nim sięść na konia, — skarżył się pewien szlagon: — bo cię zrzuci z siodła, by pokazać jak się powinno naprawdę jeździć konno”. — Wszędzie i we wszystkim potrzeba aktywności, inicjatywy, reformowania wszystkiego, co niedostateczne. Potencjalna energia czynu w stanie nieomal wrzenia.

Łatwo sobie wyobrazić, na czym polega talent aktorski indywidualności, obdarzonej taką kipiącą gotowością twórczą:

Gra Solskiego na scenie to nie tzw. odtwarzanie, czy tzw. wykonywanie, polegające na spełnianiu choćby najbardziej udatnym przygotowanej na próbach całości, intonacyj głosu, akcentów, ruchów i gestów, nawet choćby doskonale ożywionych tym właśnie sekretem duszy, który nazywamy talentem. Gra Solskiego to jest wciągnięcie w zadanie aktorskie nie tylko umiejętności i techniki, ale i całego jego „ja”, — całego jego „ja” psychicznego i bodaj całego „ja” fizycznego. Solski gra mózgiem, intuicją, uczuciem, wszystkimi sokami pasji, rdzeniem pacierzowym, całą aparaturą nerwów, trzewiami. Czuje się to gdy mówi, gdy się rusza, gdy działa na scenie, zwłaszcza w momentach zwiększonej ekspresji, ale to wprzagnięcie wszystkich sił w grę, przeczuwać się daje nawet wówczas, gdy Solski milczy na scenie. Jego niema rola Wiarusa z „Warszawianki” czyżby była takim arcydziełem, gdyby z tych kilku minut milczenia nie wibrowało najintensywniejsze skoncentrowanie całości witalnej wykonawcy?

To całkowite rzucanie siebie w ogień roli — oto grunt, na którym wyrasta fenomenalność aktorska Solskiego. Dorzuca do tego rzutką inteligencję, bystrość obserwacji, dar niewiarygodnego przeistaczania się, wchodzenia w każdą skórę ludzką, że dziś jest królem jutro proletariuszem, raz byłwał starcem, kiedy indziej młodzieniaszkiem, świętym i urwipolciem, filozofem i głuptaskiem. Nawet nie przyrodzone warunki, lecz ten zespół pracy, charakteru, inteligencji, ponadtemperamentu i arcytalentu uczyniły zeń żyjącą, a drogą nam legendę teatru polskiego.

Adam Grzymała-Siedlecki

GOŚCINNE WYSTĘPY NESTORA SCENY POLSKIEJ ARCYMISTRZA

LUDWIKA SOLSKIEGO

ALEKSANDER FREDRO

PAN JOWIALSKI

KOMEDIA W 4-CH AKTACH PROZA

OSOBY:

Pan Jowialski	LUDWIK SOLSKI
Pani Jowialska	Helena Czechowska
Szambelan Jowialski, ich syn	Władysław STOMA
Szambelanowa, jego żona	Iza Kozłowska
Helena, córka Szambelana z pierwszego małżeństwa	Irena Paradowska
Janusz	Aleksander Olechowski
Ludmir	Bogdan Zieliński
Wiktor	Zbigniew Kłosowicz
Lokaj	Antoni Fercki

Rzecz dzieje się na wsi w domu Jowialskiego.

REŻYSER: WŁADYSŁAW STOMA

DEKORATOR: ROMAN FENIUK

KIEROWNIK LITERACKI: WITOLD ZECHENTER

25 XI 1949



Solski jako „Stefan Batory“
w „Samuelu Zborowskim“
Szpotańskiego

ŻYCIE I SŁAWA SOLSKIEGO

Ludwik Solski urodził się w miasteczku podkrakowskim Gdowie 15 stycznia 1855 roku. Właściwie jego nazwisko brzmi Sosnowski. Ojciec jego Franciszek Sosnowski wywodził się z Kresów. W roku 1830 dosłużył się rangi sierżanta w 1 pułku Krakusów im. Tadeusza Kościuszki. Jak wszyscy u nas ówcześni ludzie, był on Napoleonidą i na cześć Napoleona III daje synowi swojemu imiona Ludwik Napoleon, jakby w przeczuciu, że ten syn stanie się kiedyś Napoleonem sceny polskiej. Matka Solskiego, Stanisława z Woyciechowskich, obumierała Ludwika, gdy ten miał lat 9. Szeroko wśród znajomych słynęła ze zdolności poetyckich i można też przypuszczać, że po niej właśnie Solski wziął skłonności artystyczne. Ale „nie bez winy” był też tu i ojciec. Od najmłodszych lat tkwiła w nim żyłka teatromańska. Kiedy przebywał w konwiktach w Warszawie, tak przepadał za widowiskami, że z trąbonistą orkiestry teatralnej wszedł w następujący układ: z domu pana muzykanta do teatru i z teatru do domu będzie za nim nosił waltornię, ale za to będzie miał prawo przebywać podczas przedstawienia między grajkami w orkiestrze. Choćby z tak niewygodnej perspektywy, ale paść oczu grą aktorów!

Po kilku latach nauki wstępnej w szkołach tarnowskich przynosi Ludwika ojciec do szkoły średniej w Krakowie. Są to czasy świetnego teatru Koźmiana. Po uciułaniu sobie krajcarów na bilet, syn pana Franciszka ogląda nareszcie pierwsze w życiu przedstawienie teatralne. Dawano tego wieczoru „Staroświeczny i postęp czasu”. Te kilka godzin, spędzonych jakby w cudownym śnie, zadecydowały o całym dalszym życiu Solskiego.

Próbują w niego wmówić, że powinien być inżynierem, ani mu to w głowie! Po skończonej szkole średniej kierują go do sądu na kancelaryjnego aplikanta. Ludwik Napoleon udaje, że pracuje, a w gruncie rzeczy cały zajęty jest uczeniem się ról. Próbuje któregoś dnia postawić jasno kwestię: „ja bym, proszę ojca jegomości, chciał być aktorem”. — „Czym?” — pyta zdumiony ojciec. „Aktorem”. — „Chyba chcesz ze sceny stołki wynosić, bo do niczego innego w teatrze nie jesteś zdolny” — replikuje mu z gniewem koneser teatru. Decyzja ojcowska poskutkowała tylko formalnie: na sezon 1875 — 76 aplikant kancelaryjny sądowy — angażuje się do teatru krakowskiego, ale w sekrecie przed ojcem, pod pseudonimem Manczewicza. Pierw-

szy raz ten Mancewicz ukazał się na afiszu w styczniu 1876 roku.

Z początkiem sezonu następnego Solski jest już w Warszawie w teatrzyku „Eldorado” i ma za dyrektora Anastazego Trapszę, protoplastę licznego klanu aktorów i dziadka naszej wielkiej artystki komediowej Mieczysławy Ćwiklińskiej. Rozpoczynają się odysee młodego aspiranta po rozlicznych miastach i po rozlicznych dyrekcjach. Gra w Łodzi, Częstochowie, Piotrkowie, Płocku, Kaliszu, nie przeliczyć węzłów w tym rzemieńnym dyszlu. Gra rólkę i rolę, statystuje, śpiewa w chórach, tańczy. Po pięciu latach, w roku 1882, angażuje go już dyrektor Podwyżsiński do teatru poznańskiego. Ponieważ w Poznaniu grywa się nie tylko dramaty, ale i opery, więc Ludwik Napoleon postanawia w przeciągu miesiący wakacyjnych wykształcić głos na operowego tenora. Normalnie taka nauka powinna trwać kilka lat, ale Napoleonowie po wawrzyny idą siedmiomilowymi butami: pół roku później śpiewa już Jontka w „Halce”. W roku 1883 angażuje go Koźmian na scenę krakowską już nie jako statystę, lecz jako użytecznego aktora. Rozpoczyna się siedemnastoletni, pełen chwały pobyt Solskiego w teatrach krakowskich, zrazu u dyrektora Koźmiana, później Gliksona, Pawlikowskiego i Kotarbińskiego. Prawdziwy rozkwit talentu rozpoczyna się dopiero od Pawlikowskiego. Do roku 1893 był on ulubieńcem publiczności jako wykonawca ról farsowych i wodewilowych, ale dopiero Pawlikowski ujrzał w nim odtwórcę ról skomplikowanych, poetyckich i głęboko tragicznych. Powstają jego kreacje: krawiec w „Hanusi” Hauptmanna, ksiądz Piotr w „Dziadach”, drwal w „Zaczarowanym kole”, Boreński „W sieci” Kisielewskiego, Falstaff, Łatka, Strasz, Leleweł Wyspiańskiego, Filip II w „Don Carlosie”, strażnik ze „Złotej czaszki”, Wernyhora ze „Snu srebrnej Salomei”. W roku 1900 przenosi się do Lwowa, gdzie teatr otrzymał Pawlikowski i w tej kadencji przybywa mu Jowialski, Gospodarz z „Wesela”, Korecki z „Dramatu Kaliny” (nieporównany majstersztyk), Horztyński, Pierczychin z „Mieszczan” Gorkiego, Krak z „Legendy” Wyspiańskiego, Piast z „Popiela i Piasta” Romanowskiego, Jagiełło z dramatu Rossowskiego, Langiewicz z „Dyktatora” Żuławskiego, Strażnik Niezłomny ze „Skarbu” Staffa, Eliasz z „Ponad siłę” Bjoernsona.

W roku 1905 zostaje dyrektorem teatru krakowskiego. Popłynęła rzeka jego triumfów aktorskich: Samuraj w „Terakoi”, Trissotin w „Sawantkach” Moliere, Radziwił Panie Kochanku w „Starościcu ukaranym” Nowaczyńskiego, Firs w „Wiśniowym sadzie” Czechowa, Król Kandaules Gide’a, Pietro Negri w Beatrix Censi Słowackiego, Car Dymitr i Fryderyk Wielki Nowaczyńskiego, Iwan Groźny Tołstoja, Gamrat w „Królewskim jedynaku” Rydla, Paweł i Mereżkowskiego, Judasz Roz-

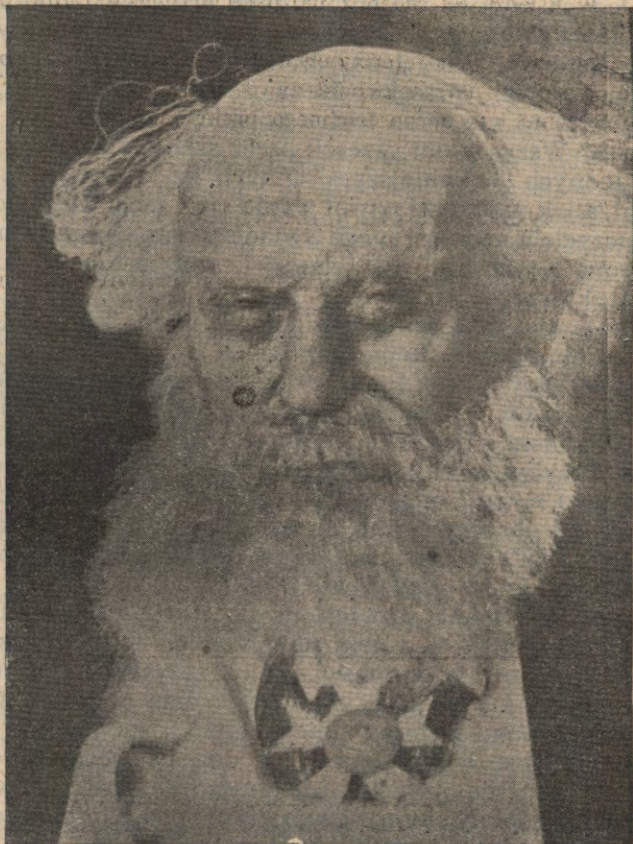
tworowskiego. Najodporniejsi nawet stawiali w podziwie przed tą wciąż rosnącą twórczością.

Rzecz jasna, że wyszczególniamy tu tylko drobną część tych arcydzieł Solskiego, ale musimy się streszczać, żeby zanotować inne ważne strony działalności jego jako dyrektora teatru. Zamęt zajęć dyrektorskich i trudy aktorskie umiał ten czarno-księżnik połączyć z obowiązkami reżysera i z tej to jego reżyserii krakowskiej, jak przedtem lwowskiej, wyłoniła się cała generacja młodych wysoce utalentowanych artystów: Junosza Stępowski, Józef Węgrzyn, Jerzy Leszczyński, Stanisławski, Tarasiewicz, Osterwa, Weychert, Bończa, Kosiński, Grabowski, Ordon-Sosnowska, Wysocka, Irena Solska, Mrozowska, Jarszewska, czyż to nie czoło teatru polskiego w ostatnich latach trzydziestu? Wszyscy oni przeszli przez szkołę i dyscyplinę Solskiego. Jednych w mniejszym, innych w większym stopniu formował, a jak najwięksi nawet wśród nich zachowują wdzięczną o nauczycielu pamięć, niech świadczy zamieszczone na dalszych stronach wspomnienie Jerzego Leszczyńskiego o Solskim, jako instruktorze.

Co najmniej taką samą wdzięczność winna mu i polska literatura dramatyczna. Repertuar polski był oczkiem w głowie dyrektora krakowskiego. Przez ośmioletnie jego dyrekcyjne przebiegała się większość dramatów polskiej romantyki, Wyspiański, Fredro, Bliźniński, Zapolska, Rittner, Nowaczyński, Bałucki, Zabłocki, Przybyszewski, Rydel i wszystko, co wówczas ukazywało się jako nowość oryginalna. Godzi się może zaznaczyć, że nie lękał się i eksperymentu jak np. „Krakusa” Norwida.

W roku 1913 zostaje naczelnym reżyserem „Rozmaitości” Warszawskich (późniejszy Teatr Narodowy), do czasu tamtej wojny. Gdy Szyfmana wywieziono do Rosji, prowadził Teatr Polski w Warszawie a potem na przemian to w Polskim, to w Narodowym spełnia czynności aktora, reżysera i dyrektora aż do wybuchu wojny w r. 1939. Nastaje czas okupacji. Osiemdziesięcioczeroletni weteran z niepokojem rozmyśla, czy danem mu będzie jeszcze kiedyś stąpać po deskach scenicznych, ale najbardziej ponętne pokusy hitleryzujących teatrzyków warszawskich nie zdołały skłonić go do grania pod butem najeźdźcy. Pozostał wierny honorowi Polaka.

Doczekał się roku 1945 i 90-letni już młodzian występuje natychmiast na swojej dawnej scenie krakowskiej, gdzie też w styczniu roku następnego zgotowano mu wielkie święto 70-lecia jego pracy aktorskiej. Od tej chwili czynny czy to w Krakowie, w Warszawie czy w innych miastach teatralnych kraju, występuje w swoich arcyrolach, przyjmowany przez społeczeństwo z zasłużonym uwielbieniem, jakiego nie zaznał chyba żaden żaden inny aktor.



Solski jako Profesor
w „U mety” Rostworowskiego

Dla uczczenia siedemdziesięciolecia pracy artystycznej Solskiego Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie wydał w r. 1946 księgę zbiorową o działalności jubilata. W księdze tej jeden z najznakomitszych aktorów polskich Jerzy Leszczyński żartobliwie a z wdziękiem kreśli wspomnienia swojego „terminowania” w teatrze Solskiego, składając równocześnie hołd żywotności i talentowi reżyserskiemu tego nieporównanego praktyka teatru.

ZE WSPOMNIEŃ TERMINATORA

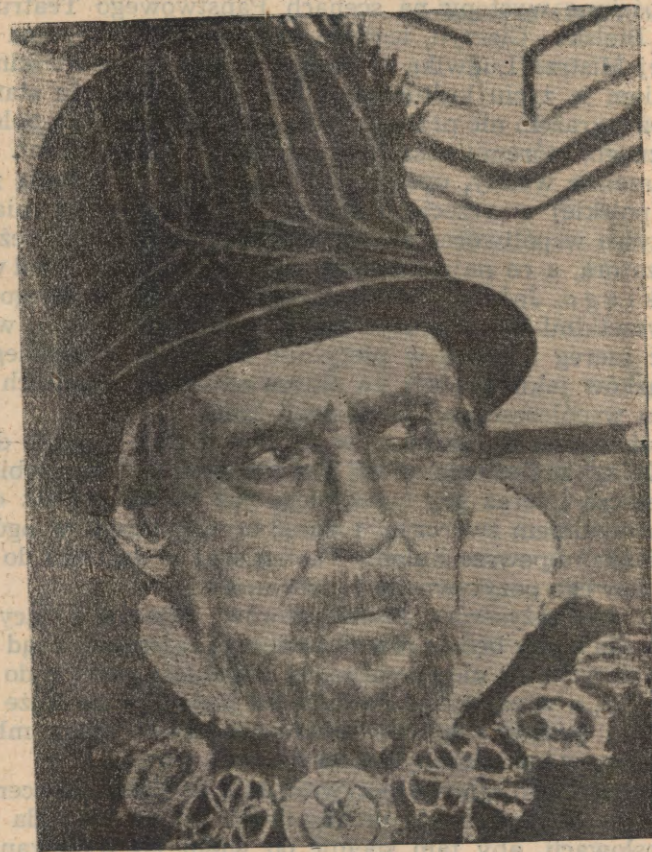
Baliśmy się Go, my, młodzi wówczas, szalenie. Baliśmy się jak w średniowieczu bano się czarowników palonych na stosie. Bo jakże! Człowiek ten w oczach naszych przy pracy na scenie, dwoił się, troił, poczwórniał niemal. Wszędzie był obecny i wszędzie był pierwszy. Próby zaczynały się o godzinie 9-tej On był o siódmej. Przedstawienia kończyły się przeważnie około godziny pół do dziesiątej. On wychodził z teatru o 12-tej. Często sypiał na kanapie w swoim gabinecie teatralnym, bo już za późno było wracać do domu. Trzeba było przez noc przeczytać trzy sztuki, określić, obsadzić i odpisać na tuzin listów co najmniej. A co się działo na próbach ze sztuk przez Niego reżyserowanych! Informował mężczyzn i kobiety. Przy tej pracy huczał basem i śpiewał sopranem godnym Patii lub Kochańskiej. Jego Proteuszowy dar zatracania swej osobowości był fantastyczny. Na jednej z ostatnich prób z „Moralności pani Dulskiej” nie mogąc poradzić sobie z aktorką grającą rolę Tadrachowej, włożył na siebie jej kieckę, na głowę chustkę i całą scenę odegrał ku naszemu przerażeniu, graniczącemu z oglupieniem. Ale jak on to zagrał! Palce lizać. Stojąc w kulisie szepnąłem do Węgrzyna: „wiesz Józek, On by nawet zagrał Julię Szekspirowską”. Na to Węgrzyn. „ale kto by zagrał Romea? chyba także On”. Dziś na stylu radiowym dałoby się te dwie role połączyć w jednej interpretacji. Może Drogi Jubilat pomyśli o tym. Nić wspomnień łączących mnie z Nim snuć mógłbym w nieskończoność. Zdradzę tylko jeden jeszcze Jego talent, o którym nie wszyscy wiedzą: talent lekarski. A było to tak. Pewnego dnia miał iść „Dom otwarty”. Grałem wówczas Fikalskiego. Na parę dni przedtem zachryłem fatalnie. Z ust mych wydobywał się ledwie słyszalny szept, podobny do wiosennego wietrzyka. Słów nikt nie mógł dosłyszeć ani zrozumieć. Sądzi-

łem (O lekkomyślności młodzieńcza! dobre czasy! rok 1910), że ta niedomoga po kilku głębszych żytniówkach u Wencla — przejdzie. Oczywiście pogorszył się stan mój znacznie. Zrozpaczony, w dzień przedstawienia idę do Solskiego i stanąwszy „na baczność”, melduję mu o mej chorobie. Spojrzał na mnie z litością i pogardą zarazem. „Nie martw się, jest na to rada. Będziesz tylko musiał krzyczeć z całej siły tak jak ci pokażę. Krzycz. En avant, retour, Rrrrrond”. Spojrzałem na niego wzrokiem barana prowadzonego na rzeź. „Krzycz mi w tej chwili Rrrrrroooooorrrroooooond”. No, i zacząłem krzyczeć. Boże, co się wtedy działo! Głos mój z gabinetu Solskiego przebijał drzwi, rozwalał ściany, dobiegał na scenę, gdzie przerażeni koledzy przerwali próbę. Sekretarz Wójcicki ze swą zwykłą angielską flegmą telefonował po pogotowie, aby przyjechało z kafetanem bezpieczeństwa, nawet strażak zjawił się w gabinecie z toporem i „Minimaxem” w ręku. A ja ryczałem jak wół dobijany. „Chaine anglaise — rretour”. Solski wpatrywał się z rozkoszą w moją amarantową z wysiłku gębę, wreszcie w pewnej chwili zakomenderował „Dosyc”. Miał rację. Ledwo trzymałem się na nogach. Opatulił mnie jakimś szalikiem, do wieczora nie kazał mi nic mówić i zaręczył, że wieczór grać będę. I grałem. Wieczorem, kiedy zacząłem w drugim akcie prowadzić mazur i wykrzykiwać figury, ujrzałem za kulisami Solskiego rozradowanego, dodającego mi gestami animuszu do tańca. W życiu już tak nie tańczyłem. Parnell przy mnie to „Szczeniak”. Podczas przedstawienia opowiedziałem naszemu lekarzowi teatralnemu, jaką to kurację zaaplikował mi Solski. Tyle tylko odpowiedział: „mógł pan głos stracić raz na zawsze, no ale Solskiemu wszystko się udaje”. Poza tą cudowną kuracją mam Czciogodnemu Jubilatowi do zawdzięczenia jako aktor prawie wszystko. On mnie nauczył abecadła aktorskiego. — Że nie doszedłem do litery „Z” nie jego w tym wina. Dzięki pracy Solskiego toleruje mnie jednak na scenie publiczność, oraz prasa, jak zawsze pełna bezwiednego dowcipu i niezwykłego znanstwa. „Niechże mi więc wolno będzie na tej liczej własnej grzędzie” podziękować Ci Drogi Mój Nauczycielu za trud Twej pracy nade mną, którego nawet skarby Golkondy opłacić by nie zdołały. Żyj nam i ucz nas!

Oddany Ci

Jerzy Leszczyński.

P. S. Jeszcze słówko. Na przyszły Twój jubileusz proponuję „Wesele”. Z tą tylko różnicą, że zamieniamy się na role: ja będę grał Gospodarza a Ty Pana Młodego. Dobrze?



Solski jako Filip II
w „Don Carlosie” Szyllera

LUDWIKOWI SOLSKIEMU W HOLDZIE

Gościnne występy na scenach Państwowego Teatru Polskiego Bielsko - Cieszyn, legendarnego już dzisiaj tytana sceny polskiej Mistrza Ludwika Solskiego, są nie tylko wielkim wydarzeniem w życiu kulturalnym naszych miast, ale staną się również wyrazem nie przemijającej siły i potęgi słowa polskiego scenicznego, któremu nasz Nestor służy już blisko 75 lat.

Wszelkie wzloty, upadki, zmagania i przeobrażenia naszej sceny polskiej w przeciągu szeregu dziesiątków lat miały za towarzysza współtwórcę niezmordowanego dyrektora, reżysera, organizatora, a co najważniejsze wielkiego aktora **Ludwika Solskiego**. Jedyłą i wyłączną wytyczną Jego całego życia było wszelkimi siłami służyć idei prawdziwego teatru, wychowywać szereg pokoleń w pietyźmie do słowa scenicznego, do obowiązków jakie spadają na aktora odtwórcę wszelkich przeobrażeń współczesnego i minionego życia.

Jest wprost wzruszająca w tej chwili chęć naszego dostojnego Kolegi znalezienia nowej współczesnej roli dla siebie, aby móc jeszcze i teraz gdy wiek sięga już blisko stu lat okazać się pracownikiem twórczym i wziąć czynny udział w ogólnych przemianach upowszechnienia Teatru oraz w dążności do stworzenia nowego pozytywnego repertuaru.

Dla nas reżyserów, inscenizatorów, aktorów żyjących na scenie i dla sceny będzie również wieczną tajemnicą skąd Solski czerpie dotychczas nieprzemijającą wspianą energię do twórczej pracy, a w zaciętości i solidności podejścia do tejże pracy scenicznego przewyższa niejednokrotnie nawet naszą młodzież wstępującą w szranki bojowe na deskach teatru.

Mistrz Solski, którego przywita dnia 25 listopada scena cieszynska po daniu szeregu przedstawień już 29 bm. uda się do Czechosłowacji, aby tam spełnić od wielu lat wysuwaną serdeczną prośbę naszych braci robotników i górników by przywieźć im symbol wielkości talentu aktorskiego, żywą historię polskiej sztuki Nestora sceny Ludwika Solskiego,

Miarą uznania Jego talentu i zasług dla sceny polskiej jest szerokie zainteresowanie występami Mistrza nie tylko wśród naszych rodaków w Czechosłowacji, ale również wśród zaprzyjaźnionych z nami obywatelami narodu czechosłowackiego, czego wyrazem jest szereg artykułów z życiorysem dostojnego Gościa i Jego fotografiami.

Świadomość, że w chwili gdy wszystkie teatry dążą do zmiany układu socjalnego widowni, na naszej scenie wystąpi Mistrz Solski, którego będą mogli obejrzeć już nie tylko wybrani, ale szerokie masy pozyskanych dla teatru nowych widzów i przez Jego występy zrozumieć niszczalną moc umiłowania pracy zawodowej w blasku wielkiego talentu, świadomość taka jest radosnym stwierdzeniem dalszego etapu prawdziwego upowszechnienia teatru.

Aleksander Gąssowski

Miara uznania Jego talentu i zasług dla sceny polskiej jest szerokie zainteresowanie występami Mistrza nie tylko wśród naszych rodaków w Czechosłowacji, ale również wśród zaprzyjaźnionych z nami obywatelami narodu czechosłowackiego, czego wyrazem jest szereg artykułów z życiorysem dostojnego Gościa i Jego fotografiami.

Świadomość że w chwili gdy wszystkie teatry bieżą do zmi-
ny układu społecznego widowni, na naszej scenie wystąpi Miśkiz
Śląski, którego podobał obywatelom już nie tylko wybitni, ale
zresztą masy pozycyjnawch dla teatru nowych widzów i przez
tego występy zrozumieli niezaczajna moc uniwieriania pracy za-
wodowej w dziedzinie wiedeńskiego talentu. Świadomość taka jest za-
dostym stwierdzeniem dalszego etapu prawdziwego powożcz-
nienia teatru.

Aleksander Gąsowski

Podobnie jak w poprzednich latach, w tym roku również w dziedzinie
teatru, w naszym kraju, w Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp.

W tym roku, w naszym kraju, w Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp.

W tym roku, w naszym kraju, w Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp.

W tym roku, w naszym kraju, w Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp.

W tym roku, w naszym kraju, w Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp.

W tym roku, w naszym kraju, w Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp. W Warszawie, w Krakowie, w Łodzi, w
wielu innych miastach, w których działa teatr, widać jest
wielki rozwój i postęp.