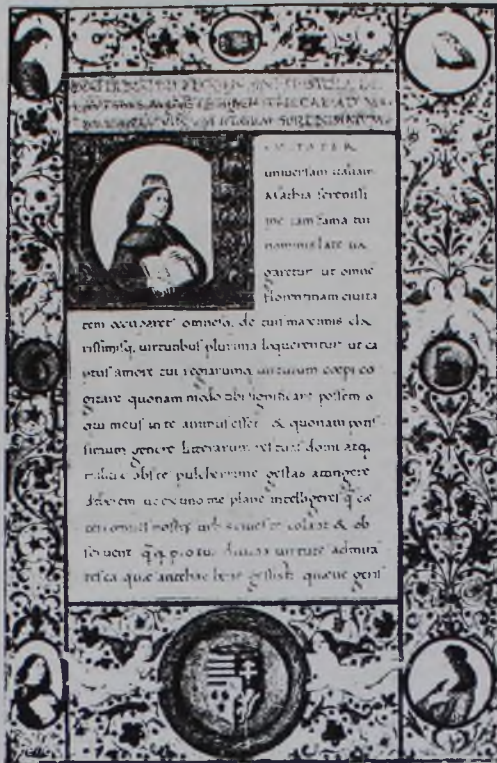


W XVIII stuleciu z biblioteka ewangelickiego Gimnazjum Toruńskiego łączy się księgozbiór kolegium O. O. Jezuitów w Toruniu.

Biblioteka Gimnazjalna była przedmiotem badań uczonych polskich pierwszej połowy XIX wieku: Józefa Łukaszewicza, Wacława Aleksandra Mecejewskiego i in. Działyński, znakomity twórca Biblioteki Kórnickiej i sławny edytor polski z egzemplarzy toruńskich wydał facsimilowane przez Pilińskiego: „Ustawy prawa polskiego” (1563), Reja: „Apocalypsis” (1565), a z rękopisu Stanisława Orzechowskiego: „Annales Regni Poloniae Sigismundo Augusto Regi”. Miejska Biblioteka Radziecka powstaje głównie w XVIII wieku i celuje doborem dzieł o Pomorzu i „Torunensia”.

Młodsze księgozbiory Tow. Naukowego w Toruniu i Tow. Copernicus Verein f. W. u. K. mają charakter ściśle naukowy. Do pierwszego weszły: biblioteka Stanisława Węclewskiego, nauczyciela gimnazjum w Chelmie, a z nią część druków z cennego niezachowanego dziś niestety w całości księgozbioru Walentego Wolskiego z Niestępowa pod Gdańskiem, zapomnianego bibliofila pomorskiego z czasów Stanisława Augusta i W. Księżstwa



Rękopis „Corviniana” w Toruniu.
Fot. T. Melnicki, Toruń.

Warszawskiego, oraz biblioteka ks. Stanisława Kujota, autora słynnych „Dzieł Prus Królewskich”, prezesa Tow. Naukowego w Toruniu. Dzięki wymianie wydawnictw z instytucjami i towarzystwami naukowymi toruńskie Tow. Naukowe zebrało cenne komplety publikacji naukowych polskich. Tę samą wymianę wydawnictw z towarzystwami naukowymi niemieckimi, a nawet częściowo francuskimi, belgijskimi i amerykańskimi organizuje od kilku dziesięcioleci biblioteka Tow. Copernicus Verein, specjalizując się m. in. w zbieraniu „copernicanów”, których pokazuje ilość z edycji *princeps* „De revolutionibus orbium caelestium libri VI” (Norymberga, Petrejus 1543), z biblioteki gimnazjalnej na czele posiada obecnie „Książnica im. Kopernika”.

Dzięki szczęśliwej i trafnej myśli połączenia kilku mniej lub więcej dostępnych dla pracy naukowej księgozbiorów Toruń uzyskuje wielką bibliotekę naukową, wyróżniającą prastare miasto od innych mniejszych miast prowincjonalnych w Polsce.

Z. M.

Współczesny teatr rosyjski.

W początkach okresu rewolucyjnego narodził się t. zw. „lewy front” w sztuce rosyjskiej. Niebawem pionierzy „Teatralnawo Oktjabria” ogłosili bezlitosną wojnę tradycji klasycznej i rutynie akademickiej, rzuciwszy, na mityngach, sto anatem na „apolityczny burżuazyjno-inteligentcki” teatr wraz z jego „przegniłą drobno - mieszczańską ideologią”, oraz sto hasel z dziedziny nowej estetyki, „prawdziwie rewolucyjnej, proletariackiej i marksowskiej”.

W książce Gastewa, p. t. „Poezja raboczego udara”, pierwszym manifestem i kanonem „Proletkultu”, czytamy, że „klasa robotnicza, bojownik o wszechświatowe królestwo wolności... wznosi nowy gmach nowej kultury, proletariackiej, mającej się stać ogólnoludzka”. Równocześnie proklamacje, rozlepione na murach huczącego już Petersburga, wzywały „robotników, artystów, muzyków i plastyków” do tworzenia owej kultury.

Jakoż zaczęto ją tworzyć, z go-

rażkowym pośpiechem, dzięki przedewszystkiem „inteligencji burżuazyjnej, która pośpieszyła na wezwanie, niosąc „duchowi czasu” daninę swojego talentu i zapалу. Dzięki niej właśnie pokazano w nowoutworzonym uniwersytecie socjalistycznym Shelley’owskiego „Prometeusza oswobodzonego”, i Romain Rolland’a „Zdobycie Bastylji” i Walt Whitman’a „Demokrację Przyszłości”, i Verhaeren’a „Bunt”.

Lecz niedługo trwało to małżeństwo fanatycznego i czysto klasowego prozetyzmu marksowskiego z artystycznym poszukiwaniem nowego wyrazu scenicznego „w harmonji z duchem czasu”. Artysta-inteligent, tolerowany tylko „o tyle, o ile, a następnie odepchnięty, — odchodzi, a wraz z tem zalamuje się pierwszy, oficjalny, eksperyment „lewego frontu”.

Jednak, na śmierć skazany, teatr „burżuazyjny” w międzyczasie nie skonał. Zaprawdę, korzenie jego zbyt głęboko tkwiły w psychice szerokich

mas rosyjskich i zbyt silnie objawiła się jego śmiała żywotność w dziedzinie sztuki, aby go można było unicestwić za pomocą sztucznych i od realnych możliwości oderwanych hasel. I znowu, jak dawniej, rozpalają się dokoła niego, i w nim samym, namiętności, znowu w jego gorącej atmosferze kłębi się pasjonujący splot problematów, od samych podstaw strzelających aż ku wierzchołkom, i na deskach scenicznych dopiero w pięknych wizjach, w dziwnych i niesamowitych inscenizacjach, wybucha żywiołowo dusza teatru i walczy o nowe kanony, niezależnie od nakazów tępego doktrynerstwa i nieuleczalnego frazesu demagogicznego...

...Kiedy zimą r. 1917 na ulicach Petersburga padają już pierwsze strzały rewolucji, Teatr Aleksandryjski wystawia „Maskaradę” Lermontowa, a krytyka przyrównywa znaczenie tej „premijery” do pierwszych występów Antoine’a i melników. W dramacie tym, za jego „zbytek namiętności” zakazany przez cenzurę, reżyser Meyer-

Współczesny teatr rosyjski.



„Powrót Don Juana” w „Teatrze Rewolucji” w Moskwie (1923).

hold, wspólnie z malarzem Gólowinem, daje świetną realizację lermontowskiego teatru akcji i ruchu, a zarazem kwintesencję dotychczasowych swoich poszukiwań, w dziedzinie oprawy dekoracyjnej i plastycznego ruchu.

Lecz, by odnaleźć laboratorium, gdzie się zrodziły pierwsze elementy i walory teatru w nowej metodzie symboliczno-konwencjonalnej, jako reakcji przeciwko wszechwładnemu wówczas naturalizmowi Stanisławskiego, należałoby się cofnąć o lat z górą dziesięć. Rok 1905 w moskiewskim „Teatrze-Studji” otwiera okres eksperymentów (równocześnie niemal z E. G. Craig’iem i Maksem Reinhardtem, lecz całkiem od nich niezależnie) Meyerholda, genialnego „doktora Dapertutto, poszukiwań, trwających po przez teatr W. Komisarzewskiej, teatry cesarskie i długi szereg innych, aż do chwili dzisiejszej. W ciągu tych lat kilkunastu ujrzymy kolejno: świadomie stosowaną konwencjonalność w inscenizacji dramatów Meterlinka, Przybyszewskiego, Andrejewa, Wedekinda i tylu innych, i uproszczoną technikę dekoracyjną, „panneau décoratif” i prymitywność teatru marionetek, blok-reliefy i moment plastyczny w grze aktorskiej, rytmikę gestów i rytmikę dykcji i efekt ruchu, osiągnięty przez harmonijną wibrację barwnych plam i grup plastycznych. Ujrzymy w „Don Juanie” molierowskim próbę restauracji klasyków teatru za pomocą tejże metody świadomej konwencjonalności i świetną stylizację przepychu epoki „Króla-Słońca”, — widowisko, idące bez kurtyny, z ak-

cją, skoncentrowaną na proscenium, w rześkim oświetleniu sceny i widowni. A potem inscenizację na podstawie tradycyjnego scenarjusza *Commedia dell’arte* i pogładową — w sztukach poety A. Błoka — apologię „kobotynizmu”, pantomimy i „bałaganu”, jako rekonstrukcję dawnego teatru maski, gestu, ruchu i intrygi. I wreszcie — w r. 1914 — zamiast dekoracji system ruchomych „practicable’ów” — początki konstruktivismu teatralnego — i moment groteskowy.

I tu odnajdujemy wszystkie niemal pierwiastki i czynniki składowe współczesnego teatru rosyjskiego, źródło niewysychające, skąd czerpała i czerpie natchnienie cała falanga uczniów i naśladowców Meyerholda. Na tej kanwie o skali olbrzymiej: od pozy estetycznej do parodji cyrkowej, od zastygłej plastyki posągu do frenetycznego ruchu i od przedziwnie barwnej harmonji dekoratywnej aż do surowości nagich konstrukcyj — haftują oni niezmordowanie fantazyjne wzory indywidualnej już inwencji i ich bezsprzecznie jest zasługą, że to, co niedawno jeszcze stanowiło sferę błyskawicznych tylko lśnień, oni, w ciągu ostatniego pięćdziesięciu lat, roznieśli w oslepiającą jasność, a z pierwszego siewu wydobylł pyszne wschody, dojrzały i soczysty owoc.

Pod tym względem najbardziej typowym jest „przedstawienie teatralne hr. Carlo Gozzi Księżniczka Turandot”, przepyszna wizja reżyserska nieżyjącego już Wachtangowa, w wykonaniu trzeciej „studji” moskiewskiej. Jest to rewja gene-

ralna wszystkich zdobywcy teatralnych ostatnich lat, gdzie nowoczesna „conférence” i *commedia dell’arte*, rytmizacja ruchu i muzyka, konstruktivism dekoracyjny i groteska — spletają się i stapiają w czarującą zmysły i fantazję symfonię barw, dźwięków i gestów.

Pomysły Meyerholda, pełne uroku niedopowiedzianej tajemnicy, stały się dzisiaj własnością wszystkich niemal reżyserów rosyjskich, a ich reminiscencjami żyje i kwitnie scena współczesna. Będąc „teatrem” par excellence, a nie anemiczną „literaturą”, stanowią one w rękach wytrawnego kullnara teatru integralny czynnik każdej nieomal inscenizacji i interpretacji, niby „plat de resistance”, zaprawionem zresztą szeregłem pikantnych ingrediencji, lecz też, zbyt często, niestety, eklektycznym sosem tradycyjnej i przebrzmiałej estetyki teatralnej. Ten eklektyzm i niesharmonizowanie wewnętrzne jest pięcią achillesową przeważnej części teatrów i widowisk rosyjskich, przygotowywanych zresztą z wielkim nakładem entuzjazmu, pracy i talentu. Tek bywa często w „Studjach” Teatru Artystycznego w Moskwie, interpretujących repertuar szekspirowski i szylerski („Król Lear”, „Poskromienie Złośnicy”, „Zbójcy”), gdzie inscenizacja konwencjonalna i konstrukcyjno-formalna łączy się z realizmem szczegółów i odwroćnością dawnej metody. Podobnie się dzieje i w „utopijnym” teatrze Kameralnym Tairowa, ongi pioniera na scenie futurystycznego „ruchowego” à la Marinetti, dziś głoszącego „przewyciężenie literatury” i „gest dla gestu” obok interpretacji realistyczno-deklamacyjnej („Zwłastowanie Claudel’a”, „Żyrofla” i inne), i w teatrze „doświadczalno-heroicznym” Ferdynandowa, i w ekscentrycznej pracowni Forregera, nawet w teatrach „akademickich” obu stolic („Antonjusz i Kleopatra” w realizacji konstruktywistycznej, „Cyrylik Sewilski”, gdzie „muzyka jednakże Rossini’ego”, lecz role męskie grane przez kobiety i vice-versa...).

A taka jest siła hipnozy, wywieranej przez Meyerholda, fantazyjnego eksperymentatora, że nawet ostatnie, tegoroczne jego produkcje reżyserskie stają się hasłem dnia w teatrze rosyjskim, chociaż jest już widocznym, iż zaczyna on, niestety, tracić grunt pod nogami. Bo gdy siła jego dotychczas polegała na tem, że dla nowej dramaturgii budował on nowy kształt i wyrz, w potężnej koalicji z twórczością



W. Meyerhold, fenomenalny reżyser rosyjski, obchodził w tym roku 25-letni jubileusz; obdarzony został przez „Sewnarkom” tytułem „narodowego artysty”.

autora i aktora,—dzisiaj Meyerhold, w poszukiwaniu coraz to nowych form, bez względu na treść i całościem już od niej niezależne, pędził z coraz to zawrotniejszą szybkością po równi pochyłej konstruktivismu. Pod jego dyktatorskim dotknięciem wznosił się teatr „maszynowo-naturalistyczny”, gdzie, w fanatycznej już i nieomal frenetycznej realizacji „problematu ruchu” przesuwały się, jak w filmie, poświetlani i spreparowani *ad usum* chwili klasycy i nie-klasycy literatury, gdzie tragedia zmieniała się w farsę, a operetka stała się dramatem, gdzie czynnik antypsychologiczny królował wśród skomplikowanych rusztozań architektoniczno-inżynierskich i mknących po scenie i w lodowni motocyklów i automobilów. Teatr znika, stając się kinematografem, mityngiem i cyrkiem, a zmechanizowany, bez-indywidualny niemal aktor, ofiara karkołomnych konstrukcji i tyranii reżyserskiej, odgrywa już tylko rolę akrobata, szofera lub groteskowego clown’a. W taki to sposób, wywróciwszy, w szalonym tempie pościgu za majakami wszystkie formy scenicznej interpretacji, demonstruje Meyerhold—po przez „maszynową” farsę „Wspaniałomyślny rognacz” i „prozodieżę”—swój „dernler cri”: opartą o „studjum procesów wytwórczych” czystą „blo-mechanikę” teatralną i nową „hygienę aktora”—w agitacyjnym i antimonarchicznym widowisku „Ziemia na wspak” („Ziemia dybom”).

Teatr rosyjski stoi „na rozdrożu”

i słowo „kryzys” jest na ustach wszystkich. W świecie teatralnym—zwątpienie, konsternacja i — bezlitosna krytyka wzajemna. Wszyscy oczekują ratunku i szukają panaceum. Jedni—Tatrow, A. Piotrowski—widzą go w nowym dramaturgu i wielkim głosem wzywają jego przybycia. W tej właśnie tendencji wystawił „Teatr Rewolucji” sztuki niemieckiego pisarza Tollera: „Człowiek-masa” i „Burzyciele ma-

szyn”. Inni, jak utelentowany reżysier I. Radłow, głoszą „elektryfikację teatru” i dyktaturę „autora, reżysera, malarza i muzyka” w jednej osobie lub, wreszcie, powrotne panowanie w teatrze „żywego aktora”, tak jak „czwarta studja” moskiewska, która wysuwa przede wszystkim czynnikiem w ostatnio wystawionych sztukach: angielskiej „Ziemia Ojczysta” i rosyjskiej „Swoja rodzina”
Moskwa. T. J.

Podróż ex-kronprinca do Niemiec.



Ks. Fryderyk-Wilhelm b. następca tronu niemieckiego, sfotografowany nad Jeziorą Zuyde, przed powrotem do Niemiec.



Zamek Olsztyn na Górnym Śląsku, gdzie zamieszkał ex-kronprync przy swojej rodzinie.