

---

# TEATR



WYDAWNICTWO

TEATRÓW

POLSKIEGO

i MAŁEGO

M

B

ROK III

STYCZEŃ 1930

NR. K

II

5

# GŁÓWNA KSIĘGARNIA WOJSKOWA

WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 69

Telefon 202-19. — — —

Konto P.K.O. 162.

poleca następujące wydawnictwa własne i komisji:

<i>Fularski M.</i> — PRZYSPOSOBIENIE WOJSKOWE U OBCYCH . . . . .	5.—
— GAWĘDY LEGUNÓW MIĘDZY SOBĄ, tom II . . . . .	3.—
<i>Jacyna Jan, General.</i> — ZAGŁADA CARATU . . . . .	5.50
<i>Junosza Dąbrowski W.</i> — CO KAŻDY O BOKSIE WIE- DZIEĆ POWINIEN (Biblioteczka sportowa Nr. 2) . . . . .	—75
— CO TO JEST SPORT (Biblioteczka sportowa Nr. 1) . . . . .	—75
<i>Jellenta Cezary.</i> — JÓZEF PIŁSUDSKI JAKO PISARZ I MÓWCA . . . . .	6.—
<i>Krzywiec Benedykt.</i> — JAK NALEŻY TRAKTOWAĆ W POLSCE SPRAWĘ MARYNARKI WOJENNEJ. . . . .	5.—
<i>Kulczycki Jerzy.</i> — DZIENNIK DOWÓDCY KOMPANJI . . . . .	3.50
<i>Lipiński Wacław dr.</i> — NA PRZEDPOLU HISTORJI . . . . .	6.—
— OD WILNA PO DYNABURG . . . . .	3.80
<i>Łoza St. i Bieńkowski St.</i> — ORDERY I ODZNACZENIA . . . . .	15.—
<i>Marynowski Zdzisław.</i> — OBRONA PRZECIWGAZOWA . . . . .	5.50
<i>Osmólski Wł. dr.</i> — ZANIEDBANE DROGI WYCHO- WAWCZE . . . . .	3.— 3.—
<i>Piłsudski Józef.</i> — ZARYS HISTORJI MILITARNEJ POWSTANIA STYCZNIOWEGO . . . . .	5.—
<i>Pytlasiński Wł.</i> — TAJNIKI WALKI ZAPAŚNICZEJ (Biblioteczka sport. Nr. 4 — 5) . . . . .	1.50
SLUŻBA OJCZYŹNIE, WSPOMNIENIA UCZESTNI- CZEK WALK O NIEPODLEGŁOŚĆ 1915 — 1918 pod red. <i>Al. Piłsudskiej</i> i innych) . . . . .	11.—
<i>Umiastowski R.</i> — LUDZIE, MORZA. Tom I . . . . .	6.—
— LUDZIE GŁĘBIN . . . . .	8.—
WIERNA SLUŻBA. WSPOMNIENIA UCZESTNICZEK WALK O NIEPODLEGŁOŚĆ 1910 — 1915 (pod re- dakcją <i>Al. Piłsudskiej</i> i innych) . . . . .	7.50
<i>Ziętkiewicz Wł.</i> — SPRZĘT NARCIARSKI, WYRÓB, KONSERWACJA I SMARY (Biblioteczka sportowa Nr. 3) . . . . .	—75
<i>Zaruski Marjusz.</i> — NA POKŁADZIE „ISKRY“ . . . . .	1.50

Wydawnictwo  
Teatru Polskiego  
z zbiorów

# TEATR

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK II

STYCZEŃ 1930

Nr. 5



*T A D E U S Z R I T T N E R*

Z powodu wystawienia „Wilków w nocy“

Tadeusz Rittner kochał teatr. Kochał go całą duszą. Była to miłość początkowo nieśmiała, bowiem nieśmiałość tkwiła w całej organizacji psychicznej autora „Człowieka z budki suflera“. Nieśmiało marzył on o triumfach na scenie, próbując sił swoich w pierwszych, młodzieńczych jeszcze sztukach. Powoli jednak, gdy próby te wypadały coraz szczęśliwiej, nabierał przekonania, że dramatyczna forma wypowiedzania się jest bardziej przyrodzoną mu formą, niż nowela, w której tak celował. Wprawdzie liryzm był zawsze górą w jego psychice, ale kto i kiedy wykłął poezję liryczną ze sceny? Jej uśmiech słoneczny może się tam zjawić zawsze, byle był dobrze wprowadzony, to znaczy, byle wprowadził go tam prawdziwy poeta, mający skarb poezji w sobie i zdolny do szczerzego podzielenia się nim z widzami.

Ten skarb Rittner posiadał, urodził się bowiem poetą. Wystarczy wziąć do rąk „Drzwi zamknięte“, aby przekonać się, ile prawdziwego poetyckiego piękna było w jego duszy, w jakim stopniu tem pięknem nasyczone były wspomnienia jego lat dziecięcych i jaki przedziwny posiadał on dar komunikowania się z czytelnikiem w najdyskretniejszy sposób.

Ten sam dyskretny sposób nawiewania na nas poetyckich nastrojów zastosował poeta w swoich sztukach i dla tego twórczość jego dla teatru stanowi przez zawartą w sobie poezję zjawisko, wyodrębniające się z twórczości rówieśnych mu autorów, tkwiących przeważnie w realizmie a nawet w naturalizmie.

Wprawdzie był to okres w literaturze, w którym przeciwko realizmowi i naturalizmowi podnosił się bunt, ale pomimo tego buntu, zainicjowanego przez Przybyszewskiego, korzenie ca-

łej sztuki ówczesnej tkwiły jeszcze tak głęboko w podłożu poprzedniej epoki, że nawet przez mgły symbolizmu ówczesnego prześwitywały wyraźnie zdrowe i mocne kontury kołca realistyczno-naturalistycznego, zwłaszcza w teatrze, zwłaszcza na deskach sceny, jak w „Karykaturach“ J. A. Kisielewskiego, w kronikach dramatycznych Adolfa Nowaczyńskiego, nawet w Trylogji Zygmuntońskiej Lucjana Rydla i w innych czołowych utworach tego czasu (Zapolska).

Wyjątek z tej reguły stanowili dwaj tylko poeci, piszący dla teatru: Stanisław Przybyszewski i Stanisław Wyspiański. Obok nich, jako trzeci, stoi Rittner, jakże jednak inny od nich, jak odmiennymi, własnymi kroczący drogami.

Poezja Rittnera — to typowa poezja nastrojowa, to owa *S t i m - m u n g s p o e s i e*, w której tak celował modernistyczny Wiedeń literacki. Tych wpływów Rittner, stale mieszkający w Wiedniu i posiadający tam rozległe stosunki w świecie piarskim, uniknąć nie mógł. Ta „wiedeńskość“ przechodziła jednak w niego przez alembik polski i, zostawiając tam wszystkie fuzle niemieckie, dostawała się do literatury rodzimej w postaci dobrze przedystylowanego płynu, w którym nietrudno jest dojrzeć nawskroś słowiańsko-polski poetyczny pogląd na świat, słowiańskie marzycielstwo i słowiańską pobudliwość uczucia.

Przedewszystkiem jednak *m a r z y c i e l s t w o*.

Rittner był zawsze w niezgodzie z rzeczywistością. Męczyła go ona choćby dla tego, że nałożyła na jego bujną młodość łańcuch niewoli urzędniczej, że przykuła go tym łańcuchem do biurka ministerjalnego, że trzymała go na uwięzi, podczas gdy

wszystko w nim rwało się do swobody, do nieograniczonego niczem twórczego wysiłku.

Ucieczką od tej rzeczywistości było dla niego marzenie.

Z marzenia tego rodziła się jego poezja.

Obłok tej poezji unosił się nad wszystkim, co wychodziło z pod jego pióra. Dla tego jego nowele, jego powieści, a nadewszystko jego sztuki, w które kładł całego siebie, mają tyle uroku i podbijają nas nawet swojemi — z punktu widzenia teatralnego — wadami.



*G r ó b T a d e u s z a R i t t n e r a  
w B a d G a s t e i n*

Któż nie pamięta „Głupiego Jakóba“, „Wilków w nocy“, „Człowieka z budki suflera“, „Don Juana“, „Lata“, „Czerwonego bukietu“, „Ogrodu młodości“ i innych, mniejszej nawet wagi jego dzieł, które jednak zostały w naszej pamięci, bo dały nam coś więcej ponad zwykły teatr?

To „coś“ jest właśnie zawartą w nich poezją.

Będzie to raz nieuchwytny, delikat-

ny powiew smutku, kiedy indziej łagodny uśmiech, podobny do promienia słonecznego, przeglądającego z poza chmurnego nieba, jeszcze kiedy indziej głębokie i szlachetne wzruszenie.

Nie zapominał także Rittner nigdy o tem, że poza tem wszystkim, co na świecie się widzi i o czem się mówi, są jeszcze rzeczy, których się nie widzi i o których się nie mówi, które się jednak przeczuwa lub o których się wie wewnętrznym wiedzeniem. Świadomość tego towarzyszyła zawsze jego twórczości, a umiał on wyrażać to bardzo dyskretnie i bardzo subtelnie.

Dla tego twórczość jego przemawia tylko do kulturalnych czytelników i do kulturalnych widzów. Wymaga ona od nich dostrojenia się do siebie, wymaga tego cichego porozumienia, jakie dokonywa się pomiędzy autorem, jako tym, który daje wrażenie estetyczne, a czytelnikiem lub widzom, który to wrażenie odbiera i przerabia w sobie na wyobrażenie.

Porozumienie takie możliwe jednak jest tylko na pewnych, zdecydowanych już wysokościach kultury estetycznej.

Rittner kulturę taką posiadał. Nie zdobył jej jednak odrazu, ale wypracował ją w sobie powoli.

Śledząc rozwój jego twórczości, widzimy, jak stopniowo rozszerzały się jego horyzonty literackie, jak stopniowo udoskonalała się jego technika dramatopisarska, dochodząc do zupełnego opanowania środków ekspresji dramatycznej. Początkowe młodzieńcze naiwności, jak w owej „Sąsiadce“ na mansardzie paryskiej, gdzie dwóch artystów umiera z głodu, ustępują miejsca coraz lepszej, coraz doskonalszej konstrukcji i coraz bliżej z życiem i jego prawdą związanym rozstrzygnięciom dramatycznym.

W miarę tego, jak wzrasta dorobek Rittnera, wzrasta także jego artyzm,

podnosi się jego „rzemiosło“. Znać tu nieustanny trud, nieustanne zdobywanie i umiejętne wyzyskiwanie zdobytych doświadczeń. Dla pisarza teatralnego każda nowa sztuka, która przejdzie przez ogień próby scenicznej, jest takim doświadczeniem. Nie każdy jednak potrafi z takich doświadczeń wyciągać odpowiednie wnioski.

Rittner to umiał, bo umiał sądzić samego siebie i wymagać od siebie coraz więcej. Dla tego rósł i męźniał, dojrzewał i wzbogacał się, pracując nad sobą bez ustanku.

Myśl jego nie znała spokojnego „far niente“. Borykała się ona ciągle z zagadnieniami, które zastępowały jej drogę. Łączyły się w nim zgodnie pierwiastki intelektu z pierwiastkami uczucia i intuicji twórczej. Poeta nie gardził w nim filozofją, a filozof nie gardził poezją. Jego wizja poetycka szukała dla siebie plastyki na deskach teatralnych, a ucieleśniona wznosiła się znów ponad rzeczywistość i wracała do cudownego państwa poezji.

Pragnienie zdobycia wszystkich tajemnic teatru, opanowania całkowitego sceny, było w nim tak silne, że, pisząc sztukę, próbował sytuacji za sytuacją, aktu za aktem na tekturowej scenie, którą ustawiał na stole i na którą wyprowadzał wycięte z papieru, stworzone przez siebie postacie.

Nie dziw, że każda nowa sztuka, która przeszła przez taką „próbę generalną“ na biurku autora, zyskiwała na zwartości swojej budowy, na logice i szybkości akcji, uwalniając niemal w zupełności ołówkę reżyserski od skreśleń.

Miałem w ręku cały szereg sztuk Rittnera w egzemplarzach teatralnych i znalazłem w nich tylko kilka drobnych, bez znaczenia momentów, w których reżyser był w niezgodzie z autorem. Na ogół autor przewidział

zawsze wszystko, czego teatr mógł od niego wymagać, zwłaszcza w sztukach drugiego, dojrzałego już okresu swojej twórczości.

Do tego okresu należą „Wilki w nocy“, jeden bodaj z najlepszych, najzwarciej zbudowanych i najlogiczniej przeprowadzonych dramatów przedwcześnie zgasłego a tak świetnie rozwijającego się pisarza.

Rittner był w duszy przeciwnikiem biurokracji, przeciwnikiem tych paragrafów suchych, stojących rzędem w kodeksach, które i jemu — poecie, siedzącemu przy biurku urzędnikiem — nieraz życie zatruły. Znał na wyłot świat urzędniczy, wyczuwał doskonale jego obłudę, jego zewnętrzne dla bezdusznych paragrafów bałwochwalstwo i jego wewnętrzne, wynikające z tego bałwochwalstwa konflikty. Bo przecież życie nigdy nie da się ująć w zamknięte, zgóry określone sobie ramy! Prędeż czy później rozsadzi je ono zawsze, zatriumfuje nad kłamstwem i odsłoni bezczelnie swoją prawdę.

Tak odsłania ono prawdę duszy prokuratora w „Wilkach w nocy“.

Kimże był ów prokurator? Człowiekiem prawa i obowiązku, który z urzędu ścigał bezwzględnie każdą zbrodnię, każde przestępstwo. I oto ten właśnie człowiek niezłomny, człowiek „surowych zasad“ popada w szereg konfliktów nie tylko ze swoim sumieniem prawnika lecz i ze swoim sumieniem zwykłego człowieka. Życie demaskuje go. Okazuje się on — w przeciwstawieniu do szlachetnej i prawej swojej żony, która rządzi się tylko uczuciem — lichym i małym a w pewnych momentach nawet nikczemnym osobnikiem, który dla zachowania pozorów zdolny jest do każdego kompromisu.

Zakreślony sobie cel Rittner przeprowadził doskonale.

Moglibyśmy się wprawdzie sprzezać z nim o postać Morwicza, który

naprawdę „zabił“, a który, pomimo to, uchodzi cało, ale wyjmuje nam tu broń z ręki ponad całym tym wieloosobowym konfliktem stojąca postać małej dziewczynki, która uosabia w sobie ideę przebaczenia i pojednania.

Dziecko to jest dzieckiem prokuratora, dzieckiem „przypadku“. Przypadkiem też wraca ono do domu nieznanego ojca, aby stać się tam łącznikiem pomiędzy nim a nie znającą prawdy żoną, która tęskni do macierzyństwa, a nie mając własnej córki, z rozkoszą cudzą przygarnia.

Ileż ciepła włożył Rittner w końcówkę, tego właśnie stosunku do dziecka dotyczące momenty swojej sztuki. Ile poezji tchnął w ten jeden wyraz: „dziecko“.

Dzięki temu życie odnosi walne nad paragrafami zwycięstwo. Okazuje się, że jest ono wielkim nauczycielem dla wszystkich, nawet dla prokuratorów i sędziów.

Dla tego „Wilki w nocy“ są nietylko ciekawą, są także mądrą sztuką.

Zdzisław Dębicki

---

## JAK ZOSTAŁ ODKRYTY TADEUSZ RITTNER

---

*Pod powyższym tytułem ukazał się w styczniu 1925 r. w jednym z pism wiedeńskich interesujący przyczynek pióra p. Feliksa Fischera do początków kariery dramatopisarskiej przedwcześnie zgasłego, nieodżałowanego autora „Wilków w nocy“.*

*Poświęcając Tadeuszowi Rittnerowi w związku z premierą tej sztuki w Teatrze Małym artykuł wstępny w niniejszym numerze „Teatru“, dajemy w przekładzie wspomniany przyczynek p. Fischera, będący żywym, jakkolwiek dziś już melancholijnie uśmiechniętym wspomnieniem z przed lat 25-ciu, kiedy to młody urzędnik ministerjalny w Wiedniu sięgał po ostrogi rycerskie dramatopisarza, aby wkrótce blaskiem swego talentu opromienić na długo obie sceny: polską i niemiecką.*

Redakcja

W wieczorach literackich, które jesienią 1904 r. urządzał „Teatr Intymny“ w teatrze Jantscha — dzisiejszym „Lustspieltheater“, — brał czynny udział, poza Strindbergiem, Przybyszewskim i J. Schlafem, także młody, mieszkający w Wiedniu autor, urzędnik jednego z ministerstw, będący synem polskiego ministra-rodaka, Tadeusz Rittner. Zwróciłem na niego uwagę dzięki notatce, która ukazała się w wychodzącym podówczas w Berlinie czasopiśmie teatralnym „Bühne und Welt“, a informowała, że w Warszawie uzyskała wielkie powodzenie jednoaktówka „Sąsiadka“ pióra polskiego pisarza, mieszkającego stale w Wiedniu.

Odkryłem wkrótce osobę dramato-

pisarza i pewnego dnia znalazłem się w towarzystwie sympatycznego i skromnego człowieka, który nie przekroczył jeszcze trzydziestki. Ucieszył się, skoro mu zakomunikowałem, że zamierzam włączyć do programu „wieczorów literackich“ dzieło, które zdobyło taki sukces w Warszawie, prosił tylko, aby grać sztukę pod zmienionym tytułem, bardziej odpowiadającym jej napoły mistycznemu charakterowi.

Poeta obrał sobie całkiem oryginalny temat. Rzecz dzieje się w Paryżu. Mansarda. Dwaj młodzi ludzie, prawie na śmierć zagłodzeni, leżą na łózkach, jęcząc i przeklinając swoją nędzę, podczas gdy hen pod nimi poczyna się właśnie budzić życie wielkiego miasta.

Na to wchodzi „sąsiadka“ — cudownie piękna, uwodzicielska kobieta, z której oczu bije lekkomyślność i grzech. Ze swojemi czerwonymi włosami i swoim bujnym ciałem jest ona dla obu fantazjujących w delirjum głodowym młodych ludzi symbolem żądzy użycia. Prowadzi ona z nimi swoją grę, to wtrąca ich w szalony wir zmysłów, to znów zpowrotem pogrąża w rozpacz i nędzę, aż wreszcie padają na ziemię martwi.

Styl tego dzieła, wymagający szybkiego przechodzenia fantazji w rzeczywistość i odwrotnie, mógł oczywiście uchwycić tylko genialny reżyser; dla zapewnienia sztuce powodzenia było niezbędne, aby Albert Heine objął reżyserję, co też się stało.

Próby odbywały się całemi tygodniami w... pokoju klubowym pewnej restauracji, naturalnie wieczorem, a raczej nocą, bowiem Heine przed obiadem i wieczorami był przeważnie zajęty w Burgteatrze. Już na próbach wszystko było zainscenizowane z najwyższym realizmem. Obadwaj młodzińcy leżeli naprzód na ich nędznych posłaniach, potem z trudem się podnosili, aby się ubrać. Odbywało się to coprawda nie w stylu sztuk salonowych, lecz wykonawcy musieli w pewnej chwili wyciągnąć swoje nagie stopy z pod kołdry i nałożyć na nie nędzne skarpetki. Nawet nam — dość radykalnej młodzieży — wydało się to cokolwiek za śmiałe, ale Albert Heine stwierdził, że „uderzyć publiczność w twarz — oto jest właściwa metoda!“ Prawdę mówiąc, wyraził się on cokolwiek drastyczniej. Obadwaj „chłopcy“, jak ich nazywał Heine, musieli przestudjować poszczególne fazy delirjum głodowego ze skrupulatną dokładnością. Zwłaszcza moment śmierci głodowej, następującej jak uderzenie piorunu, w chwili, gdy czerwono-włosa sąsiadka pokazuje im sztyderczo kawałek dawno niewidzianego chleba, wymagał dłuższych ćwiczeń i

był dość bolesny. Reżyser mianowicie nie zadowolili się tem, że dwaj młodzińcy osuwali się na ziemię, jak to jest przyjęte na scenie, kiedy bohater nagle umiera. Musieli oni raczej, niżem kawał drzewa padać przed siebie ze sztywno wyciągniętem ciałem. Dopóki próbowało się to na materacach, szło jako tako, skoro jednak ta sama scena dla lepszego wypróbowania została powtórzona przynajmniej ze dwadzieścia razy na właściwej scenie, kości wykonawców od niedelikatnego zetknięcia z deskami, wyobrażającemi świat, porządnie bolały.

Dr. Rittner, który był obecny na ostatnich próbach, należał do kategorii wygodnych autorów. Patrzał z podziwem na to, co reżyser wydobył z jego dzieła, i tylko od czasu do czasu pozwalał sobie w skromnym tonie na wyrażenie wątpliwości, czy sceny głodowe nie były potraktowane nazbyt realistycznie, które to wątpliwości rozpraszał wszakże Heine, cytując swoją wyżej wspomnianą dewizę.

Stało się jednak, że obawy autora omal się nie urzeczywistniły. Nadeszła premjera, teatr wypełniła do ostatniego miejsca elegancka publiczność, ponieważ Rittner, już choćby ze względu na swego ojca, odgrywał dużą rolę w towarzystwie. Autor był obecny na przedstawieniu za kulisami. Po obojętnie przyjętym „*lever de rideau*“, zaczęła się „Sąsiadka“ („Die von nebenan“). Studenci rozpoczęli swoją pieśń skargi i wszystko zdawało się iść szczęśliwie, kiedy nagle na zapytanie jednego z dwóch leżących w swoich łózkach młodzieńców: „Czy znalazłeś co?“ — zabrzmiała głośna odpowiedź z galerji: „Pluskwy!“, poczem naturalnie rozległ się ryk śmiechu wśród publiczności, doprowadzając do rozpaczki autora. Biegał on tam i z powrotem za kulisami, rwał sobie włosy z głowy i powtarzał w kółko: „Wyśmiewają moją sztukę! Cała sala wyśmiewa moją sztukę!“



Kiedy jednak z głębokiej ciszy, która zapanowała podczas dalszego rozwoju akcji, widać było, że publiczność jest całkowicie pod urokiem dramatu, — powoli się uspokoił i stał się wkońcu przedmiotem entuzjastycznych wywoływań, świadczących o wielkim powodzeniu sztuki.

Było to jednak coś więcej, niż zwy-

kły sukces teatralny. Bowiem, jak powiedział wtedy prorocznie jeden z naszych najwnikliwszych krytyków: „Ta jednoaktówka jest napisana z okrucieństwem, przypominającym Strindberga, mężczy ona i dręczy, chwyta poprostu za gardło, ale jest to pięść poety, która zadaje nam gwałt i dławi oddech“.

---

## PROPAGANDA TEATRU SZKOLNEGO

---

*Święto młodzieży. — Sieć teatrów szkolnych. — Trochę statystyki. — Samowystarczalność. — Bogactwo repertuaru. — Odmłodzony Sofokles. — Dorobek własny. — Pieśń o ziemi naszej. — Wartości wychowawcze teatru. — Nowe źródła emocji i rozwoju. — Odrodzenie widzów. — Stały teatr szkolny. — Propaganda.*

**I**nicjatorom teatralnych popisów młodzieży w czasie Powszechnej Wystawy Krajowej szło o to, aby szkoły wzięły czynny udział w przeglądzie dorobku kulturalnego Polski i zjeżdżały do Poznania nie tylko oglądać pokazy, ale same uczestniczyły w święcie odrodzenia. Apel Kuratorjum Okręgu Szkolnego Poznańskiego, poparty rozporządzeniem Ministerstwa W. R. i O. P. przyniósł wkrótce nadspodziewane plony.

Z publikacji p. t. „Teatr Szkolny. P. W. K. Poznań. Maj — Wrzesień 1929 roku“ możemy się przekonać, że zgłoszono zgórą sto przedstawień z najrozmaitszych środowisk, z wszelakich rodzajów szkół powszechnych, średnich i zawodowych. Sieć teatrów szkolnych jest widocznie w Polsce gęsta i obfita. Prócz Warszawy, Krakowa, Wilna, Lwowa, Łodzi i Poznania łączy ona n.p. Włocławek z Równem, Krzemieniec ze Śremem, a nawet śląską wieś Giszowiec z wołyńskimi Bereźcami. Jeśli zapamiętamy sobie nadto, że największe zainteresowanie Teatrem Szkolnym okazują obecnie seminarja nauczycielskie, najbliższa już przyszłość scen szkolnych zapowiada się bardzo obiecująco, gdy młodzi entuzjaści rozpoc-

ną pracę organizacyjną w własnych szkołach.

Trudności techniczne nie pozwoliły wprowadzić wielu zespołom, które zgłosiły gotowość przyjazdu do Poznania z przedstawieniami, popisać się w „Teatrze Szkolnym na P.W.K.“ i zmusiły je do „premjer“ w własnych okręgach szkolnych, ale i ta propaganda miała swoje znaczenie. Dotarło na Wystawę 47 zespołów, z 29 środowisk, z 84 przedstawieniami, odegranymi na scenie Teatru Szkolnego, zbudowanej w Auli Państwowego Gimnazjum K. Marcinkowskiego, z fuduszów Ministerstwa. Przez widzów Teatru Szkolnego przesunęło się w tym czasie zgórą 25,000 młodzieży, przeważnie przybywającej gromadnie z wycieczkami do Poznania.

Zespoły przywoziły ze sobą własne kostjumy, dekoracje, bardzo często własną nawet sztukę, pracę zbiorową uczniów i nauczycieli. Niejednokrotnie nie tylko „aktorzy“, ale i autor, reżyser, kierownik muzyczny i dekorator pochodzili z tej samej klasy, czy z tego samego kursu seminaryjnego. Unikano bardzo starannie naśladownictwa zawodowych teatrów zarówno

w wyborze sztuk, jak i w sposobie ich inscenizacyj. Zmierzano konsekwentnie do zdobycia własnego repertuaru, własnego stylu gry i własnej oprawy scenicznej, w myśl tych rozsądnych wskazań, które przekazał teatrom szkolnym pierwszy ich nowocześnie prawodawca, prof. Lucjusz Komarnicki. Repertuar dzielił się zasadniczo na 4 grupy: literacki — klasyczny, literacki — nowszy, teatr regionalny i świątek dzieci, grano więc utwory od arcydzieł Homera poczynawszy po pierwsze próby teatralne uczennic czy uczniów z pierwszych klas gimnazjalnych.

Szło tylko o to, aby każde przedstawienie było wynikiem twórczej pracy w „laboratorium teatralnym“, w którym uczono się żyć poezją i teatrem i zdobywano nowy, własny wyraz dla wspólnie opracowanego przedstawienia.

Jakże świeżą, młodą i wielką wydała się np. „Antygona“ w opracowaniu uczniów Gimnazjum Nowodworskiego z Krakowa, pracujących z doświadczonym „człowiekiem teatru“, prof. Boguckim. Nowością były chóry śpiewane, okrasą ładna muzyka, ale rewelacją przedewszystkiem świetne zrozumienie i odczucie tragedji. Wybornym pokazem szczytów teatralnych szkolnego zespołu była również inscenizacja moralitetu Jurkowskiego z 1604 r. p.t. „Tragedja o polskim Scylurusie i trzech synach koronnych Ojczyzny polskiej“, dokonana przez prof. A. E. Balickiego.

Repertuar literacki ubiegał się jednak przedewszystkiem o granie utworów lirycznych i epicznych, w inscenizowaniu drobnych nowel, fragmentów i pieśni widząc najwłaściwsze dla siebie pole pracy. Przekonaliśmy się naocznie ile teatralnej urody mają w sobie pieśni Kochanowskiego, czy Asnyka, ile życia scenicznego da się wydobyć z nowel Tetmajera, czy Żeromskiego. Najwdzięczniejszym ma-

terjałem okazały się proste, naiwne pieśni ludowe. Wogóle regionalizm święcił w „Teatrze Szkolnym“ swoje wielkie sukcesy. Samych wesel było z dziesięć, z Mazowsza, Krakowskiego, z Wołynia, z Wileńszczyzny, z Poznańskiego, od Kurpiów, z pod Tatr czy z lasów Świętokrzyskich. Z dożynkami zjechało też z okolic rozmaitych. Inscenizowano poszczególne województwa, cały rok przedstawiano w zwyczaju i obrzędzie, zobrazowano nawet dolę człowieka w ludowej pieśni, tej pieśni — towarzysze naszej od kołyski do grobu.

Najwięcej się napracował majster nielada, Jędrzej Cierniak, entuzjasta teatrów ludowych. Dział regionalny, nowa pieśń o ziemi naszej, był popisem szkolnych Kółek Krajoznawczych, które zgromadziły oryginalny materiał i rywalizowały szlachetnie w ambicji, aby artystycznie jak najwierniej i najbardziej malowniczo przedstawić piękno pieśni, tańca, zwyczaju i obrzędu ludowego.

Poznanie i umiłowanie narodowego obyczaju oto jedna z ważnych zdobyczy wychowawczych „Teatru Szkolnego“. Było tych pozycji zresztą znacznie więcej. życzliwy obserwator mógł w okresie wystawowej pracy „Teatru Szkolnego“ stwierdzić, że nie mylił się Komarnicki jeśli za bodajże najważniejszy cel tej instytucji wychowawczej uznał „pogłębianie znajomości literatury i jej ukochanie“, że również nie przesadził Cierniak dostrzegając w „Teatrze Szkolnym“ „szkołę życia społecznego“, rozwijającą swobodę, fantazję, poczucie życia gromadzkiego, świadomość znaczenia współdziałania i współzależności. Mieli też słuszość nauczyciel Henryk Ładosz i dziennikarz Adam Polewka, wysoko wynosząc wartości wychowawcze „Teatru Szkolnego“ w urabianiu charakterów.

Widownia zawsze żywa, wrażliwa, zasłuchana, współgrająca ze sceną,

każdy artystyczny sukces „Teatru Szkolnego“ przyjmowała gorąco. Teatr był dla niej źródłem radości i energii duchowej. Na scenie obowiązywało szlachetne współzawodnictwo, całkowita bezinteresowność, posłuch i solidarność. „Aktorzy“ czuli wybornie wielkość odpowiedzialności wobec kolegów, szkoły i widowni i zdobywali się na maximum wysiłku. Pchało ich do tego „wygrania się“

żywo również zawodowi pracownicy teatrów, w rozbudowie i udoskonaleniu szkolnych scen widząc nowe źródła emocji i rozwoju Teatru.

Zadatki „sztuki nowej, jeszcze nieznannej na świecie“, oczywiście zadatki bardzo nieśmiałe, niósł z sobą „Teatr Szkolny“, realizując, przynajmniej częściowo, marzenia S. Żeromskiego, wyrażone w słowach: „Nie znajdując w utworach pisanych dla

### TEATR SZKOLNY: „WESELE KRAKOWSKIE“



*Wywianowanie panny młodej*

całą duszą zarówno pragnienie zdobycia pierwszeństwa dla swego zespołu w tym festywalu teatralnym młodzieży, jak i ukochanie teatru, które się w czasie roboty w „laboratorium teatralnym“ zrodziło. „Teatr Szkolny“ nieci bowiem miłość do teatru nie tylko szkolnego, ale do teatru wogóle.

Ta właśnie, jeszcze jedna i bardzo ważna, zdobycz wychowawcza „Teatru Szkolnego“ pozwała mniemać, że omawianym zagadnieniem zajmą się

sceny spraw ducha wiecznie żywych, nie umierających nigdy, zrozumiałych równie dla nas, jak dla wszystkich ludzi na świecie, należałoby może g r a ć „Odę do młodości“, błogosławieństwo wichrów z „Beniowskiego“, „List do autora Trzech Psalmów“ i odpowiedź tamtego, niektóre sceny z „Nieboskiej Komedji“, „Przez zagony, przez pole...“ Lenartowicza“. Z tych doświadczeń „Teatru Szkolnego“, niejednokrotnie wcale szczęśli-

wych, może dałoby się nieraz skorzystać i na scenie zawodowej.

Nowe źródła rozwoju dostrzegam też w możliwościach odrodzenia widowni teatrów zawodowych dzięki działalności „Teatru Szkolnego“.

Coraz dziś częściej narzekają starzy aktorzy na martwą, obojętną widownię, coraz rzewniej wspominają owe „dobre“ czasy, w których młodzież szkolna i akademicka, szczerle zapelniająca „partery“, „górkę“ i „galerję“, narzucała całemu teatrowi swój gorący entuzjizm dla sztuki i nie mniej gorące ukochanie aktora. „Teatr Szkolny“ temu „wielkiemu brakowi“ współczesnych teatrów może skutecznie zapobiec. Jego współpracownicy uczą się wiedzy teatralnej, rośnie w nich zaciekawienie i zamiłowanie do sztuki aktorskiej, to też gdy ci młodzi ludzie sami dorosną staną się bywalcami teatrów zawodowych i lepiej potrafią ocenić i uznać jego znaczenie i piękno. Dzięki temu rozmiłowaniu wychowanków „Teatru Szkolnego“ w sztuce aktorskiej i w poezji zrodzi się też większy popyt na dzieła z wielkiego repertuaru, z którym młodzież nauczy się obcować już na ławie szkolnej, w „laboratorium teatralnym“, przy warsztacie twórczej, entuzjastycznej pracy.

Z wszystkich środków leczniczych, zalecanych przez znawców, na wszelkie dolegliwości współczesnego zawodowego teatru, ten właśnie zabieg, może pozornie mało efektowny i wymagający kilku lat ofiarnej i wyęzionej pracy, wydaje mi się najbardziej skuteczny, bo sięga najgłębiej, zaczyna zachwalaną reformę od podstaw, od urabiania kultury artystycznej wśród najwdzięczniejszego i najwrażliwszego środowiska, wśród młodzieży.

Trzebaby tylko działalność poszczególnych teatrów szkolnych otoczyć rozumną i troskliwą opieką i umiejętnie pracami ich kierować. Najbar-

dziej do tego powołane byłyby stałe placówki w każdym okręgu szkolnym, które stałyby się duszą wszystkich poczynań. Początek już zrobiono. „Teatr Szkolny na P. W. K.“. przetrworzył się z początkiem października 1929 r. na „Teatr Szkolny Okręgu Szkolnego Poznańskiego“, pierwszy stały teatr szkolny na ziemiach Rzeczypospolitej. Jego zadaniem jest czuwać nad rozwojem teatrów szkolnych poznańskich i demonstrować najcenniejsze ich zdobycze. Dotychczas urządzono kilka wieczorów bajek dla dzieci, wykłady o kulturze i technice żywego słowa, w przygotowaniu są wieczory „Floty Narodowej“, „Kół Samopomocy“, „Kół Krajoznawczych“ i inscenizacja szkolnych moralitetów. Powstanie wielu „Kółek dramatycznych“ w poszczególnych szkołach Poznania i prowincji zapewnia ciągłość podjętej pracy, opieka Kuratorium szkolnego daje rękojmię pokonania przeszkód, które stawiają tu i ówdzie nowej instytucji nauczyciele zafocani, czy nieufni rodzice.

Nasi najbliżsi sąsiedzi, Niemcy i Rosjanie, od kilku już lat propagują bardzo intensywnie ideę szkolnych teatrów. Głosy pedagogów wtórują tam zgodnie najtężsi aktorzy, reżyserowie, dyrektorzy, domagając się praw i uznania dla teatru szkolnego. Podobnie dzieje się i w Ameryce.

Teraz czas przyszedł na nas. Powstanie Wystawa Krajowa ujawniła, że w Polsce są sprzyjające warunki do rozwoju teatrów szkolnych. Trzeba więc ten rozmach podtrzymać, utrwalić i udoskonalić! Dlatego tak skwapliwie korzystam z uprzejmego zaproszenia redakcji „Teatru“, aby jako jeden z entuzjastów „Teatru Szkolnego“, napisać kilka uwag o jego zadaniach i dotychczasowym rozwoju i nowych mu pozyskać o p i e k u n ó w.

*Stefan Papée*

W dwóch ostatnich numerach „Teatru“ poruszyłem sprawę stworzenia w Warszawie nowego dramatycznego teatru państwowego. Czas, w którym się to stało, był wyjątkowo niepomysłnym dla każdej inicjatywy. Mimo to jednak artykuły oba nie przeszły bez echa. „Kurjer Warszawski“ w numerze z dnia 1-go stycznia r. b., dając sprawozdanie z rocznej działalności naszego pisma, którą kwalifikuje w słowach bardzo pochlebnych, zwraca specjalną uwagę na projekt teatru państwowego. Również „Polska Zbrojna“ w noworocznym numerze przedrukowała prawie w całości artykuł nasz o teatrze państwowym. P. Wiktor Brumer rozważaniom nad naszym projektem poświęcił dwa feljetony w „Przeglądzie Wieczornym“. Wreszcie p. Kaden-Bandrowski w dłuższej notatce poddał sprawę rozważaniom w dziale literackim „Gazety Polskiej“ z dnia 12 stycznia. Plon dość bogaty, a polemika tak p. Kaden-Bandrowskiego, jak p. Brumera zasługuje na przedyskutowanie kilku wątpliwych kwestyj, które przy bliższym wyjaśnieniu może uzgodnią nasze poglądy.

P. Kaden-Bandrowski przeciwstawia teatrowi kino, jako czynnik działający na znacznie szersze warstwy społeczeństwa, niż teatr. Stwierdzenie zupełnie słuszne i ani przez chwilę nigdybym nie oponował przeciwko twórczości państwa w dziedzinie filmu. Uważam ją za równie ważną, jak działanie przez teatr. Tylko że jedno drugiego nie wyklucza. Pisałem w artykule poprzednim, w numerze grudniowym: „Niewolno więc twierdzić, że teraz ważniejsze są szosy, czy domy dla bezdomnych, bo jedno drugiemu nie przeszkadza, jedno drugiego nie zwalcza, a doświadczenie uczy, że tam, gdzie się nie buduje szos,

to się nie buduje i domów, a stworzenie teatru nie jest żadną przeszkodą do budowania domów mieszkalnych, ani szkół, szos czy klinik uniwersyteckich“.

Jedna tylko jest różnica pomiędzy filmem a teatrem, że podczas gdy teatr w Polsce należy bezsprzecznie do najlepszych w Europie — film polski znajduje się w stadium początkowym i jeszcze na długo musi zostać w rękach inicjatywy prywatnej, która jednak w poszczególnych wypadkach powinna się cieszyć jaknajwiększą pomocą i protekcją rządu.

Natomiast nie mogę się zgodzić z dalszemi dwoma argumentami przeciwko teatrowi państwowemu, które polegają na rzekomym „kryzysie frekwencji“, oraz „kryzysie twórczości teatralnej“. Jak to już kilkakrotnie stwierdzałem, właściwy kryzys frekwencji w Polsce już od kilku lat minął i dyrektorzy teatru walczą raczej z czem innym — z kryzysem zmienionej kalkulacji finansowej. To jest coś zupełnie innego. Jest to objaw, który wystąpił we wszystkich dziedzinach gospodarczych po wojnie i opanowanie go jest kwestją niedługiego czasu. Oczywiście, mam na myśli instytucje, które wogóle z tym kryzysem walczą i, badając jego elementy, starają się mu zaradzić.

Również nie mogę się zgodzić jakoby „kryzys twórczości teatralnej“, który niezawodnie istnieje, mógł być powodem nie tworzenia teatru. Gdy zakładałem przed 20 laty Teatr Polski, twórczość polska bynajmniej nie przedstawiała się mocniej, niż obecnie, a kryzys ówczesny teatrów rządowych był taksamo głośny, jak obecnie kryzys teatrów miejskich. Teatr państwowy będzie w położeniu o wiele lepszym w stosunku do repertuaru, niż jakikolwiek z istniejących te-

atrów, gdyż z programu jego wynika, że twórczość współczesna powinna zajmować nie więcej niż trzecią część repertuaru.

P. W. Brumer, przyznając, że: „Stworzenie nowego teatru państwowego w Warszawie ma wielu zwolenników, którzy wierzą, że skoro powstanie nowy teatr, spełni on całkowicie swe zadanie reprezentacyjne“, — ma jednak szereg zastrzeżeń, które warto rozważyć. P. Brumer w pierwszym rzędzie porusza sprawy personalne przyszłego dyrektora. Sprawa jest tak odległą, że zastanawianie się nad tem dzisiaj jest grubo przedwczesne. Przewidywałem powstanie tego teatru za lat pięć. Oczywiście, lata te liczyłem przy dopingu inicjatywy prywatnej. Jeżeli teatr Rotszyldów budowano w Paryżu przeszło cztery lata, to być może, że i w Warszawie teatr nie powstanie prędzej jak za lat dziesięć. A więc czasu jeszcze dosyć na wybór dyrektora. P. Brumer martwi się, że gdyby któryś z obecnych dyrektorów został dyrektorem teatru państwowego, to upadnie może jeden z istniejących teatrów. Rozumowanie niesłuszne, bo dyrektorzy są śmiertelni, a instytucje jednak istnieją.

P. Brumer obawia się, że nie starczy reżyserów i nie starczy malarzy. Zapewniam go, że starczy, tem więcej, że pole dla nowych reżyserów i nowych malarzy jest w tej chwili w Polsce prawie że zamknięte. Celowe przesunięcia utworzą nowe tereny pracy dla nowych ludzi. Ta przemiana materji jest konieczna w zdrowym organizmie. Chorobą dzisiejszych teatrów w Polsce jest między innymi ich stałość.

Najwięcej jednak niepokoju ma p. Brumer o aktorów. Przypuszcza, że najlepsi z teatrów Polskiego i Narodowego przejdą do teatru państwowego, a wtedy, co się stanie z tymi teatrami? Otóż w tym względzie rozchodzą się nasze poglądy zupełnie.

W teatrze państwowym chciałbym widzieć zupełnie innych aktorów. Większość aktorów teatrów Polskiego i Narodowego nie nadaje się wcale do repertuaru teatru państwowego. Z obu instytucyj razem należałoby zaangażować może kilkunastu aktorów. Gdy zakładałem Teatr Polski, najłatwiej było zaangażować zespół aktorów warszawskich, ale ja zaangażowałem zaledwie kilku aktorów z warszawskich teatrów. Tem więcej będzie to konieczne obecnie, że gaże teatru państwowego nie mogą wyglądać tak, jak gaże teatrów dzisiejszych. To też „premjerzy“ nasi, lubiący sybarytyzm, zostaną napewno na dawnych placówkach. I niema nie-szczęścia. Równocześnie zadania aktorskie tego teatru nie leżą bynajmniej ani na terenie pracy, ani w możliwościach obecnego pokolenia aktorskiego. Przewidując to, pisałem: „Równocześnie z planami teatru należy przystąpić do założenia konserwatorium dramatycznego, które będzie miało na celu wychowanie nowego pokolenia aktorskiego i reżyser-skiego ze szczególnem uwzględnieniem zadań nowego teatru państwowego“. Niebezpieczeństwo więc rozbicia zespołów teatrów Polskiego i Narodowego nie jest bynajmniej groźne. A zresztą zwyciężyć musi znana i doświadczeniem wykazana zasada, że popyt wywołuje podaż.

P. Brumer wierzy, że dotychczasowe teatry w Warszawie wystarczają i że to zadanie, o którym pisałem w poprzednim artykule, mogą w zupełności wykonać. Jestem wręcz odmiennego zdania. Warunki finansowe nie pozwalają Teatrowi Polskiemu na podejmowanie już obecnie żadnych większych przedsięwzięć pod groźbą zgubienia instytucji. Do tego nie dopuszczę, mimo największych ataków estetyków kawiarnianych. Primum vivere! Czy inne teatry są w stanie to zadanie wypełnić, o tem już pisałem. Optymiści, którzy wie-

rzą, że gruntowna zmiana organizacji teatru jest rzeczą prostą i łatwą, wykazują tem swoje niedoświadczenie teatralne, gdyż praktyka nietylko polska, ale wręcz światowa wykazała, że jest to przebudowa bardzo trudna, niezmiernie kosztowna i równocześnie nieproporcjonalnie mało efektowna.

Mam nadzieję, że sprawa ta niejednokrotnie jeszcze wróci na łamy

pism, gdyż jest jedną z najbardziej zasadniczych w dziedzinie teatru.

*Arnold Szyfman*

Sprostowanie: W numerze grudniowym „Teatru“ str. 63 w artykule „Projekt Teatru Państwowego“ w szpalcie prawej, trzeci wiersz od góry, po słowie „sztuki“ brak przymiotnika „teatralnej“, co czyni myśl mniej jasną.

A. S.

## Z PAMIĘTNIKA AUTORA DRAMATYCZNEGO

### V.

#### WIELBICIEL TALENTU.

Aktor ów był wielkim wielbicielem owego autora.

— Tak naprawdę to ja tylko pańskie rzeczy lubię na scenie — powtarzał mu przy każdym spotkaniu. — Jak pan napisze, to rozkosz grać. Samo życie. I jakie pan ma psychologiczne kawały. Właśnie to w panu najbardziej cenię. Finezja (w tem miejscu mlaskał językiem). Inni biorą ludzi tak jakoś powierzchownie, a pan niby to lekko, niedbale, a do środka.

I wykonywał szybki ruch palcami, jak gdyby wkręcał w coś świderek. Kogóż nie kupiłyby takie pochlebstwa? To też autor bardzo był rad, gdy mógł ofiarować swojemu wielbicielowi rolę w nowej sztuce. Duży epizod. Aktor przyjął rolę bez zastrzeżeń.

— Ja dla autora byle co zagram.

Zaczęły się próby. Aktor - wielbiciel wciąż otaczał autora opieką. Raz po raz odciągał go na bok.

— Pozwoli pan na jedną uwagę.

I robił uwagi, tyżące się gry i reżyserji, i to uwagi, jak się autorowi zdawało, przeważnie słuszne. To też po kilku dniach autor zaczął się bardzo liczyć z opinią aktora. Z pewną skruchą musiał przyznać w duszy, że

nie doceniał jego inteligencji i kultury literackiej. Przyszła sztuka. Miała powodzenie. Zagrano ją czterdzieści kilka razy. Zeszła z afisza. Po pół roku zapomniano o niej. Pamiętał tylko aktor-wielbiciel. Przy każdym spotkaniu powtarzał autorowi:

— Panie, to była sztuka! Pańskie arcydzieło.

Rozrzewniony autor wyściskał go za ręce.

— Naprawdę?

— Pańskie arcydzieło! A ja nie mówię pochwał na wiatr. Ode mnie nikt nigdy niezасłużonego komplementu nie usłyszał. Dlatego nie robię karjery.

Jeśli przy rozmowie byli inni ludzie obecni, aktor-wielbiciel brał ich za świadków.

— Powiedźcie, czy to nie jest arcydzieło autora?

W takich wypadkach zawsze się potakuje. Dopiero po odejściu osób zainteresowanych zaczyna się wzruszanie ramionami. Aktor-wielbiciel nie ustawał w robieniu ulubionej sztuce reklamy.

— Graliśmy ją pięćdziesiąt kilka razy.

Co kwartał dorzucał kilkanaście przedstawień. Robiło się sześćdziesiąt kilka, osiemdziesiąt kilka. Aż czasami te zapędy musiał hamować autor,

który liczył się z pamięcią ludzką. Aktor machał lekceważąco ręką.

— No więc trochę mniej. W każdym razie było powodzenie nadzwyczajne. Czemu tego nie wznowią?

I doczekał się, że wznowili. Sztuka znów miała powodzenie. Autor uważał już swego wielbiciela-aktora za jednego z najprzenikliwszych znawców literatury. A ponieważ zbudziły się w nim z czasem pewne wątpliwości co do zakończenia sztuki, więc pewnego razu wszczął na ten temat rozmowę:

— Jak się panu teraz, po kilku latach, wydaje przedostatnia scena trzeciego aktu?

Aktor-wielbiciel zmarszczył brwi.

— Przedostatnia scena... przed-

ostatnia scena — zaczął mruzczyć. — Niebardzo pamiętam. Może mi autor przypomni.

Autor wytrzeszczył na niego oczy. Przedostatnia scena trzeciego aktu rozwiązywała całą sztukę.

— Jakto? nie pamięta pan?

— Pamiętam, pamiętam — poprawił się aktor-wielbiciel, ale bardzo miękko.

Jego entuzjazm dla ulubionej sztuki był zupełnie bezinteresowny i szczery. Ale schodził ze sceny z końcem drugiego aktu. Podczas prób śpieszyło mu się do domu i nigdy w życiu trzeciego aktu nie widział i nie wiedział co się w nim działo.

*Włodzimierz Perzyński*

---

## E. PISCATOR „DAS POLITISCHE THEATER“

---

Głośny reżyser berliński Erwin Piscator wydał tom swoich wspomnień p. t. „Das politische Theater“. Piscator jest, jak wiadomo, komunistą i uważa teatr za jeden ze środków propagandy komunistycznej. Artystyczne efekty jego działalności eksperymentalnej i reformatorskiej są więc raczej mimowolne i uboczne, wynikłe z poszukiwania jaknajsilniejszego wyrazu propagandowych haseł. Jednym z czynników reformatorskiego kierunku Piscatora stał się brak odpowiedniego komunistycznego repertuaru. Gdy nie było wstrząsających, albo nawet tylko mocnych sztuk komunistycznych należało dążyć do wywołania wrażeń za pomocą pomysłów reżyserskich. Z tem, co autor napisał, Piscator nie robił sobie wcale ceremonji. Wyznaje on zasadę wspólną wielu współczesnym reżyserom, że niema literatury scenicznej, są tylko preteksty dla fantazji reżysera. Jednakże mógł się przekonać, że wszystkie czary

genjuszu reżyserskiego nie pomagają kiepskim sztukom, które robią klapę według najklasycyńszych staroświeckich wzorów. Natomiast, gdyby Piscator miał do rozporządzenia przy odpowiednich siłach wykonawczych jakieś rzeczywiście komunistyczne arcydzieło, to może obszedłby się i bez wzmacniania wrażeń za pomocą filmowania pewnych epizodów i zadowolił staroświecką pudełkową sceną, która od razu uprzytamnia widzowi, że ma przed sobą fikcję.

Bowiem wprawdzie rzadko, jednak zdarza się, że nawet wobec wzgardzonego, z trzech stron zamkniętego pudła, publiczność zatracą poczucie fikcji i zaczyna żyć jednym życiem z aktorami. Tylko potrzeba na to dwóch, niestety, bardzo trudnych warunków: znakomitej sztuki i znakomitego wykonania. Nie znaczy to, aby nie dążyć do wzmacniania wrażeń za pomocą wszystkich tych czarodziejskich sposobów, jakie uprzyściplnia dzisiejszy rozwój techniki. Być może, że



i architekturze teatralnej przydałoby się odświeżenie i że to zbliżenie widzów do aktorów, o jakim marzy Piscator i pokrewni mu reformatorzy, przyczyniłoby się do spotęgowania wrażeń i wzruszeń. Współczesna architektura teatralna razi, nawiasem mówiąc, Piscatora i z politycznych względów. Parter, galerje, łoże symbolizują dla niego nierówności społeczne i stanowią przeżytek teatrów dworskich. W książce swojej podaje plan nowego reformowanego teatru, pomysłu berlińskiego architekta Waltera Gropiusa. Brak pieniędzy nie pozwolił jednak na wybudowanie tego gmachu i z konieczności Piscator musiał się zamykać dotychczas w ramach tradycyjnych teatrów. Ironja losu chciała, że w całej pełni mógł rozwijać swoje pomysły dopiero wtedy, gdy się przeniósł z robotniczych dzielnic na Nollendorfsplatz i wszedł w modę wśród zamożnej burżuazji. Ale burżuazja szybko się nuży. Po kilkunastu miesiącach okres wielkich teatrów Piscatora — poza teatrem na Nollendorfsplatz dzierżawił jeszcze teatr Lesinga, — zakończył się bankructwem.

W „Das politische Theater“ mamy dzieje tych scen. Jest to analiza wszystkich wystawianych sztuk, zbyt drobniagowa i czasami poprostu nudna. Najsympatyczniejsze i najciekawsze są pierwsze rozdziały, w których Piscator opowiada początki swojej rewolucyjnej teatralnej działalności w ubogich robotniczych dzielnicach. Oczywiście obojętną jest rzeczą, jaki był punkt wyjścia jego działalności, artystyczny, czy polityczny, chodzi tylko o to, jakie rzeczywiste wartości wniósł do kunsztu reżyserskiego. I trzeba przyznać, że duże, bo jest obdarzony wielkim reżyserskim talentem, którego nie mogły w nim zagłuszyć nawet długie godziny rozmyślań nad uteoretyzowaniem swojego talentu i entuzjazmu dla te-

atru. Posiada zwłaszcza świetne poczucie groteski i tem też przeważnie wojował.

Jednym z ciekawych, ulubionych efektów Piscatora jest wprowadzanie na scenę filmu. Bezwątpienia jest to efekt, który ma przed sobą przyszłość, zwłaszcza jako obraz tła na tylnych planach. A film dźwiękowy może z czasem z powodzeniem zastępować w operze chóry. Piscator jednak efektu tego dość często nadużywał i to (jak np. w sztuce „Konjunktury“) w prymitywny sposób. Na ekranach ukazywały się tam głównie napisy, wzmacniające rwaną i ubogą treść.

Największym sukcesem artystycznym teatru Piscatora były słynne „Przygody dobrego żołnierza Szwejka“. Ale Szwejk grał Pallenberg. I w tem sęk właśnie. Można zmienić architekturę teatru, zapędzić w kozi róg autorów, grać z boku widzów, nad głowami, pod nogami, nic nie zastąpi aktorskiego talentu.

Taksamo jak nic nie wypleni pewnych słabostek ludzkich, i pod tym względem „Das politische Theater“ jest cennym dokumentem. Świadczy, iż istnieją mimo wszystko nici, łączące świat komunistyczny z burżuazyjnym. Zdawałoby się, że pierwszym grzechem przeciwko Duchowi Świętemu komunizmu jest powoływanie się na tradycje, a drugim i nie mniejszym przesady rasowe i zbyt wybujały kult własnej indywidualności. Jednakże zaraz na wstępie dowiadujemy się, że Piscator nie ma w sobie nic z żyda i że jeden z jego czysto niemieckich przodków, pastor Johannes, już w roku 1600 tłumaczył biblię na język niemiecki. Załączone są odrazu aż trzy reprodukcje kart tytułowych tej świętej księgi, co nie wiem, czy będzie dobrze widziane przez komsomolców i bezbożników. Zwraca też uwagę obfitość fotografii Piscatora. Oglądamy go jako dwięćioletnie dziecko, potem w kilku

pozach w wojsku. Trzeba stwierdzić, że fotografie wojenne bardzo są dalekie od nastrojów Barbusse'a czy Remarque'a. Raczej mogłyby służyć

propagandzie militarystycznej, jako wzór czystości i komfortu w okopach.

W. P.

## T E A T R Y   Z   A G R A N I C Ą

### FRANCJA.

Nareszcie w Paryżu sezon w pełni i nareszcie sztuka rekordowa, jak wnosić można z jej dotychczasowego powodzenia!

Jest nią sygnalizowana już przez nas najnowsza komedia Edwarda Bourdet'a „Le sexe faible“ („Płeć słaba“), wystawiona w teatrze „Michodière“. Autor granej z wielkim powodzeniem w ubiegłym sezonie w Teatrze Polskim komedji „Ostatnia Nowość“ zyskał dzięki głęboko ujętym problemom w kilku ostatnich sztukach takie nazwisko w Paryżu, że oczy wszystkich były już od tygodni zwrócone w stronę teatru „Michodière“, któremu dziś ten najbardziej może ceniony autor paryski powierza swe sztuki. I nowa sztuka nie zawiodła nadziei, pokładanych w autorze „Prisonière“ („W piętach“), który z dziwną, właściwą sobie maestrią umie podchodzić do najaktualniejszych problemów społeczno-obyczajowych, poruszając niejednokrotnie tematy bardzo nawet śmiałe, jak w „Prisonière“ lub w najnowszej sztuce „Le sexe faible“.

Bourdet smaga w niej ostro, a zarazem w sposób satyryczno-komiczny, dzisiejszą zniewieściałość mężczyzn, dbających o swą powierzchowność, jak to do niedawna czyniły tylko kobiety. Mężczyźni z „wielkiego świata“ w dzisiejszej ostrej walce o byt okazują się właściwie płcią słabą w przeciwstawieniu do kobiet, pracowicie i samodzielnie idących przez życie.

Akcja zajmującej sztuki. rozgrywa się w wykwintnym hotelu Ritza na przepięknym placu Vendôme w Paryżu. Rozwiedziona pani Leroy Gomez, oczywiście Amerykanka, posiada trzech wielkiej urody synów, których losem kieruje zapobiegliwie, jak do niedawna sprytne matki troszczy-

ły się tylko o losy córek na wydaniu. Dla tem silniejszego kontrastu wprowadza autor jedyną jej córkę, która zwyczajem dzisiejszych kobiet pomyślała już sama o swoim losie, zajmąwszy stanowisko w znanym zakładzie krawieckim. Jest więc zaopatrzona i o niej sprytna bardzo matka myśleć nie potrzebuje. Cała jej troska skierowana jest na synów, chodzi o odwrócenie ich uwagi od przygodnych nieintrynatnych flirtów a „wyswatanie“ ich do spółki z przebiegłym maitrem hotelu bogatym Amerykankom czy Brazylijkom, celem zapewnienia trzem „gigolo“ spokojnego i wygodnego żywota. Udaje jej się to w zupełności i wszyscy są zadowoleni!

Sztuka ta, wymagająca niezwykle subtelnej interpretacji, znalazła w teatrze dyrektora Quinsson'a świetnych, pełnych inteligencji wykonawców w osobach: pani Jeanne Cheirel, która z prostotą i energią grała przemyślną mamę, Wiktora Boucher, który w roli Antoine'a, wszechwiedzącego maitra hotelowego, dał znakomitą kreację i kilku innych, również świetnych, aczkolwiek mniej znanych publiczności polskiej aktorów. Reżyserja starała się stłumić wszelkie jaskrawości i sceny zbyt ryzykowne, które w złej, niesubtelnej interpretacji mogłyby łatwo spaczyć sztukę i jej ideę.

W związku z premierą „Music-Hall“, (o której wspominaliśmy już w poprzednim sprawozdaniu), zaszedł ciekawy incydent: recenzentom, którzy przyszli na premierę, kazano zapłacić podatek od biletów, przeciw czemu ci z oburzeniem zaprotestowali i postanowili gremjalnie zbojkotować sztukę, nie pisząc o niej recenzji. Jednakże po kilku dniach autor sztuki, będący zarazem prezesem Związku autorów dramatycznych,

sprawę załagodził i krytycy zrezygnowali z bojkotu „Music-Hallu“, który mimo wszystko nie zdobył większego powodzenia.

Ze sztuk wystawionych ostatnio w Paryżu, kroczy w pierwszym rzędzie grany w teatrze „L'Oeuvre“ utwór Crommelyncka „Carine ou la jeune fille folle de son âme“. Jest to walka czystej duszy niewieściej z zepsuciem obyczajów dzisiejszego świata. Bohaterka sztuki, szlachetna i czysta Carina umiera z duszą zranioną zetknięciem z brutalnością świata, opanowanego przez ducha zła i zepsucia.

Pelen poezji, wzniosłych uniesień i, jak zwykle u Crommelyncka silnych i gorących namietności utwór posiada też liczne brutalności i zgrzyty, co wywołało polemikę wśród krytyków paryskich pro i contra autorowi tak, że grono wybitnych dramaturgów paryskich zamieściło na łamach dziennika „Comoedia“ pismo, skierowane do Crommelyncka, w którym wyrażają autorowi „Rogacza“, granego z dużym powodzeniem przed paru laty w Teatrze Małym, swe uznanie, broniąc nowej jego sztuki, jako „wspaniałej i potężnej“.

„Komedja Francuska“ wystawiła na uczczenie rocznicy śmierci Musseta jego zapomnianą nieco sztukę „La Nuit venitienne“ w pięknej nastrojowej szacie dekoracyjnej. Prawdziwy triumf artystyczny odniosła śliczna, młoda artystka „Komedji“, Marie Bell w roli Lauretty.

Teatr „Saint-George“ wystąpił z komedją Leopolda Marchanda „Durand, bijoutier“. Autor w sposób zręczny, dość zabawny, ale banalny, przedstawia dzieje solidnego jubilera, który, znużony i znudzony monotonią życia przy boku kochającej i poświęcającej się żony, wymyka się z pod jej skrzydeł opiekuńczych, aby się jednak wkońcu znów niemi otulić pod osłoną kłamstwa, rzekomo — jedynej podstawy szczęścia małżeńskiego.

„Odeon“ wystawił „Le Miracle de madame Geneviève“, misterjum w czterech obrazach, które w niektórych dobrze pomysłanych scenach stawiają przed oczyma widza patronkę Paryża, św. Genowefę. Autor sztuki, M. Marc-Henry chciał z tej

świętej uczynić drugą Joannę d'Arc, ale mu się to nie udało. Sztuka nie znalazła żywego oddźwięku ani u publiczności, ani u prasy paryskiej. Przedstawienie urozmaicono średniowiecznymi pieśniami w interpretacji Yvette Guilbert.

Po tej mało udanej premierze wystąpił „Odeon“ ze sztuką Henri Clerc'a „Le beau Métier“, będącej odzwierciedleniem stosunków urzędniczych i administracyjnych we Francji. Sztuka, pomimo dobrej gry, nie zyskała również większego powodzenia.

Teatr „Antoine“ wystawił sztukę Henri Jeanson'a „Amis comme avant“. Jest to wesoła, dobrze napisana, komedja, która zyskała znaczne powodzenie. Drugą tę sztukę młodego autora, a zarazem wybitnego krytyka uważa Pierre Brisson, jeden z najpoważniejszych krytyków paryskich za udaną, zwłaszcza zaś pierwsze, doskonale napisane dwa akty pozwalają — zdaniem jego — wróżyć autorowi dobrą przyszłość.

W teatrze „Palais Royal“ wystawiono farsę Yves Miranda i Henri Geroule'a „La Grande Vie“, typową „neglizżową“ sztukę tego uczęszczanego zresztą bardzo teatru paryskiego.

Charles Méré wystąpił w teatrze „Apollo“ ze sztuką „Shangai“, osnutą na tle dramatu Amerykanina Johna Cottona. Egzotyczne środowisko chińskie i zajmująca akcja sztuki, jak też intryga, nieco romantyczna, zyskały poklask publiczności pomimo, a może właśnie, z powodu braku wartości artystycznej.

Występujący obecnie w Paryżu „American Players“ wystawili amerykańską sztukę Kenyona Nicholsona „The Barker“, ciesząc się w Ameryce wielkim powodzeniem. Znowu środowisko cyrkowe, tak faworyzowane przez teatr amerykański!

Za przykładem Ameryki ma powstać w Paryżu specjalny teatr spirytystyczny, na który pozostawiła legat dwumiljonowy zmarła niedawno Luiza Mercier.

## ITALJA.

W Italji w ostatnich tygodniach ożywił się nieco ruch teatralny.

Przedewszystkiem zaznaczyć należy, że

list publiczny Pirandella, w którym znakomity autor skarży się na brak uznania w ojczyźnie, odniósł skutek, bo oto zagrano już trzy razy jego sztuki w różnych miastach Italji. Marta Abba, związana w ostatnich latach w swej działalności aktorskiej ściśle z trupą Pirandella, zawiązała obecnie własną trupe, która rozpoczęła serję przedstawień w Turynie. Tu właśnie wystawiła Abba, wielbicielka twórczości Pirandella, graną w lecie w Anglji jego mistyczną sztukę „Lazzaro“, która pomimo pewnej zawiłości myśli i problemu, odniosła sukces. Tę samą sztukę wystawiła, również z powodzeniem, Maria Melato w Medjolanie.

W Turynie odbyła się premiera najnowszej sztuki Pirandella „Di uno o di nessuno“ („Jednego czy żadnego“), która jest opracowaniem przez autora jego znakomitej dawno już napisanej noweli pod tym samym tytułem. Sztuka, o bardzo zajmującej akcji i ciekawie ujętym problemie, wzbudziła wielkie zainteresowanie. Echa jej powodzenia doszły nawet do Paryża, gdzie w świeżo założonym tygodniku teatralnym „Bravo“ zamieszczono szereg fotografii z tego wstrząsającego dramatu dusz ludzkich.

Poza tem wystawiono w Rzymie, w nowym teatrze „Orfeo“ dawną „wiejską“ komedję Pirandella „Liola“, którą autor przełożył z dżalektu sycylijskiego na język literacki włoski, dając w ten sposób możność poznania tej ciekawej sztuki szerszym rzeszom. W tymże nowym teatrze „Orfeo“ wystawiono, obok scenicznej przeróbki znanej powieści Panziniego „Io cerco moglie“, przed dwudziestu pięciu laty napisaną sztukę cenionego autora i publicysty, Enrico Corradiniego „L'Apologo delle due sorelle“, w której autor w formie, pozostającej pod wpływem D'Annunzia, daje ciekawe przeciwstawienie dwóch odmiennych typów sióstr.

Z interesującą sztuką wystąpił w Medjolanie jeden z najwybitniejszych autorów włoskich, Nino Berrini. Wystawiona przez Marję Melato w teatrze „Olimpia“ poetycka sztuka „La Luna guarda“, w której autor spleta pospolite życie codzienne z pierwiastkiem zaziemskim, na co spoglą-

da księżyc (stąd tytuł), — wywołała znaczne zainteresowanie i uznanie prasy włoskiej.

„Compagnia Za Bum“ wystąpiła w Medjolanie z premierą najnowszej sztuki E. Cavacchioli'ego, redaktora pięknego miesięcznika „Comoedia“, p. t. „Il cerco della morte“, będącej wyrazem niezadowolenia autora z obecnych form w sztuce. Publiczność medjolańska, zdezorjentowana poetycką formą i głębokiem podejściem autora do tematu, wyraziła dość ostro — zwyczajem przyjętym w teatrach włoskich — swoje niezadowolenie.

Ze sztuk pomniejszych autorów należy wymienić grany w Bolonji utwór G. Forzana „Napoleone e le donne“. Są to trzy epizody z życia wielkiego Korsykanina; jeden z nich poświęcony jest Marji Walewskiej.

Forzano, który pomimo wyczerpujących zajęć, jako reżyser w „Scali“, jest jednym z najpłodniejszych autorów w Italji, wystąpił obecnie znów z premierą w Wenecji, gdzie Armando Falconi i Paola Borboni wystawili jego komedję obyczajową „Un colpo di vento o le avventure del signor Emanuele“.

Zabawną farsę G. Ruffini'ego „Piciry“ wystawiono w teatrze „Corso“ w Bolonji. Wesoła jej i zajmująca akcja obraca się koło przemilego pieska-znajdy, zwanego piciry. Dobrze zagrana farsa przez dżalektyczną trupe bolońską Gandolfi'ego zdobyła sukces. Wogóle sztuki repertuaru trup dżalektycznych należą może do najlepszej produkcji teatralnej włoskiej, niedostępnej, niestety, nietylko dla cudzoziemców, ale częstokroć nawet dla Włochów z odległych prowincyj. Z trudem bowiem tylko wielkim neapolitańczyk czy sycylijezyk zrozumie komedję, graną w dżalekcie weneckim, lombardzkim czy toskańskim i vice versa.

W końcu musimy jeszcze zaznaczyć, że awangardowy „Teatr Niezależnych“ w Rzymie otwarto niedawno pod auspicjami „ekscelencji“ Marinetti'ego. Bragaglia wystawił bowiem najnowszy utwór twórcy futuryzmu i członka wielkiej Akademji włoskiej, F. T. Marinetti'ego p. t. „Il suggeritore nudo“. Jest to jedenaście scen, nazwanych przez autora „undici sintesi“, które

przesuwają się, jak w kinematografii, przed oczami widzów. Sceny te, z których niejedna posiada, obok pierwiastka poetyckiego, dużo dowcipu, satyry i karykatury, obudziły znaczne zainteresowanie publiczności premierowej, wśród której przeważał — jak zazwyczaj zresztą w teatrze Bragagli — świat literacki i artystyczny. Tym razem zebrali się również liczni koledzy autora z Akademii.

Drugą nowością obecnego sezonu u Bragagli była sztuka „Labirinto“ Vinicio Paladini'ego, który stara się w sztuce teatralnej zrealizować swoje pomysły architektoniczne i scenograficzne, stwarzając dla nich tło sztuki policyjnej.

### NIEMCY.

Ostatnie premjery berlińskie dadzą się podzielić na dwie grupy: na premjery przedświąteczne i premjery sylwestrowe.

W tygodniu przedświątecznym wystąpił z premjerą „Lessing-Theater“, dając patriotyczną sztukę Angermayera „Flieg, roter Adler von Tirol“. Ambasador włoski w Berlinie protestował oficjalnie z powodu pewnych ustępów sztuki, skierowanych przeciw Italii.

Z punktu widzenia artystycznego sztuka jest napisana dobrze i mocno.

„Komödienhaus“ wystawił sztukę Kurta Goetza „Der Lügner und die Nonne“, przyjętą wprost z entuzjazmem przez publiczność i prasę berlińską. Pełna fantazji i pomysowości komedia, której akcja obraca się około młodej, pięknej zakonniczki, posiada dużo humoru i wesołości boccaciowskiej.

W „Tribüne“ przypomniał Georg Kaiser dawną swą, nieco dziś już patetyczną sztukę „Frauenopfer“, w której autor rozwija problem poświęcenia kobiecego.

W zamienionej na teatr dramatyczny „Komische Oper“ wystawił dyrektor Martin Zickel wesołą farsę o podkładzie satyrycznym „Hulla di Bulla“ Arnolda i Bacha, w której znani autorzy wykpiłi w dowcipny i wesoły sposób pobyt afgańskiego króla w Berlinie, skarykaturowali jego otoczenie, manję zakupów i zamówień.

W „Lustspielhaus“ zaś również dyr. Zickel wystawił „Kołyśankę“ L. Fodora.

„Trianontheater“ wystąpił ze słabą komedią Ryszarda Kesslera „Sie verweigert die Aussage“, która, źle wykonana, nie osiągnęła powodzenia. Nadwątlony już poprzednio stan finansowy teatru doprowadził siedemdziesięciodwuletniego dyrektora Waltera Steina do tak silnego rozstroju nerwowego, że przed parą dniami odebrał sobie ten zasłużony człowiek teatru życie wystrzałem z rewolweru.

„Künstlertheater“ zagrał „Eins, zwei, drei“ Molnara, z Pallenbergiem.

W teatrze „am Schiffbauerdamm“ wystawił reżyser Engel sztukę zmarłego niedawno powieściopisarza i autora dramatycznego, Hermana Ungara „Gartenlaube“. Autor, pochodzenia morawskiego, umieścił akcję swej śmiałej w pomyśle sztuki w prowincjonalnym mieście morawskiem, dając całości obok wielkich rzutów ogólnoludzkich wybitne zabarwienie lokalne.

Ze sztuk cudzoziemskich zasługuje na uwagę komedia Saszy Guitry'ego „Desiré“, wystawiona w reinhardtowskich „Kammerspielen“. Historia kamerdynera Desiré, posiadającego w sobie wiele cech gentlemana, zmuszających niemal każdorazową panią domu do zakochania się w przemysłnym i eleganckim służącym, obudziła w doskonałej interpretacji zespołu, z Kurtem Bois na czele, duże zainteresowanie.

Z premjer sylwestrowych wywołała niezadowolenie wystawiona w „Schillertheater“ sztuka Fritza Knollera „So und so, so geht der Wind“ i wprowadzone przez Jessnera „Harte Bandagen“ F. Reyera. Rozgrywająca się w szkole bokserskiej akcja sztuki i całe milieu sportowe nie usprawiedliwiają niczym wystawienia jej w reprezentacyjnym teatrze berlińskim! To też obie te premjery, za które jest odpowiedzialny Jessner, wywołały kryzys teatralny, który się prawdopodobnie skończy ustąpieniem Jessnera ze stanowiska dyrektora teatrów dram. państwowych w Berlinie.

### WĘGRY.

Budapeszt wykazuje najbardziej może ożywiony repertuar z wszystkich, większych teatralnych środowisk europejskich.

W ostatnich tygodniach wystawiono sze-

reg oryginalnych sztuk, bądź to autorów, znanych z poprzedniej działalności, bądź też — debiutujących ze znacznym na ogół powodzeniem.

Zacniemy od przerobionej z powieści sztuki znanego powieściopisarza węgierskiego, Zygmunta Moricza, p. t. „Bądź dobry aż do śmierci“. Opowieść o chłopcu, usuniętym ze szkoły za niesłuszne posądzenie go o kradzież, niesprawiedliwym strofowaniu niewinnego chłopca przez nauczycieli i kolegów szkolnych, jego bólu i cierpieniu w imię zaszczonej mu niegdyś przez matkę dewizy: „bądź dobry aż do śmierci“, — posiada tak wiele tchnienia poetyckiego i smutku, że wzrusza do głębi. Rolę chłopca zagrała znakomicie, z dużą subtelnością i prostotą, znana aktorka budapeszteńska, pani Vaszary; sztukę wyreżyserował doskonale dyrektor Hevesi.

Koloman Czatho, znany pisarz węgierski, wystawił sztukę „Mała Tilda chce zostać aktorką“, w której autor rozwija w sposób nader umiejętny i zajmujący problem kłamliwości kobiety, która — zdaniem jego — gdy nawet chce powiedzieć prawdę, to i wówczas jeszcze kłamie!

Do niedawna w Berlinie przebywający autor, Emil Balassa wystąpił w „Teatrze Artystycznym“ z komedią obyczajową „Ty nie znasz Wery“, w której zajmuje się dzisiejszym typem panny. Pełna dowcipu, pomysłowości i wesołości komedia podobała się bardzo.

Z debiutantów na pierwsze miejsce wysuwa się Albert Csolt ze sztuką, zatytułowaną „Miasto Elżbiety“, w której umiejętnie i zajmująco kreśli stosunki, panujące w małym prowincjonalnym mieście, jego życie małostkowe, pełne intryg i złośliwości.

Za drugi udany debiut należy uważać wystąpienie Stefana Mihaly'ego ze sztuką „Albert, który ma lat 26“. Autor maluje nam ciężkie przejścia młodego człowieka,

staczającego liczne walki w pogoni za zdobyciem stanowiska w obecnej epoce powojennej. Autorowi udało się utrzymać widza w należytem napięciu przez cały tok akcji.

Mniej udany jest natomiast debiut młodego autora, Andrzeja Farkasa, który w sztuce p. t. „Fabryka“, starał się, sam będąc budowniczym, przenieść na scenę swe wiadomości fachowe.

Ze sztuk obcych cieszy się dużym powodzeniem komedia Johna Ervina „Pierwsza pani Frazer“ i komedia Hasenclevera „Ein besserer Herr“, której akcja obraca się około postaci oszusta małżeńskiego i hochstaplera, osładzającego życie wielu kobietom swojemi kłamstwami i fantastycznymi opowieściami.

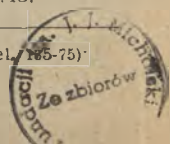
## NAJBLIŻSZE PREMIERY

Teatr Polski przygotowuje na luty nową sztukę H. Bernsteina w przekładzie Z. Kleszczyńskiego, p. t. „Melo“ (tytuł polski jeszcze nie ustalony). Jest to sztuka, która w zeszłym sezonie zdobyła w Paryżu największy sukces i grana jest bez przerwy do tej chwili. Uchodzi ona za najlepszy i najdojrzały utwór Bernsteina. Krytycy, jak Henri Bidou, zaliczają ją do najlepszych utworów dramatycznych współczesnej Francji. Sztuka, napisana w kilkunastu obrazach, jest pełną sentymentu, a także zamierzonej melodramatyczności, historją miłości trojga osób, które w Teatrze Polskim znajdą takich wykonawców, jak Marja Przybyłko - Potocka, Kazimierz Junosza-Stępywski i Jerzy Leszczyński.

Równocześnie rozpoczęły się przygotowania do premjery marcowej, którą będzie „Dom Kobiet“ Z. Nałkowskiej. Żaden debiut teatralny oddawna nie budził tak wielkiego zainteresowania, jak zapowiedź premjery znakomitej autorki „Niedobrej Miłości“.

**TREŚĆ NUMERU:** *Zdzisław Debicki:* Tadeusz Rittner. — Jak został odkryty Tadeusz Rittner. — *Stefan Papée:* Propaganda Teatru Szkolnego. — *Arnold Seyffman:* O Teatr Państwowy. — *Włodzisław Perzyński:* Z pamiętnika autora dramatycznego (V). — *W.P.:* E. Piscator „Das politische Theater“. — Teatry z granicą. — Najbliższe premjery.

**Od Administracji:** Uprasza się o odnowienie prenumeraty na rok 1929|30. Prenumeratę tylko roczną w wysokości zł. 5.— wpłacać należy do P. K. O. konto 5445.



Wydawnictwo Teatrów Polskiego i Małego

# TEATR

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

pod redakcją

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO

W „Teatrze” zabierali dotychczas głos następujący autorzy:

*Wiktor Brumer, Roman Dybowski, Włodzimierz Dzwonkowski, Władysław Ludwik Evert, Ferdynand Goetel, Wacław Grubiński, Włław Horzyca, Stefan Kiedrzyński, Juliusz Kleiner, Edward Krasieński, Sergjusz Kułakowski, Jerzy Leszczyński, Jan Lorentowicz, Kornel Makuszyński, Witold Noskowski, Ryszard Ordyński, Michał Orlicz, Or - Or, Włodzimierz Perzyński, Mieczysław Ralickowski, Adam Grzymała-Siedlecki, J. E. Skiński, Florjan Sobieniowski, Karol Strömenger, Maciej Szukiewicz, Arnold Szyfman, Franciszka Szyfmanówna, Eugenjusz Swierczewski, Mieczysław Trefer, Andrzej Tretiak, Bruno Winawer, Adam Zagórski i inni.*

Prenumerata tylko roczna: 5 zł. Numer pojedynczy: 60 gr.

Redakcja: Sekretarjat Teatru Polskiego (tel. 135-75).

Administracja: Świętokrzyska 17 m. 8 (tel. 65-66).

OSTATNIE NOWOŚCI!

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO:

## NIEWOLNICA MIŁOŚCI

ROMANS FILMOWY

## POWRÓT

## Z TAMTEGO ŚWIATA

NOWELE

## VIOLA d'AMORE

POEMAT ROMANTYCZNY

DO NABYCIA

WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH.

WYDAWNICTWO  
**F. HOESICK**  
WARSZAWA

Zapowiedź wydawnictwa

TADEUSZ RITTNER  
**DZIEŁA  
ZBIOROWE**

*pod redakcją*

*Zdzisława Dębickiego*

- I UTWORY SCENICZNE
- II POWIEŚCI
- III NOWELE
- IV STUDJA etc. etc.

CENA 160 GROSZY