
TEATR



WYDAWNICTWO
TEATRÓW
POLSKIEGO
i MAŁEGO

M

ROK II

LUTY 1930

NR. VI

<http://rcin.org.pl>

SCENA POLSKA

ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK
POŚWIĘCONY SPRAWOM AKTORSKIM
i TEATRALNYM W POLSCE i ZAGRANICĄ

Do nabycia we wszystkich księgarniach, kioskach, stacjach kolejowych i w administracji Sceny Polskiej

Warszawa, Boduena 2, Tel. 414-99

Prenumerata: rocznie (z przesyłką) zł. 15.— Cena numeru: 80 gr.

W roku 1929 zabierali głos w «Scenie Polskiej»: T. Frenkiel, Fr. Freszel, J. Frühling, Wacław Grubiński, Jan Adolf Hertz, Zygmunt Kawecki, Stefan Kiedrzyński, Jan Kochanowicz, Stefan Krzywoszewski, Jan Lechoń, Jerzy Lewakowski, H. Litfiński, T. Mazurkiewicz, St. Miłaszewski, Z. Minowicz, St. Niewiadomski, Adolf Nowaczyński, Jan Pawłowski, W. Rapacki, Ludwik Solski, Karol Stromenger, Józef Śliwiczki, J. Warnecki, J. Wasowski, Bruno Winawez, Władysław Witwicki, Jan Sokolicz Wroczyński, Kazimierz Wroczyński, Adam Zagórski i inni.

P.T. 463

ZAKŁADY GRAFICZNE
PRACOWNIKÓW DRUKARSKICH
SP. Z OGR. ODP.

WARSZAWA, NOWY-SWIAT Nr. 54
TELEFONY 15-56 i 242-40

WYKONYWUJĄ WSZELKIE DRUKI

Specjalność:

KSIĄŻKI

BROSZURY

CZASOPISMA

NAJWAŻNIEJSZE ZADANIE FIRMY
ZADOWOLENIE KLIENTELI

T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK II

LUTY 1930

Nr. 6

DWIE POSTACIE POLSKIE W UTWORACH BERNARDA SHAW'A

W ciągu swej 50-letniej działalności literackiej¹⁾ wprowadził Shaw dwukrotnie do swoich utworów postać kobiecą o nazwisku polskim. Pierwszy raz uczynił to niemal na progu swej kariery pisarskiej, w trzeciej z rzędu powieści, wydanej niedawno w przekładzie polskim p. t. „Miłość Wśród Artystów“, w której występuje pianistka, nosząca nazwisko o brzmieniu polskim „Szczymplica“; zaś drugi raz w dwadzieścia ośm lat później (1909), w sztuce „Misalliance“ (ujrzymy ją wkrótce w Teatrze Małym w nowym przekładzie p. t. „Związek Niedobry“ czyli „Rodzice i dzieci“), darząc występującą w tym utworze akrobatkę już nie fikcyjnym lecz autentycznym nazwiskiem polskim Liny Szczepanowskiej.

W ciągu rozmów, jakie zdarzyło mi się prowadzić z Shaw'em na temat utworów, zajmujących mnie szczególnie w czasie ich spolszczenia, musiałem z natury rzeczy zainteresować wielkiego pisarza, co skłoniło go do wprowadzenia tych postaci jako osób narodowości polskiej. Zgodnie z oczekiwaniami, odpowiedzi autora, jakkolwiek zupełnie jasne i rzeczowe, istoty

zagadnienia nie rozwiązywały, lecz — jak to zobaczymy później — sprowadzały je do właściwych granic.

I. AURELJA SZCZYMPLICA.

Momenty natury bio - i bibliograficznej nigdy nie mówią zbyt wiele same przez się; ich skąpa wymowa zewnętrzna wiedzie często do zupełnie błędnych rozumowań i wniosków. Tak np., o ile chodzi o pierwszą z postaci powyżej wymienionych, trudno o założenie bardziej fałszywe, jak uznanie, że Aurelja Szczymplica musi wytrzymać próbę krytyki literacko-artystycznej, jako typ narodowości polskiej. Ten punkt wyjścia byłby uzasadnionym w krytyce etnologa; ponieważ jednak ani utwór Shaw'a nie rości sobie pretensji do tytułu powieści etnologicznej, ani kategorie wiedzy etnologicznej (poza faktami podstawowymi) nie należą do obowiązkowego rynsztunku krytyka literackiego, należy poszukać punktu wyjścia w faktach, który leży tuż przed samym nosem krytyka, mianowicie, że powieść Shaw'a jest dziełem sztuki, a każda jej postać częścią organiczną tego dzieła sztuki, spełniającą funkcję specjalną w zgodzie i harmonii ze swoistym celem całości. W ramach tego założenia znajdzie się dość miejsca na rozważenie i ocenę faktu, że

¹⁾ Pierwszy utwór Shaw'a, niewydana powieść p. t. „Immaturity“, powstał w r. 1879, gdy autor miał lat 23.

jedna z postaci jest osobą narodowości polskiej.

W tym celu wystarczy zestawić obok siebie szereg momentów rzeczowych i wyciągnąć z nich odpowiednie wnioski.

Po pierwsze należy sobie zdać sprawę, że w powieści, w której jedną z głównych postaci jest genialny kompozytor, a jednym z momentów szczytowych próba generalna jego Fantazji, mającej mu otworzyć wrota sławy i opóźnionego uznania, osoba wybitnego pianisty a raczej słynnej pianistki — zważywszy, że kompozytor był brzydki i jeszcze nie słynął — była konieczną. Stąd fakt, że wśród galerji braci artystycznej, kreślonej przez autora „*con amore furioso*“ dla celów swoistych, znalazła się pianistka, nie zawiera w sobie nic osobliwego. Jest on również naturalnym w świetle okoliczności czysto zewnętrznej, mianowicie, że życie młodego Shaw'a płynęło w dużej mierze w towarzystwie artystów, głównie muzyków i malarzy, których krąg mieli z kolei powiększyć pisarze, działacze społeczni i politycy.

Gdy sobie przytem uświadomimy, że w tym świecie bogatych indywidualności, bujnych temperamentów i górnych ambicji, rojącym się dokoła młodego chłopca, chłonnącego wszystkie zjawiska i wrażenia nietylko ze swobodą i zachłannością młodej i żywotnej natury, lecz także z przenikliwością umysłu bystrego i krytycznego, nazwiska polskie były sprawą niemal codzienną, tudzież, że młody Shaw i jako początkujący artysta i jako Irlandczyk miał sposobność wysłuchiwania licznych anegdot i opowiadań o Polsce i Polakach, zwłaszcza z ust serdecznego, młodo zmarłego przyjaciela, James'a Lecky, którego łączyła zażyła przyjaźń z bawiącym wówczas na studjach w Anglii Stanisławem Szczepanowskim, — pojawienie się pianistki narodowości pol-

skiej w powieści staje się dostatecznie usprawiedliwionem.

Z drugiej jednak strony wszystkie te momenty nie uzasadniają jeszcze artystycznej konieczności tego szczegółu. Tu miejsce na zupełnie uprawnione przypuszczenie, że była prawdopodobnie jakaś postać i jakiś powód szczególnie, który wołał artysty tak a nie inaczej pokierował. Istotnie, na pytanie w tym kierunku autor odpowiada krótko i rzeczowo: „Tak, byłem na koncercie, na którym znana pianistka polska grała Koncert G-dur Beethovena i to poddało mi myśl zrobienia z Aurelji Polki („...and this suggested making Aurelie a Pole“). Lecz nie poznałem jej wówczas; spotkałem ją znacznie później, po latach, i to tylko na krótko, na jakimś przyjęciu popołudniowem, kiedy się przekonałem, że była groteskowo niepodobną do Aurelji“¹⁾.

Rozpatrywana z tego stanowiska postać Aurelji nie budzi żadnych wątpliwości; jako twór wyobraźni, powstały w warunkach i okolicznościach powyżej określonych, jest ta postać konsekwentną i przekonywującą od początku do końca, nie uderza ani fałszem, ani nie razi przesadą.

Sprawa jej narodowości nie jest kwestją różnicy, lecz jedynie stopnia i miary reagowania na te same czynniki i przejawy. W każdej narodowości może się zdarzyć indywidualum wyjątkowe, lecz w postaci Aurelji chodziło o stworzenie typu przeciętnego. Stąd stwierdzenie, że polskość Aurelji nie narusza w niczem prawdy psychologicznej uosobionego w niej typu artystycznego jest tak samo logicznem, jak stwierdzenie przez samego autora, że pianistka, grająca

¹⁾ Ten drobny lecz znaczący szczegół nie był dotąd podany do wiadomości publicznej. (F. S.).

Beethovena, okazała się w zetknięciu osobistem „groteskowo niepodobną do Aurelji“.

II. LINA SZCZEPANOWSKA.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa, o ile chodzi o postać Liny Szczepanowskiej w sztuce „Rodzice i Dzieci“. Podkreślam to małe słowo „nieco“ dlatego, że istota zagadnienia jest w tym wypadku ta sama, że zatem do jego rozwiązania należy przystąpić z tego samego założenia, mianowicie, że utwór Shaw'a jest dziełem sztuki, w którym każda postać jest częstką składową jednej, organicznej całości. Inny punkt wyjścia postawiłby nas odrazu oko w oko z zagadką tak dziwną i „karkołomną“, że każda próba jej rozwiązania prowadziłaby do konkluzyj paradoksalnych, graniczących ze śmieszną niedorzecznością. Dość sobie uprzytomnić sytuację w najogólniejszym zarysie, aby zrozumieć słuszność powyższej uwagi.

Na dach rezydencji wiejskiej wzbogaconego miészczucha angielskiego, rubachy i weredyka, spada samolot, w którym obok pilota znajduje się pasażerka. Po szczęśliwym wylądowaniu na gruzach oranżerji, oświadcza ona zdumionym mieszkańcom, zbranym na wypoczynek, że jest Polką, że się nazywa Lina Szczepanowska, tudzież, że zgodziła się na hazardowny lot w roli pasażerki ze względów rodowych... Na pytanie jeszcze więcej zdumionego i zaintrygowanego gospodarza domu, co to znaczy, odpowiada, że obowiązek wobec tradycji zniewala głowę jej rodziny od blisko półtora wieku do wykonywania codziennie jakiegoś kroku hazardownego; że w danej chwili obowiązek ten obarcza jej brata, który jednak, nie mogąc w danym dniu spełnić swej powinności, zwrócił się do niej z prośbą, aby go wyręczyła.

Już to „hazardowne“ wyjaśnienie, wypowiedziane z naiwną prostotą

przez młodą i piękną kobietę, siejącą dokoła nieprzezwyctęzone uroki każdym słowem, spojrzeniem i gestem, otacza ją nimbem zagadkowej tajemniczości. Zagadkowość ta wzrasta, gdy niezwykły gość zwraca się po chwili do gospodyni z prośbą o biblię i sześć pomarańcz, a na uwagę tej ostatniej, że od wielkiej ilości spożytych pomarańcz można dostać żółtaczki, dodaje, że wystarczą kule bilardowe. Gdy ogłuszona temi „kulami“ pani domu zapomina języka w gębie, nie w ciemną bitą pan domu, domyśla się, że chodzi o sztukę żonglerską. W sukurs przychodzi mu przyjaciel jego, Lord Summerhays, który w pięknej nieznanym poznaje spotkaną przed laty w naddunajskiej stolicy akrobatkę. Lecz nawet on jest zaintrygowany prośbą o biblię. Że akrobatka żąda pomarańcz, a w ich braku zadowala się kulami bilardowymi, to zrozumiałe. Ale na co jej biblja? Na to pytanie, zadane jej wręcz Lina Szczepanowska odpowiada: „Dla ukojenia mej duszy“. I wtedy staje się rzecz dziwna. Stary Anglik, od dziecka na biblij wychowany, odpowiada z westchnieniem: „... Wstyd mi wyznać, ale mojej już ona nie koi“. Poczem wywiązuje się taka rozmowa:

Lina: To tylko dlatego, że pan nie umie jej czytać. Niech ją pan umieści przed sobą na pulpicie i niech pan otworzy na jednej ze stroniec psalmów. Jeśli pan zdoła czytać je ze zrozumieniem treści, z zupełnym spokojem i zadowoleniem, żonglując równocześnie przez cały czas sześcioma kulami, poczuje się pan w stanie doskonałości... W tym stanie nie popełni pan żadnego błędu... Jeśli się pan przekona, że wysiłek pański na nic, niech się pan modli tak długo, aż się pan poczuje na siłach... Ale niech pan wtedy czuwa nad sobą z całej swojej mocy...

Lord Summerhays: Czy to zwykła forma próby sił w zawodzie pani?

Lina: Żadna forma działania Szczepanowskich nie jest zwykłą, mój lordzie.

Lord Summerhays: I wszyscy członkowie rodziny pani są tak cudowni?

Lina: Cudowność jest naszym zawodem.

Lord Summerhays: Czyż nigdy nie poniżacie się do działania na modłę ludzi pospolitych? Naprzykład, czyż nigdy się nie modlicie tak, jak to czynią ludzie pospolici?

Lina: Ludzie pospolici nie modlą się, mój lordzie; oni tylko żebrzą i błagają.

Lord Summerhays: Pani w modłach nigdy o nic nie prosi?

Lina: Nie.

Lord Summerhays: Więc jakież jest cel modlitwy pani?

Lina: Pamięć duszy własnej.

Nic dziwnego, że w tej akrobatce, która mówi prawdy tak „cudowne i piękne“, która „przemawia do poezji, utajonej w każdym człowieku“, zachują się od jednego spojrzenia wszyscy mężczyźni, że na sam jej widok młodzi odchodzą od zmysłów, a starzy przychodzą do zmysłów, ale tylko na to, by wysłuchać z ust tej polskiej akrobatki kazania o jałowej erotomanji.

Abstrahując narazie od treści przytoczonego dialogu, budzącej w nas bliskie nam echa naszego romantyzmu, przyznać trzeba, że nawet w ramach tego krótkiego streszczenia, wyskakuje co krok jakieś natarczywe „dlaczego?“ i „co to znaczy?“. Nie dają na nie odpowiedzi szczegóły, których mi udzielił autor. Szczegóły te są nawet, biorąc zewnętrznie, bardzo rozbieżnej natury. Na pytanie dlaczego Lina Szczepanowska jest akrobatką, odpowiada Shaw, że widział słynną akrobatkę austriacką, Linę Pantzer. „Jej zawodowa sprawność i piękno stylu — pisał Shaw w liście do mnie z d. 22 grudnia 1928 — poddały mi myśl wprowadzenia do sztuki akrobatki“.

Na pytanie dlaczego ta akrobatka nosi nazwisko „Szczepanowska“, odpowiada Shaw, że było to jedno z niewielu znanych mu, autentycznych nazwisk polskich, tudzież, że nieustanne opowiadania młodego Lecky'ego o młodym Szczepanowskim, którego on sam znał bardzo mało, wytworzyły w jego wyobraźni dziwne skojarzenie

tego nazwiska z tworzoną postacią akrobatki.

Jak w pierwszym wypadku, tak i w tym, wyjaśnienia powyższe zagadnienia nie rozwiązują, lecz kierują je na właściwy tor. Nie ulega bowiem wątpliwości, że klucza do tej zagadki należałoby poszukać w wynurzeniach młodego Szczepanowskiego przed swym młodym przyjacielem, Irlandczykiem Lecky'm. Niestety, tych wynurzeń nie wskrzesi już nic, tak samo, jak mało prawdopodobnym jest już wskrzeszenie rozmów Lecky'ego z młodym Shaw'em. Ale echa jednych i drugich, ich treść istotna, tak, jak ona uderzała młodą i bujną wyobraźnię, znajdują się w postaci Liny Szczepanowskiej i w tem, co postać ta uzmysławia. Jeżeli zaś uprzytomnimy sobie, czem był i jaką rolę odegrał w dziejach i rozwoju romantyzmu polskiego Stanisław Szczepanowski, nie będziemy dalecy od prawdy, twierdząc, że postać Liny Szczepanowskiej uzmysławia jedną z najciekawszych koncepcyj artystycznych romantyzmu polskiego z jego swoistem zabarwieniem dziejowem.

I tylko w tem ujęciu „karkołomny“ paradoks tej sztuki, zamieniającej spokojny „week - end“ pod Londynem na jakąś uprzemysłowaną, burżuazyjną „Nawłóć“, nabiera życia, wyrazu i treści.

Nie może ujęcia tego dokonać krytyka angielska; zadanie to może spełnić krytyka polska. Będzie to jednak mogła uczynić dopiero po ukazaniu się sztuki Shaw'a w wydaniu książkowym.

Uwagi niniejsze, zawierające kilka nieznanych dotąd szczegółów, rzucających światło na „genezę“ Liny Szczepanowskiej, podają do wiadomości czytelników „Teatru“, w nadziei, że może ułatwią one zrozumienie niejednego szczegółu, który inaczej mógłby się wydać kaprysem rozigranej fantazji. *Florjan Sobieniowski*

POWSZECHNY ZJEDNOCZONY POLSKI TEATR GOŚCINNYCH WYSTĘPÓW?

(Wizja pięknej przyszłości)

Ani się spostrzegamy, jak na oczach naszych dokonywa się jedna z najbardziej czarodziejskich przemian teatru polskiego, jaką kiedykolwiek można było zaobserwować.

Zaczyna być on

KRAINĄ WIECZNEGO LATA.

Jeszcze niedawno pierwszorzędni aktorzy występowali gościnnie po mniejszych scenach w czerwcu, lipcu i sierpniu — mając urlopy ze scen, na których stale byli angażowani. Dziś jest inaczej. Dawny sierpień przypada na styczeń, lipiec na październik — wogóle cały rok teatralny zaczyna nie mieć żadnych innych miesięcy tylko te trzy. Gościnne występy stały się instytucją całoroczną i coraz wyraźniej rysuje się taka koniunktura, że gwiazdy aktorskie przestaną wogóle gdziekolwiek na stałe osiadać, lecz będą jak rok długi i szeroki wędrowały, a to pojedynczo, albo całymi plejadami.

To nie żarty. W chwili, gdy piszę te słowa, Lwów jest właśnie pierwszym stałym teatrem gościnnych występów, albowiem na obu scenach miejskich występują przyjezdne zespoły: w Wielkim Węgierko z Malicką i Sawanem grają obwożone przez siebie „Trio“ Lenca, do Małego przyjechała Siemaszkowa ze swoją trupą aby grać „Mirlę Efros“, a przybyła z Wilna, gdzie zastępowała chwilowo stały zespół w miejskim teatrze w „Lutni“. Kraków nie importuje wprawdzie aktorów hurtem, ale w detalu jest nieźle zacpatrzony. Teofil Trzciniński, chcąc dać Krakowianom doskonałych wirtuozów w ich wielkich rolach, wprowadził występy gościnne w sy-

stem: nazywa się to „angażowaniem okresowym“. Junosza i Jaracz zgrywają u niego swój popisowy repertuar („Pan Brotonneau“, „Szczęście Frania“, „Artyści“, „Azais“, „Samuel Zborowski“ i in). Według tych wizyt reguluje Trzciniński całą swoją tegoroczną kampanję.

Kto wie, czy nim zecerzy uskładają ten artykuł nie będzie już takich scen więcej, bo wypadki rozwijają się z dużą szybkością. W naszym stołecznym Teatrze Nowym daje się właśnie premierę ze znakomitym gościem: Osterwa gra „Magję“. W drugim teatrze miejskim, w Letnim, gości Frenkiel, czarujący emeryt. Ba! w samym Teatrze Polskim jest teraz Junosza czemś w rodzaju stałego gościa czy przyjaciela domu, bo jego znakomity kapitan Flagg w „Rywalach“ jest także wizytą — wprawdzie dłuższą, ale ostatecznie wizytą. Lwów grał „Adwokata i różę“, bo w gości przyjechał Brydziński, Malicka jeździ z Węgierką we dwoje i z Sawanem we troje, a Adwentowicz, ten Tramp Królewski między naszymi wędrowcami, musiał wprawdzie osiąść na miejscu (skoro został dyrektorem stałego teatru w Łodzi), ale nagradza to sobie przynajmniej tak, że w tym własnym teatrze grywa gościnnie — mianowicie odtwarza swego słynnego „Ojca“, znakomitą rolę, którą Polska zjednoczona oklaskuje z takim samym zapalem, jak to ongi czyniła za czasów rozbiorowych.

Co do zespołów, to Reduta przeszła już wyłącznie na objazdy, a wyjrzał też (choć się zaraz schował) specjalny wędrowny Teatr Premier ze

Lwowa. Wcale nieźle, jak na początek.

Tak rozwija się w naszych oczach pełen wdzięku paradoks. Nafabrykowaliśmy sobie tyle teatrów, ile ich przed wojną nigdy nie było — i oto te umiastowione, usejmiczone, na różne boki usubwencionowane stałe sceny zaczynają być wędrownymi, a zostają takimi na swój zabawny sposób, bo chociaż same z miejsca się nie ruszają, ale coraz częściej są okupowane przez wędrownych aktorów i przez całe wędrowne trupy.

Dla czego? O tem możnaby napisać osobne studjum. Gościna gościnie nie równa, także co do przyczyn, ją ją wywołały.

PROWINCJA MŚCI SIĘ.

Ktoś skłonny do mistyki mógłby powiedzieć, że te wędrowki aktorskie przyszły trochę prawem odwetu. Warszawa urządziła i urządza pirackie najazdy na prowincję i bardziej obiecujące talenty natychmiast porywa. Teraz ta migracja zaczyna przybierać kierunek odwrotny. Czy nie widnieje w tem potężny wskazujący palec Opatrzności? Czy to nie NEMEZIS? Słyszy się też tu i owdzie, jako komentarz, uciechę, że oto idzie nowa era: decentralizacja wielkiej sztuki, podniesienie scen prowincjonalnych, premjery à la Warszawa...

Interesującą stroną tej radości jest to, iż nie ma ona żadnego sensu. Jeżeli idzie o kulturę teatru, to tylko tak dalek, a sceny prowincjonalne ani się spostrzegą, jak zostaną oficyną Warszawy w najważniejszej swej sprawie twórczej: co do repertuaru.

Cóż się bowiem zaczyna? Goście rozwożą na prowincję swoje role, a że role bez sztuki trudno zawieźć, więc idzie ta znoszona garderoba warszawska do ubogiej klienteli („von Herrschaften abgelegte feine Kleider“) bez względu na to, czy może na niej dobrze leżeć. Jeżeli dzisiaj-

sze wędrowki staną się instytucją, to czy jaki teatr ma obsadę na warszawskie sensacje, czy nie ma, będzie je łupił, byle dostojnego gościa na afisz wsadzić i afisz przy kasie wylepić.

Lepsze teatry jakoś to sklecają, np. jestem spokojny o Trzcinińskiego, że źle zmontowanej premjery nie puściłby ze samym Keanem we własnej osobie. Inna rzecz, że im dalej, tem będzie trudniej, ale już dzisiaj posadziłbym was, drodzy państwo, w jakiej prawdziwie prowincjonalnej dziurce abyście zobaczyli, jaką to kulturę teatru szerzą różni czasem goście. Straszne bywają takie wieczory. Wszystko, poza jednym gościem, rozłazi się i wywraca, gość sypie się także, spada z tonu, ledwie dobija końca...

Jeżeli te rzadkie jeszcze skandale staną się instytucją, jeżeli prowincja oswoi się z tandetą, jeżeli wkońcu zapomni jak wyglądają umiane role, wypracowane sceny i wogóle teatr z prawdziwego zdarzenia — to wam to będzie miała w dużej części do zawdzięczenia, wędrowni pionierzy kultury. Prawda, jest Solski, który gdzie gra, tam reżyseruje i ostatnią parę z aktorów wypuszcza. Ale gdzie mamy dwóch Solskich?

ŁADNA PRZEPOWIEDNIA.

Gdzie afisz układa się według gości, tam naturalnie grywa się to, co goście przywiozła. Ale jak zaczyna wyglądać los sztuk, które wystawia się w pauzach między wizytami — bez gości? Tak jak znam Trzcinińskiego i jak wiem co za ambicje kładł zawsze w repertuar własny, oryginalny, literacki — tak zastraszyłem się poprostu, czytając co publiczność robi ze sztukami, wystawianymi bez gości. Zagrał „Przyjaciół“ Fredry i miał trzy spektakle, z Szekspira „Wiele hałasu o nic“ sześć, z krakowskiej premjery Wiśniowskiego „Wiatr od pół“ pięć, z Maugh-

ma „Niezlomnej żony“ (widziałem u Trzcíńskiego, za jego lwowskiej dyrekcji, świetne przedstawienie, jakie z tego zrobił)—ośm! A właśnie przeczytałem, że „Maman do więzienia“, ta „Maman“, która w Wilnie świeżo zrobiła przeszło trzydzieści wieczorów, idzie już na przedstawienia popularne, niemal tuż po premierze i nie dociągnie do piętnastu! Co będzie gdzieindziej, przy słabszym zespole i nie tak wysokiej kulturze dyrektora?

Aktorzy muszą nad tem też trochę pomyśleć. Teatry prowincjonalne mają pracowników wybornych, zasłużonych, wiernych swej scenie. Co ich czeka, jeśli tak pójdzie dalej? Drugie role przy gościach, albo pierwsze w takich sztukach, na które nikt nie przyjdzie.

WAHADŁO JEDZIE W DRUGĄ STRONĘ.

Świat kręci się w kółko, a z nim razem deski, które świat oznaczają. Mniej więcej trzydzieści lat temu zaczęliśmy żądać „gry zespołowej“. I rychło zajechaliśmy z tem do absurdu; do teoryj, że dziesięciu lichych aktorów daje świetny zespół, byle ich tylko wymagać na próbach. Po trzystu próbach każdy musi mieć talent. Jeżeli dzisiaj wyśmieliśmy się z tego, porządnie się wprzód naziewawszy, to nie racja, aby dopuszczać myśl, że artystyczne przedstawienie da się osiągnąć jednym wirtuozem w przypadkowym otoczeniu. Cóż dopiero, gdy gość gra melodramidła, których całą treścią jest ich teatralna forma? Na wielkich scenach grywa się te sensacje aby zarobić na repertuar poważniejszy, a mniej pokupny. Robi się je kapitalnemi dziełami teatru, mając na to aktorów, reżyserów i wystawę. Ale, gdy głupstwa niema za co ubrać w kosztowną sukienkę, okazuje nam ono swoją żalną gołość, swój akt: literaturę dla analfabetów. A

z zemsty, żeśmy je tak zdemaskowali zarzyna nam porządny repertuar, zamiast go, tak jak na wielkiej scenie, okupywać i umożliwiać. Zarzyna poprostu dlatego, że musi być grane pod rząd jak najczęściej razy. Dostojny gość nie może siedzieć darmo — nie po to przyjechał. Każdy wieczór musi być wyzyskany. „Zrobimy z Bajorowa mały Paryż“ — jak mówią u Kiedrzyńskiego i będziemy zgrywali sztukę do ostatka niczem bulwary paryskie. Koniec z poczywym obyczajem prowincji, że dwie lub trzy sztuki zmieniają się na tygodniowym afiszu. Kto już poznał importowaną nowość i poszedłby do teatru chętnie, ale na co innego — jazda do kina. Może Centralny Związek Właścicieli Kinoteatrów niedługo już zacznie grubo subwencjonować gościny gwiazd stołecznych? Ci przemysłowcy rozumieją swój interes. (Mimochodem zwracam uwagę P. T. Gwiazd i Dyrektorów na ten finansowy pomysł oraz zastrzegam sobie jakąś prowizyjkę).

CO KOMU Z TEGO PRZYJDZIE?

Niema kwestji, że w tej psychozie wędrówek jest po stronie publiki wiele zatrucia przez kino. Publiczność nauczyła się żądać ciągłej zmiany. Jeszcze niedawno miasta miały ambicje na punkcie „stałego zgranego zespołu“. O przeniesienie się dobrego aktora na inną scenę wybuchły całe batalje przeciw dyrekcji. Dzisiaj coraz częściej słyszy się po prowincji ziewające utyskiwania na „wiecznie te same twarze“. To rezultat wychowania na tych zmieniających się co tydzień Ljanach, Djanach, Pearlach, Johnach i Dickach, na tych fotograficznych sklepówkach i fryzjerzykach, którzy na tydzień zostają genjuszami ekranu, aby zaraz robić miejsce nowym takim samym znakomitościom z pod znaku czelnej reklamy.

Epidemiczne gościny w naszych teatrach mają z tem jasny związek, a za to żadnego nie mają z „renesansem aktora“ i z powrotnym kultem aktorstwa, jak to się czasem po kawiarniach opowiada. Ten kult i ten renesans to górna teoria, doczepiona sztucznie do wielce praktycznej i rentownej praktyki. Rozjazdy i wizyty nie tylko oduczają publikę chodzić do teatru dla sztuk i dla zespołu, ale aktorów miejscowych wy kierują niedługo w oczach widza na gromadkę komparsów. A wówczas za podrabiany renesans paru asów i asic słono zapłacą ci rzetelni, zdolni, osiadli aktorzy. Będzie się o nich mówiło z grymasem znawcy: „Pan Iks? Cóż on nam może pokazać? Za tydzień przyjeżdża sam wielki Ypsylon“.

ROZJAZDY I MISTYKA.

Ale jakie są przyczyny tych aktor-skich wędrówek?

Są one bardzo poważne: psychiczne i mistyczne. Jeden z tych naszych znakomych Wizytatorów, Stefan Jaracz, któremu zawdzięczam tyle niezapomnianych wieczorów, wytłumaczył to w Krakowie pewnemu dziennikarzowi. Posłuchajmy:

— Bo ja wiem — mówił Jaracz — może teatr powinien mieć w sobie coś z cygaństwa? Ja sam nigdzie nie byłem dłużej niż trzy lata. Może ta forma wędrownicza jest dla aktora źródłem niespokojności i żywotności twórczej. Inaczej teatr staje się zasklepiałą, dostojną warownią. Aktorzy stają się z czasem urzędnikami. Nie mogą tego znieść. Dla tego, ilekroć zanosi się na coś podobnego u mnie, uciekam z tego teatru.

Tyle Jaracz. Rozumiem go zupełnie. Świetny ten artysta od paru lat objeżdża Polskę i raz przy razie odstawia swe kapitalne dawne role; „Szczęście Frania“, „Pana Brotonneau“, „Przepióreczkę“, „Samsona i Dalilę“. Dlaczego? Rzecz jest jasna.

Idzie mu o to, aby nie utracić żywotności twórczej, którą musiałyby postać w teatrze stałym, ucząc się coraz nowych ról. Teraz zachwyca widzów swym świetnym tragiwesołem w „Artystach“ i gra go ciągiem kilka miesięcy, aby nie zamienić się w urzędnika, referującego dzień w dzień jednakowy „kawalek“. Tak samo pewna kapitalna para artystów grała we dwójkę jedną sztukę coś około pół tysiąca razy, gra ją dalej i po Polsce ją obwozi. Święta racja Jaracza. Aktor musi ciągle być twórczym.

Oto jest prawdziwa przyczyna tych wędrówek. żadnej innej niema. Czysty mistycyzm. Służba wielkiej sztuce.

PRZYSZŁOŚĆ JEST ŚWIETLANA.

Mówiąc ściślej: będzie taką, jeżeli się rzecz zorganizuje, bo dotychczas nic się jeszcze nie wyklarowało. Jedni jeżdżą tam i sam w pojedynkę, inni poszli krok dalej i potworzyli własne mniejsze lub większe trupy. W rezultacie nasze teatry zaczynają być wogóle p ó ł s t a ł y m i: składają się z domowych zespołów i z wędrownych protagonistów.

Zdaje mi się, że tego systemu nie utrzymamy, bo jest połowiczny, i niewygodny, a dopiero, gdy wędrówki szerzej się rozwiną, wszystko przyjdzie do normy. Teatry stałe będą zmniejszały swój personel pomocniczy, przeznaczony do akompaniamentu przejeżdżnym gwiazdom. W następstwie gwiazdy zaczną formować kompletnie własne trupy, po różnych miastach kolejno się zmieniające. Rola dyrektorów uprości się. Zamiast ślezczyć nad repertuarem i obsadą, sprawią sobie porządną kalendarz i będą w nim zakreślali odjazd jednej i przyjazd drugiej kompanji.

Wówczas powstanie nowa trudność: jak uregulować ten wymienny ruch, aby kompanje nie wchodziły so-

bie w drogę? Nie będzie innej rady, tylko wszystkie te wędrownie zespoły będą musiały utworzyć wspólne Biuro Ruchu, to zaś ułoży na cały rok rozkład jazdy. I tak powstanie, siłą konieczności ekonomicznej,

POWSZECHNY ZJEDNOCZONY POLSKI TEATR GOŚCINNYCH WYSTĘPÓW.

Będzie on wędrował różnymi zespołami po wszystkich teatrach aby je obdzielić według sprawiedliwości prawdziwą, wielką, nieszaszablonoaną i niezurzędniczą sztuką.

Pocierpimy jeszcze trochę nim się to zorganizuje, ale warto przetrzymać ten okres przejściowy, skoro po nim przyjdzie świetność polskiego teatru.

Nie wszyscy to rozumieją. Słyszy się np. że wędrowność trup sponiewierała teatr dramatyczny we Włoszech i zarznęła aktorstwo. Krytycy w Italji istotnie drą sobie włosy z głowy, krzyczą o ograniczenie włóczęgi i marzą o paru bodaj teatrach stałych. Są to ludzie krótkowidzący i ograniczeni. Niech popatrzą na Polskę i niech się od nas uczą.

Witold Noskowski

PARYSKIE TEATRY DRAMATYCZNE

Od szeregu lat rozprawia się we Francji bardzo wiele o „kryzysie teatralnym“. Biadano już nieraz przed wojną na niski poziom produkcji dramatycznej, dopiero teraz jednak wyraz „kryzys“ stał się określeniem nie tylko metaforycznym: zjawisko jest powszechne, rażące, beznadziejne. Wszyscy analitycy przedmiotu zgadzają się jednomyślnie, że twórczość francuska, która przez długie wieki promieniowała swymi talentami na cały świat, po wojnie wyjałowiała nieprawdopodobnie. Z jednej strony szuka się środków zapobiegawczych, z drugiej chwytą się każdą okazję pomyślniejszą, aby stwierdzić radośnie, że nie jest jeszcze tak źle, że to tylko chwilowe niedomagania „przejściowej epoki“. Ile razy zjawi się na której z scen paryskich utwor, wyrastający cokolwiek ponad poziom ogólnej miernoty, —niema końca frenetycznym powitanom, przepowiedniom, nadziejom oraz bojowym dyskusjom z tymi, którzy osądzili sprawę sceptycznie. Po kilku miesiącach następują nowe narzekania na „kryzys zbyt już długo trwający“. Ze względu na ogro-

mne, pomimo wszystko, stanowisko, jakie teatr zajmuje w życiu kulturalnym narodu, zagadnienie zaczyna również niepokoić sfery rządowe. Zastanawia się nad niem deputowany Jan Locquin, generalny referent budżetu sztuk pięknych na rok 1930. W swym drukowanym „raporcie“ dla Parlamentu, widzi on trzy główne przyczyny upadku teatru w dzisiejszej Francji. Przedewszystkiem — „powszechna nieudolność autorów dramatycznych, którzy skądinąd mogą być doskonałymi pisarzami“. To jest oczywiście, przyczyna najważniejsza. „Sztuki nowoczesne — oskarża referent — są najeczęściej szkicami literackimi, serjami djałogów nie pozbawionych dowcipu i subtelności, ale — zbędnych; są analizami psychologicznymi, które staćby się mogły żywiołem dramatycznym, ale które, same przez się, nie wystarczają do „stworzenia dramatu“. Akty, często podobne do siebie, następują jeden po drugim monotennie wobec zblazowanej publiczności, którą ogarnia powoli nuda i która, po ukończeniu ostatniego aktu, zapytuje, dla czego wystawiona tragedia lub komedia koń-

czy się raczej w taki, nie zaś w inny sposób? Utwór zbudowany jest źle, pozbawiony akcji, ruchu i konkluzji; treść ma banalną i ubogą. Ileż takich lichot literackich padłoby żałości, gdyby ich nie podtrzymała na scenie gra wybitnych aktorów“. Drugą przyczyną upadku teatrów jest, według Locquina, powszechna drożyzna, która zmusza przedsiębiorców do zmniejszania kosztów widowiska. Ideałem oszczędności stają się sztuki, w których występują trzy, cztery osoby i w których „akcja“ odbywa się w jednej dekoracji. Tymczasem publiczność lubi malowniczą *mise en scène* i pragnie brać udział w skomplikowanej „intrydze“ sztuki. Widowisko czysto literackie i oderwane nie może zadowolić przeciętnego słuchacza, który woli szukać w kinie tego, czego mu odmawia teatr. „Film wytwarza teatrom tem bardziej niebezpieczną konkurencję, że opiera się na wiedzy wciąż czujnej, na inowacjach mniej lub więcej olśniewających, na ciekawości, żadnej nowej wciąż pobudki. Kino przyciąga widzów nie tylko taniością miejsc, ale często — swą wartością artystyczną“.

Po urzędowym stwierdzeniu klęski, zobaczymy teraz, jak wyglądają jej objawy w różnych teatrach.

I. TEATRY PAŃSTWOWE.

Największe niezadowolenie budzi w Paryżu stan teatrów państwowych i narodowych. Zgodnie ze starą już metodą francuską, teatry te nie są prowadzone pod bezpośrednią egidą rządu; otrzymują subwencję, muszą jednak ich dyrektorzy podpisać t. zw. *cahiers des charges*, nakazujące im gatunek repertuaru i sposoby ekspansji zewnętrznej. Zarówno Komedja Francuska, jak Odeon, wypełniają swe *il o s c i o w e* zobowiązania dość ściśle. W ubiegłym sezonie Komedja wystawiła cztery nowe utwory czyli *maximum* tego, co czyniła w tej dziedzinie za-

zwyczaj. Ale na 575 przedstawień, jakie dała w ciągu roku, złożyło się aż 1 4 5 s z t u k. Takim repertuarem żelaznym nie może się pochwalić żaden teatr na świecie, zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę, że Komedja ma tylko 67 artystów i że w ciągu roku zorganizowała również na zewnątrz (poza Francją i na prowincji francuskiej) 82 widowiska. Inaczej jednak wygląda sprawa, gdy się spojrzy na wyniki artystyczne Komedji. Najpierwszy niegdyś teatr w Europie, zeszedł obecnie, pod względem wykonawczym, do roli drugorzędnej. Atmosferę, panującą w komedji dzisiejszej, tak określa René Benjamin w „Figarze“ (w liście otwartym, do E. Fabre'a): „Któż stanowi waszą obecną publiczność?... Nikt z ludzi, których się zna i z którymi lubi się rozmawiać o sprawach umysłowych... Nikt... Przyglądałem się publiczności podczas antraktów. Przypominałem sobie dawne czasy. Jakaż różnica z salą wzdźdów z przed lat dwudziestu! Nie mów pan: „wszędzie jest tak samo“! Spotykam u Dullina, u Jouverta, piękną kobietę, dowcipnego mężczyznę, z którym jadłem obiad poprzedniego dnia. Otóż nie tylko nie widzę ich w Komedji, ale gdy się potem spotykam z nimi, nie śmiem powiedzieć, że byłem w Komedji. Dawnej spotykało się w Komedji w krzesłach jakiegoś członka Akademji, na balkonie — prezesa izby adwokackiej; w łoży panią X., która prowadziła salon literacki; w innej łoży — redaktora wielkiego dziennika; na parterze, w niedzielę, Szkołę Politechniczną. Miało się wrażenie sali paryskiej. Dziś, gdyby się postawiło przy kontroli kogoś do notowania profesji osób wchodzących do Komedji, otrzymalibyśmy listę takiego rodzaju: „Nauczyciel z prowincji, nauczyciel z przedmieścia, bogaty kupiec, nowo-bogacki, drobny kupiec, pomocnik handlowy, nowo-bogacki, nauczyciel z kolonji, średni kupiec, korepetytor, handlarz

en gros, żołnierz na urlopie, jeden, dwóch, trzech, czterech, pięciu kupców, student (badający prahistorję), członek rady miejskiej, etc.". Czyż potrzebuję mówić, że dla każdego z tych widzów żywią pełny szacunek, nawet dla nowo-bogackich, tak użytecznych dla autorów komedjowych! Ale nie widzę u żadnego z nich tej żywej miłości sztuki, która pomaga artyście do promieniowania".

List Benjamina stanowi jeszcze delikatną formę walki o Komedję. Zazwyczaj padają w dyskusji słowa ostre, a niedawno znany krytyk, Lucjan Dubech napisał gniewnie: „jeżeli chcecie zobaczyć najokropniejszych aktorów, najpotworniejsze sztuki i najbardziej niedorzeczne przedstawienia, to idźcie do Komedji Francuskiej“. Latem ubiegłego roku dwustu pisarzy francuskich ogłosiło głośną petycję do ministra, od którego domaga się reorganizacji Komedji i powierzenia jej kierownictwa Jakóbowi Copeau, b. dyrektorowi teatru „Le Vieux Colombier“. Manifestacja ta nie wywołała w sferach właściwych spodziewanego oddźwięku. Dojrzano w jej treści wiele nieporozumienia. Istotę Komedji Francuskiej stanowi jej charakter k o n s e r w a t o r s k i, określony oddawna w celach instytucji: „wspaniała interpretacja, przy wystawianiu arcydzieł klasycznych i nowoczesnych“. W działalności tej Komedja musi być posłuszną starej, 250 lat trwającej tradycji. Copeau, jako reformator teatru i poszukiwacz nowych form wyrazu, zmieniłby zasadniczo zadania Komedji, gdyby w pracy jej artystów zastosował swój system pracy z *Vieux Colombier*. Powojenna, gwałtowna amerykańskizacja Paryża mało sprzyja kultowi starych arcydzieł w teatrze. Jeżeli mają liczyć na głębsze zainteresowanie widzów, muszą być wykonywane koncertowo. A właśnie pod tym względem nastąpiła w Komedji wielka zmiana na niekorzyść w sto-

sunku do widowisk przedwojennych. Jak wiadomo, artyści Komedji posiadają organizację autonomiczną. S t o w a r z y s z e n i („sociétaires“) są całkowitymi panami sytuacji w dziedzinie zysków, które dzielą między sobą według „zasługi“. Przyjmują oni dość znaczną ilość artystów na pensję (t.zw. „pensionnaires“), których wyzyskują nieprawdopodobnie. Zdarza się, iż niejeden uzdolniony, grający wciąż popisowe role „pensionarz“ pobiera wynagrodzenie miesięczne nie wyższe od tego, które aktor polski otrzymuje przy rozpoczynaniu kariery scenicznej. Upadek Komedji pod względem artystycznym tłumaczą „sociétaires“ nagłym zmniejszeniem swych dochodów: zarabiają podobno połowę tego, co pobierali przed wojną. W ubiegłym sezonie (1928 — 1929) pełny dział roczny *sociétaire*a wynosił 72.000 fr.*) .Nadto „sociétaire“ pobierał 2000 franków miesięcznie tytułem „działu pensyjnego“ oraz 4000 fr. rocznie tytułem *feu* i gratyfikacji. Razem roczny dochód *sociétaire*a wynosił 100.000 franków czyli około 2300 złotych miesięcznie. Przy takim uposażeniu, bardzo dalekiem od poborów *vedettes* bulwarowych (1000 fr. i więcej za wieczór), „sociétaires“ z Komedji korzystają wciąż z urlopów, na co zezwala im regulamin organizacji. Bywają w Komedji artyści, którzy umieją zdobyć w ciągu sezonu 141 dni urlopu. W takich warunkach główne role powierzane bywają artystom drugoplanowym, którzy nie zawsze umieją sprostać zadaniu i odbierają Komedji sławę teatru popisowego. „Sociétaires“, broniąc swej postawy, oskarżają państwo o nadmierny fiskalizm. Komedja w 1928 r. otrzymała 500.000 franków subwencji (podwyższonej w następnym roku do miliona); jednocześnie jednak za-

*) Jednostką obliczenia jest $\frac{1}{12}$; pełny dział = $\frac{12}{12}$.

placiła tytułem podatków 1.442.358 franków. W ten sposób rząd francuski (tak samo jak u nas do niedawna magistrat warszawski) jedną ręką daje Komedji subwencję, drugą zaś odbiera ją pod pretekstem, że to „zapłaci publiczność“. To też panowie „sociétaires“, zamiast myśleć o powiększeniu dochodów przez wysoki poziom wykonania, zastanawiali się pewnego poranku gromadnie nad projektem założenia i eksploataowania filmu dźwiękowego!...

W gorszem jeszcze położeniu finansowem jest „Drugi Teatr Francuski“ — Odeon. Ma być teatrem dostępnym dla wszystkich, więc mu wyznaczono najniższe ceny biletów (20 franków czyli 7 zł. 20 gr. w krzesłach). Przeciętą gaża artystów wynosi w Odeonie 1235 franków miesięcznie czyli 340 złotych. Dyrekcja otrzymuje wprawdzie 100.000 franków rocznej subwencji, ale musi płacić 602.000 franków podatków. Chociaż Odeon daje co trzy tygodnie nową sztukę, dyrektorowie teatru (Gémier i Abram), w przeciągu siedmiu lat otrzymali (według urzędowego raportu) 22.000 fr. „czystego“ zysku; ponieważ jednak przez ten czas nie pobierali żadnych pensyj, więc dołożyli do przedsiębiorstwa znaczne sumy. Przy takiej gospodarce teatr, który musi dać 16 przedstawień rocznie w „Narodowym Teatrze Ludowym“ i takąż ilość w innych miastach, który je dnia czwartą wszystkich widowisk poświęca (stosownie do koncepcji) klasykom, nie jest w stanie związać końca z końcem, ani okazać żywszej działalności. Rząd francuski nałożył podatek nawet na widowiska w „Narodowym Teatrze Ludowym“ (147.207 fr.).

II. TEATRY PRYWATNE.

Paryż posiada w tej chwili 36 teatrów dramatycznych, 14 lirycznych, 4 teatry rewij i 7 music-halls'ów. Jest

miastem par excellence teatralnem, wobec olbrzymiego zawsze napływu cudzoziemców. Z małymi wyjątkami, teatry paryskie są niewygodne, ciasne, wpuszczone w ziemię, pozabawione jakiej takiej wentylacji i wszelkiej troski o komfort. Przed wojną, wszystkie niemal teatry bulwarowe były brudne i zniszczone; po wojnie poodnawiano je cokolwiek, pozakładano dywany na schodach i w przejściach. Nawet teatry, zbudowane w ostatnich czasach, są ciasne i małe ze względu na kalkulację finansową (drożyzna placów). Prawdziwą sensacją, daleką od dotychczasowych obyczajów paryskich, jest zbudowanie przez Henryka i Filipa Rotszyldów teatru „Pigalle“. Fasadę ma ten nowy teatr brzydką i nieprzyjemną; wewnątrz natomiast znajdujemy ostatni wyraz „nowego stylu“, obcego dotychczas Paryżowi i kształtowanego pod wyraźnym wpływem Niemców. W obszernym westybulu przeważają w konstrukcji linie proste i geometryczne z obfitem stosowaniem posrebrzanego niklu. Sala widzów, wyłożona od dołu do stropu mahoniem, jest nieco ponura, nawet przy pełnem oświetleniu, które skombinowano tak, że lamp samych nie widać zupełnie. Majstersztykiem jest właśnie oświetlenie stropu, nakrytego wielkiem, stylizowanym kwiatem, który, skutkiem odpowiedniej maszyneryji, zmienia dyskretnie barwy. Ta wielka sala widzów stanowi coś absolutnie nowego i niepraktykowanego dotychczas w teatrach. Pierwszy to, niejako symboliczny objaw wielkiej przemiany starego Paryża, który po wojnie szuka dla siebie nowej szaty i nowej formy. Czy ta sala oryginalna jest piękna? — Tyle w niej nowego i obcego, że wrażenie wypada dziwne i zmacone. Wrażliwy i inteligentny paryżanin, Jan Cocteau tak o niej pisze: „...Ale problemat sali prostej, która by nie była biedna i pozostała prawdziwie salą teatralną, zdolną ozdobić

widzów i uczynić ich uważnymi, problem ten — według mnie — nie został wcale rozstrzygnięty. Teatr Pigalle daje nam mieszaninę czarów niemożliwą do uzgodnienia: ani karjatyd, ani płaskorzeźb, ani płaskich powierzchni, ani martwego światła, ani świeczników, ani marmuru, ani betonu, ani gipsu, ani sześcianów, ani żyrandoli. Coś jakby rokoko sportowe, jakby jedna z fregat, które niegdyś piętrzyły się na prawdziwych łóżach operowych, zamieniona na y a c h t i ukrywająca w swym kadłubie galerje obrazów, bary i dancingi. Obrazmiony, ożywiony czerwienią, która jest istotną krwią teatrów, ten kołyszący się mahoń przypomina korę hinduskich kasztanów i elegancję skór angielskich“. Dziwem, jedynym w swoim rodzaju, jest scena, która ma 20 metrów głębokości, 48 wysokości i 22 metry szerokości. Tworzą ją cztery windy, w których każda jest sama przez się scena, mająca 13 metrów na 9 m. Te cztery sceny, przygotowane zawczasu, mogą być doprowadzone automatycznie do poziomu powierzchni i podnoszą się lub opuszczają za naciśnięciem guzika. Obok tego specjalny mechanizm pozwala scenom tylnym zająć miejsce opróżnione przez sceny przednie, które znikają w górze lub w dole. Dwa okrągłe horyzonty oświetla słońce 210 kilowatów, a specjalne „organy“ elektryczne (228 elementów) regulują kombinacje świetlne.

Celowość tych wszystkich dziwów nowoczesnych może być widoczna dopiero przy wystawieniu wielkiego dzieła n o w o c z e s n e g o. Niestety, teatr „Pigalle“ rozpoczął swą działalność od wystawienia osiemnastu obrazków - malowanek, wykrojonych przez Saszę Guitry'ego ze szkolnych opowieści o królach francuskich („Histoires de France“). Wychodzimy z teatru z uczuciem ciężkiej nudy. Doznajemy wrażenia, że nam dano do wypicia wielką obfitość bar-

dzo lichego wina, nalanego do przepysznie ozdobionych pucharów. Wino — nie stało się, niestety, lepsze wskutek sztuki pucharowego. Na drugie przedstawienie teatr Pigalle wybrał „Samum“, Lenormanda z przed dziesięciu lat...

I tu właśnie dochodzimy do sedna kwestji teatralnej w Paryżu. Zwidziałem w ciągu dwóch miesięcy 18 teatrów t. j. zobaczyłem wszystkie niemal sztuki sezonu, nieznanne mi przedtem. Wyniosłem z tej wędrówki teatralnej wrażenie przygnębiające: ani dramatu, ani komedji, ani dowcipu, ani nawet sławnego r z e m i o s ł a teatralnego, którym imponowali nam zawsze Francuzi. Analizowanie poszczególnych „utworów“ byłoby zbędne: z wyjątkiem trzech, czterech, gdzie talent przeziara poprzez niedostateczną formę, cała reszta pogrążona jest w niemocy twórczej. We wszystkich sztukach punkt ciężkości przesuwają się ku drobiazgowej, powieściowej raczej charakterystyce figur. Akcja łącząca te szczegóły i szczególiki, jest wątła, a gdy autor potrąci o jakiś motyw filozoficzny, wówczas stara się dyskutować z widzem i tonie w absurdzie. Publiczność, zbrutalizowana przez wojnę, żąda akcentów ostrych, motywów sensacyjnych i jaskrawych; niejeden przeto autor zaczyna swą sztukę od komedji, potem przechodzi do grubej sensacji i kończy całość krotoczwilą bez znaczenia. L. Jouvét, dyrektor „Comédie des Champs-Élysées“ pisze: „Cokolwiek robimy, publiczność wzrusza ramionami... Jesteśmy komiwojażerami, postawionymi między producentami, których mamy obowiązek bronić a publicznością, która kpi sobie ze wszystkiego... Nadeszła teraz chwila apatji. Mówią sobie ludzie np.: „Pójdźmy do kina“. Idą do jakiegokolwiek kina, aby zobaczyć byle co i wychodzą, mówiąc z tą samą obojętnością: „Idjotyczne!“ albo: „Wcale niezłe!“ żyjemy tylko kombinacjami, oczywi-

ście, nie — brudnemi kombinacjami bulwarowemi, ale wędrownkami po prowincji, korzystnem wynajmowaniem teatru w chwilach krytycznych“. Paryska publiczność powojenna jest irytująca w teatrze: udaje zabawę, reaguje na najbłahsze dwuznaczniki, śmieje się, niewiadomo dlaczego, zachwyca się byle czem. Jeżeli do tego dodamy ogromną ilość snobizmu, nieznanego w tym stopniu przed wojną, to dopiero wówczas zrozumiemy powodzenie takiej np. przenudnej sztuki, jak „38-my Amfitrjon“ Jana Giraudoux, gdzie stary temat mitologiczny traktuje się bez humoru i bez poezji a jednak — z wielkiem zadowoleniem widza.

Dramatyczne teatry francuskie nigdy nie przywiązywały wagi do dekoracyj. Po wojnie oszczędność i meskinerja w tej dziedzinie zaszła nieprawdopodobnie daleko: ubóstwo dekoracyjne jest powszechne. Zwalczalem zawsze naszą przesadę dekoracyjną; ale niedbalstwo dyrektorów paryskich jest pod tym względem zdumiewające. W żadnej polskiej mieścinie powiatowej nie przyjęłoby bez szemrania takich „dekoracyj“, jakie się ogląda na niektórych scenach bulwarowych. A gdy tu i owdzie przychodzą cudzoziemcy ze swoimi pomysłami, to im się gwałtownie wyrzuca dekoracje w stylu „nègre-allemand“ lub „peau-rouge-soviétique“.

A jednak nadeszła chwila, której Francuzi, zawsze dumni ze swej samowystarczalności kulturalnej, nigdy nie przypuszczali: cudzoziemcy ratują w Paryżu sytuację teatralną. W poprzednim sezonie największe sukcesy zdobyły w Paryżu sztuki: Suttona Pane'a, Somerseta Maughama, Gogola, Chiarellego, Shawa, Jewreinowa i Molnara. W sezonie obecnym, w dziesięciu teatrach paryskich gra się sztuki obce, z którymi nie wytrzymują konkurencji utwory francuskie: „Peer Gynt“ Ibsena (Porte Saint-Martin), „Na ulicy“ Elmera Rice'a (A-

pollo), „List“ S. Maughama (Athenée), „Rdza“ Kirchona i Uspięńskiego (l'Avenue), „Kres wędrownki“ Sheriffa (Edouard VII), „Przeznaczenie“ Johna Van Drutena (Mathurins), „Carine“ Cromelyncka (l'Oeuvre), „Volpone“ Ben Johnsona (Atelier), „Proces Mary Dugan“ Veilera (Nouvel Ambigu), „Zbrodniarze“ Brucknera (T. des Arts). Takiego najścia cudzoziemców na teatr nie miał Paryż od czasów Komedji Włoskiej, t. j. od chwili pierwocin swej sceny. Przechodzą Francuzi w tej chwili w dziedzinie teatru taki sam proces duchowy, jaki znaleźliśmy w Polsce przez długie, długie lata: wierzą, że tylko sztuka obca będzie najwięcej interesująca.

Zjawisko budzi wśród patryjotów i wśród niektórych działaczy teatralnych wielki niepokój. Zbierali się swego czasu autorowie dramatyczni oraz dyrektorzy teatrów i radzili nad sprawą wprowadzenia k o n t y n g e n t u minimalnej ilości sztuk francuskich, obowiązujących w każdym teatrze. Rozprawy na ten temat nie wyszły, oczywiście, poza p i u m d e s i d e r i u m. Antoine, powołany na stanowisko dyrektora teatru „Pigalle“ obiecywał „zamknąć ten teatr na kilka lat dla autorów cudzoziemskich i oddać go wyłącznie na usługi pisarzy francuskich“. Niestety, w miesiąc po otwarciu „Pigalle“, spostrzegł Antoine, że będzie musiał otaczać najczujniejszą opieką zupełne miernoty, więc — wolał zrezygnować ze stanowiska dyrektora...

III. ANALOGJE i REWANŻ POLSKI.

Polak, obserwujący dzisiejsze teatry paryskie, wynosi z nich mimo woli porównanie pełne otuchy: takich świetnych m i s e - e n - s c è - n e, takich znakomitych usiłowań reżyserskich, jakie widywaliśmy nie-raz w Warszawie, nie spotkamy ni-

gdzie w Paryżu. Wprawdzie dla artysty polskiego ideałem będzie zawsze przedziwna, czarująca naturalność i swoboda gry czołowych artystów francuskich, ale i nasze talenty aktorskie nie błędną wobec talentów paryskich. A jednocześnie w atmosferze teatralnej Paryża wydają się szczególnie niesprawiedliwymi uparte narzekania na stan współczesnej naszej twórczości dramatycznej. Jasnym się staje, że nasi dramatycy, gdyby pisali po francusku, zbieraliby w tej chwili w Paryżu zupełnie autentyczne laury. Nie posiadają często zmysłu mocnego rzemiosła technicznego, ale talentami mogliby obdzielić wiele scen paryskich, łaknących odświeżenia. Czują to sami Francuzi, którzy widywali nasze przedstawienia i dziwią się, dlaczego nie idziemy śladami innych cudzoziemców. Dyrektor Odeonu, Firmin Gémier upoważnił mnie

do publicznego oświadczenia, że chętnie wystawi u siebie polską sztukę, współczesną czy dawną, która będzie miała szanse zainteresowania paryżanina. Dyr. A. Szyfman otrzymał propozycję jeszcze ponętniejszą: jeden z najwybitniejszych dyrektorów paryskich pragnie, aby teatr Polski przyjechał do jego teatru z całą swą trupą i dał szereg popisowych widowisk po polsku. Trzeba się nad tem głęboko zastanowić i skorzystać ze szczęśliwej sposobności, która się może nie powtórzyć. Przez długie dziesiątki lat czerpaliliśmy całymi garściami ze skarbcza francuskiej literatury dramatycznej. Teraz nadeszła chwila naszego skromnego rewanzu: możemy dać Francuzom — bez wielkich utrudnień — próbę naszej sztuki teatralnej...

Jan Lorentowicz

PAUL MORAND O INWAZJI SZTUK AMERYKAŃSKICH

Największe pismo Stanów Zjednoczonych, „The New York Times“ w numerze z dnia 12 stycznia r. b. pomieściło artykuł Paul Morand'a pod znamennym tytułem „A Protest From France“. Artykuł ten ze względu na osobę znakomitego pisarza francuskiego i aktualność poruszanej przez niego sprawy dajemy niżej w streszczeniu p. St. L. Centkiewicza.

Red.

O d czasów drugiego Cesarstwa aż do początku wieku XX Paryż zajmował naczelne miejsce wśród elity teatrów. Świat cały żył pod znakiem komedji francuskiej, jej humoru, jej „bonsmots“. Trwało to do roku 1900. Powodzenie nowych autorów, jak np. Ibsena, przeczy podstawowym zasadom optymizmu i sceptycznego indyferentyzmu, na których był oparty dramat francuski. Jednakże „esprit“ króluje nadal w lekkiej komedji i w wodewilu pod berłem Caillaveta i Flersa.

Na wiosnę r. 1919 Paryż, bardziej świetny, bardziej przepełniony cudzoziemcami, niż to było w roku 1914, gdy był zajęty

przez sztaby Koalicji, i w roku 1869, podczas pierwszej wystawy powszechnej — nie miał nic do pokazania w swych teatrach świata, który wynurzył się z największej w dziejach ludzkich katastrofy. Nic się w teatrze nie zmieniło prócz publiczności.

Dla publiczności tej, wychowanej w poczuciu ruchu, teatr ten był raczej wytworem myśli, niż życia i tempa. Music-hall, kinematograf, słońce, powietrze, młodość, piękność, boks — to przyciągało i entuzjazmowało tłumy.

Ten stan rzeczy wyjaśnia nagły i wspinały sukces filmu i teatru amerykańskiego, który najbardziej odpowiadał potrzebom

większości słuchaczy paryskich. Triumf „Rose Marie“, Hallelujah“, „Black Birds“ (operetki), „Broadway“ i t. d. jest najlepszym wykładnikiem nastrojów mas. Teatr amerykański (pod dyрекcją Carol M. Sax'a) bezpośrednio zjechał do Paryża. Najnowocześniejszy teatr Pigalle Rotszyldów przy współpracy W. P. Dodge'a zamierza poświęcić się repertuarowi międzynarodowemu, a głównie amerykańskiemu.

Jasne jest więc, że wobec tych faktów autorzy dramatyczni postanawiają się bronić. Trzeba jednak powiedzieć prawdę, że sytuacja ta głównie ich dotyka, bo dyrektorzy teatrów interesują się przeważnie finansowem powodzeniem sztuk, niezależnie od źródła ich pochodzenia. Publiczność zaś przyzwyczaiła się do amerykanizmu, do Buicków, Remingtonów, papierosów Camel i Luckies, goli się Squibbs'em i Colgate'em i czyta w tłumaczeniu Dreisera, Lewisa, Anitę Loos i Seabrooka. Napływ sztuk amerykańskich jest rezultatem wzajemnego przenikania się narodów, zamiłowania do podróży, mód etc.

Autorzy dramatyczni postanowili bronić się tak, jak bronią się muzycy francuscy przed zalewem murzyńskich saksofonistów. Jednakże na ostatnim kongresie międzynarodowym w Madrycie nie doszło do stworzenia bloku przeciwoamerykańskiego. Pisarze nie są bowiem zgodni w swych protestach: jedni mszczą się, że ich sztuki nie są grane w Ameryce i „chcą wojny“, inni zaś są pewni, że dzieła ich znajdują się w Stanach Zjednoczonych i głoszą zasadę wolnej wymiany.

Charakterystyczne są odpowiedzi na ankietę paryskiego „Journal'u: „Powinniśmy, czy nie powinniśmy bronić się?“.

„Szkoda — mówi Sarment — że Paryż musi przestać służyć swym gościom specjalnościami krajowymi i zastępuje je konserwami z Chicago“ „Piękną jest rzeczą — głosi Birabeau — znać sąsiada, lecz nie jest konieczne kłaść go do łóżka, gdy się samemu śpi na podłodze — na materacu“.

„Najście amerykańskie będzie zbawienne dla autorów francuskich“ — oświadcza Sacha Guitry. „Teatr amerykański — pisze Francis de Croisset — winien jest nam

wszystko, lecz nie uznaje tego. Jest on pełen pogardy dla Europy i ma egotyzm ignorancji. Paul Morand pisał w „Le Temps“: „Sztuki o założeniu ideowem, jak O'Neill'a będą miały około 5 przedstawień w Paryżu. „Dynamo“, gdzie pyta on czy wiedza zastąpi Boga, naiwnie wyraża zagadnienia, o których już nikt w Paryżu od lat 20 nie myśli. Dostyc mamy też, pesymizmu, prawd elementarnych. Co będzie się podobało, to sztuki proste, bezpośrednie i pełne tej elektryczności Nowego Yorku, której Paryż tak potrzebuje“.

Upadek sztuki O'Neill'a „The Hairly Ape“ (Kosmata Małpa) w miesiąc później potwierdził słuszność uwagi Moranda.

Czy chłodne przyjęcie w Paryżu sztuki, uznanej za najlepszą w Ameryce, powinno skłonić nas do wniosku, że nie nadszedł jeszcze czas istotnego kontaktu duchowego obydwu krajów? Ważną jest rzeczą nie to, że masy zachwycają się „Broadway'em“, lecz że wybrańcy umysłowi obydwu krajów mają możliwość zestawienia i porównania skali wartości dzieł scenicznych. Stopniowe zacieranie się różnic rasowych i tendencja do jedności, tak charakterystyczne dla naszej epoki, pozwalają mieć dobre nadzieje na przyszłość. Teatr francuski przechodzi kryzys, który ma sam sobie do zawdzięczenia. Miejmy nadzieję, że lekcja ta będzie zbawienna i że wyjdzie z niej zwycięsko.

Na zakończenie trzeba dodać, że aczkolwiek redakcja „The New York Times“ opatrzyła wyżej streszczony artykuł nagłówkiem „A Protest From France“ — jednak Paul Morand nie protestuje: głosi on jedynie wielką zasadę porozumienia intelektualnego narodów, stawiając ją wyżej nad wysiłki w kierunku stworzenia barjer dla twórczości, dyktowane przez wąsko pojęty interes zawodowy, co Morand traktuje raczej ironicznie.

POLEMIKA O TEATR PAŃSTWOWY

W ciągu stycznia p. Kaden - Bandrowski replikował powtórnie w „Gazecie Polskiej“ w sprawie projektu stworzenia teatru państwowego w Warszawie. W

czasie dyskusji użyłem wyrażenia „kryzys zmienionej kalkulacji“. Kryzys ten dla mnie, siedzącego bez przerwy w tych sprawach, jest dostatecznie jasny, okazało się jednak, że określenie to wzbudziło wątpliwości. Wobec braku miejsca w bieżącym numerze postaram się sprawę tę dokładnie wyjaśnić w numerze marcowym.

P. Wiktor Brumer w „Przeglądzie Wieczornym“ w dalszym ciągu stara się podtrzymać beznadziejną teorię, że z chwilą ustąpienia dyrektora teatru, czy kilku wybitniejszych aktorów, teatr musi upaść. Dalej podtrzymuje swój pogląd, że niema dostatecznej ilości reżyserów ani malarzy dla teatru państwowego. Wreszcie martwi się, skąd teatr państwowy dostanie aktorów. W marcowym numerze „Teatru“ postaram się dokładnie wszystkie te sprawy wyjaśnić i przekonać p. Brumera, że w sztuce tylko zasada *contra spem spero* jest twórczą.

A. S.

TEATRY ZAGRANICĄ

AUSTRIA.

Wystawiona niedawno przez dyrektora Beera w „Volkstheaterze“, z udziałem Moissi'ego, ostatnia sztuka Artura Schnitzlera „Spiel der Sommerlüfte“ zawiodła, jak się zdaje, zupełnie pokładane w niej oczekiwania. Jest to sztuka pełna uduchowienia i powiewu poezji wieczora letniego, jednakże z wątlą i bląhą akcją. Cierpienia duchowe występujących postaci harmonizują z wichrem i burzą letnią, szalejącą za oknami. Nastrojem i tonem sztuka przypomina chwilami Ibsena wraz ze zwierzeniami jego bohaterów. Technie ona lirycznym wdziękiem, ale jest raczej idyllą niż dramatem.

W noc sylwestrową wystąpił „Burgtheater“ z premjerą sztuki L. Fodora „Kolyśanka“, która jest wesołą farsą. W rozgrywającej się w ciągu jednej nocy sylwestrowej sztuce obraca się akcja około znalezionej przed drzwiami starego profesora dwutygodniowego dziecka. Splot zabawnych i nieraz drażliwych sytuacji ożywia dość włątlą akcję tej lekkiej komedji, która

dziwnym zbiegiem okoliczności znalazła się w klasycznym „Burgtheaterze“.

W „Neues Wiener Schauspielhaus“ zbiera hołdy i laury Leopoldine Konstantin w roli „Madame Sans-Gêne“.

Dyrektor Jarno wystawił w „Renaissancebühne“ przerobioną z powieści Decobry komedję „Madonna in sleeping“, która zyskała znaczne powodzenie.

„Akademietheater“ wystawił komedję Roberta Weila „Wunschtraum 271“, opartą na zabawnym wydarzeniu młodej, znudzonej zbytkiem dobrobytu i szczęścia żony adwokata. Na skutek ogłoszenia w dzienniku, mającego na celu nawiązanie zajmującej znajomości, zgłasza się, skierowany przez zorientowanego w sytuacji przyjaciela, własny mąż Gerty, co wywołuje oczywiście początkowo interesujący, potem zaś w miarę, jak mąż się staje coraz bardziej zazdrosny, burzliwy splot wydarzeń, by doprowadzić jednak do tak modnego obecnie amerykańskiego happy end. Dobrze zagrana komedja zyskała powodzenie.

Autor jej, Robert Weil wniósł skargę przeciw znanemu literatowi Feliksowi Saltenowi, który w recenzji osądził utwór jego bardzo surowo, zaznaczając, że sztuka padła, co nie godzi się jednak z rzeczywistością. Wiedeń oczekuje wyroku w tej sprawie.

Ostatnio wystąpił „Volkstheater“ z premjerą ciekawej komedji Aleksandra Lernet-Holenia p. t. „Mariage“, w której zyskujący coraz lepsze nazwisko autor austriacki objawia swój wielki talent humorysty. Lernet-Holenia umie wiązać sytuacje komiczne w niebywały splot, stopniując je nieraz do absurdałności. Komedja, pełna silnych i jaskrawych kontrastów, pełna postaci, będących wcieleniem różnych wad i przywar ludzkich, stawia tezę, że w małżeństwie koniecznością jest bezgraniczna cierpliwość i umiejętność wytrwania.

W związku z premjerą swej sztuki zamieścił Lernet-Holenia kilka ciekawych feljetonów w „N. W. Journal“.

Występy na łamach prasy przed lub po premjerze własnej sztuki stały się obecnie ustalonym zwyczajem w Wiedniu. Także

Aleksander Engel i Alfred Grünwald, autorzy wystawionej z powodzeniem lekkiej farsy „Die Princessin und der Eintänzer“ występują w dowcipnych artykułach przed forum publicznym, wdzięczni za nader życzliwe przyjęcie ich komedji, zagranej świetnie w „Akademietheater“ przez Hildę Wagner, Georga Reimera i innych.

CZECHOSŁOWACJA.

Najważniejszym wydarzeniem w życiu teatralnym Pragi jest przejście przez państwowe władze administracyjne „Narodniého Divadla“. W dniu 31 grudnia minister oświaty, dr. Ivan Derer, obejmując w imieniu rządu „Narodni Divadlo“, jakoteż „Stawowskie Divadlo“, zaznaczył, że „Narodni Divadlo“, stworzone li tylko silną wolą narodu czeskiego, umiało trzymać wysoko sztandar narodowy, reprezentując godnie swój naród. „Narodni Divadlo“ było jedynym żywotnym wyrazem istnienia narodu. Należy się więc podzięka krajowi czeskiemu, który do tej pory kierował losami tego teatru, za wysoki artystyczny poziom, którego utrzymanie będzie nadal gorącym pragnieniem i dążeniem władz rządowych całego państwa czeskosłowackiego“.

Teatr miejski na Vinohradach wystawił graną już przed kilku laty „Oresteję“ Arnosta Dvorzaka, w której autor w sposób na wskroś nowoczesny opracował głęboko tragiczne podanie starogreckie, posługując się przytem starożytnymi dramatai, osnutymi na tle smutnych dziejów dzieci Agamemnona.

Dawna sztuka Duvernois i Birabeau „Marcel Fradelin“, traktująca w sposób dość śmiały temat o eunuchu, nie znalazła uznania u prasy i profesor Tille zapytuje wprost, poco tego rodzaju sztuki wprowadza się na scenę teatru na Vinohradach, tembardziej, że ani banalna wystawa, ani słaba naogół gra, nie usprawiedliwiają zupełnie tego wyboru.

Złączony administracyjnie z teatrem na Vinohradach, „Teatr Kameralny“ wystąpił z wznowieniem dawno już bardzo niegranej sztuki Wedekinda „Zamek Wetterstein“, której ujęcie reżyserskie i aktorskie nie sta-

ło jednak na wysokości zadania, jakie sobie ów nowo założony teatr postawił.

Następną, udaną premierą „Teatru Kameralnego“ było wystawienie prześlizczonej sztuki japońskiej „Terakoya“ w ciekawej inscenizacji Jana Bora. Dobrem uzupełnieniem wieczora była flamandzka ballada o duńskim księciu Lancelocie i pięknej Aleksandrynie. Sztuka ta naiwnością swą i prostotą złagodziła tragizm wstrząsającej bajki japońskiej.

Wielkiem powodzeniem cieszy się wystawiona w „Stawowskim Divadle“ komedja Johna Erwina „Pierwsza pani Frazer“, która w świetnej koncepcji inteligentnego reżysera, Wojty Novaka i z Anną Sedlaczkową w roli głównej zyskała poklask publiczności i prasy.

Interesującą nowością „Narodniego Divadla“ jest wystawienie „Biesów“ Dostojewskiego w dobrym opracowaniu scenicznym dr. Goetza, dramaturga Teatru Narodowego w Pradze. Jak zazwyczaj przy inscenizacjach powieści Dostojewskiego sama akcja sztuki jest nieco stłumiona rozważaniami psychologicznymi i filozoficznymi. Dzięki umiejętnej i artystycznej, pełnej zrozumienia dla psychiki rosyjskiej, współpracy reżysera Dostala, jako też odpowiedniej i stylowej oprawie dekoracyjnej Hofmana, sztuka zyskała pomimo pewnych dłużyzn znaczne powodzenie i stanowi poważną pozycję w repertuarze.

Teatr niemiecki w Pradze zaczyna zajmować coraz to wybitniejsze stanowisko w życiu teatralnym miasta. Uwzględnia on w szerokim zakresie cały najnowszy repertuar europejski, a niejednokrotnie występuje, zwłaszcza w ostatnich czasach, z premierami.

Po sygnalizowanej przez nas niedawno nowości: komedji Hansa Klause „Satanas obenauf“ przychodzi dziś kolej na trzyaktową, nieco mętną, sztukę Maxa Broda „Lord Byron kommt aus der Mode“, w której autor stara się o wykazanie wyższości Byrona - człowieka nad poetą.

NIEMCY.

Obok kilku zaledwie sztuk, przeważnie o charakterze rewjowym, cieszących się

powodzeniem od samego początku sezonu, niema właściwie żadnej sztuki naprawdę powodzeniowej oprócz „Wielkiego Kraumu“ Shawa.

Znaczny stosunkowo sukces zdobyła sensacyjna sztuka Rehfisha i Herzoga „Die Affäre Dreyfus“, która dzięki doskonałej interpretacji scenicznej ściąga publiczność do „Lessingteatru“ już od szeregu tygodni.

„Studio der Volksbühne“ wystąpiło z udanym debiutem scenicznym znanego prawnika niemieckiego, Karola Finkelnburga, który w zajmującej i dobrze napisanej sztuce „Amnestie“ rozwija w ciekawy i wzruszający sposób problem więziennictwa i amnestji. Sztuka posiada silny nerw sceniczny i dobrze ujęte, prawdziwym życiem tryskające sceny. Wdobrem ujęciu scenicznym Güntera Starke, z Hansem Peplerem w głównej roli Regierungsrata, obudziła ona znaczne zainteresowanie.

Wystawiona w „Volksbühne“ nowość Stefana Grossmanna i Franza Hessla p. t. „Apollo, Brunnenstrasse“ jest nudną sztuką ludową i, jak powiada złośliwie świetny krytyk, Alfred Kerr: „dziwne, że nie spostrzegł tego przed przydługim przedstawieniem ani reżyser Fehling, ani autor Grossmann, ani współautor, Hessel!“

Z dość surową krytyką spotkała się również wystawiona w „Berliner Theater“ komedia Elmara Rice'a „Ulica“, ciesząca się w Ameryce rekordowem powodzeniem. W sztuce tej, której akcja rozgrywa się w domu robotnika teatralnego, występuje 51 osób, z Bassermannem na czele.

GŁOS KRYTYKA OBCEGO O TEATRZE POLSKIM

Wybitny krytyk z Szwajcarii romanjskiej, Wincenty Vincent, ogłosił przed kilku tygodniami w Lozannie książkę poświęconą teatrom współczesnym, zwłaszcza francuskim p. t. „Rideau“. Propos *dramatiques et notes sur le théâtre* *). W wysoce interesującej tej książce znajdujemy pod datą 7 lipca 1929 r. takie słowa:

*) Str. 223. Nakł. Vaney-Burnier.

„Miałem, przed kilku laty, sposobność oglądać w Warszawie przedstawienia teatru Polskiego, kierowanego przez Szyfmana, odnowiciela szkoły Stanisławskiego i Reinhardta.

Nie rozumiem po polsku, nie mogę więc mówić o tych widowiskach. Uderzyły mnie jedynie: *mise - en - scène* i dekoracje swą sprawnością, swym smakiem i nowościami, ujawnionemi w dziedzinie poszukiwań, godnych jaknajwiększego zainteresowania.

Dzisiaj czytam w dzienniku *Chantecler* i n t e r w i e w z Szyfmanem, zanotowany przez p. Oulmonta, i znajduję w nim takie słowa niezmiernej doniosłości:

(Tu następuje dłuższa cytata z oświadczenia dyr. Szyfmana, w której autor zwalcza dążności niektórych reżyserów, szukających w utworze dramatycznym „prostego pretekstu do wyrażania ich własnej indywidualności“. Według dyr. Szyfmana, „ideałem współczesnego reżysera winno być stworzenie dowodu, że się zrozumiało całkowicie dane dzieło, jego styl, jego wpływy, gatunek jego wyobraźni“).

Oto — pisze dalej p. Vincent—dyrektor, rozumiejący dobrze prosty szacunek, jaki się winno dziełu dramatycznemu, które nie może służyć za pretekst do metodycznych wykoszlawień dekoracyjnych czy plastycznych. Jest to wprost przeciwne systemowi Tairowa i jego procederom scenicznym, tak niedorzecznym w wystawianiu klasycznych dzieł francuskich i niemieckich“.

WYWIAD „COMOEDII” Z DYR. SZYFMANEM

W nr. 6220 znanego pisma paryskiego „Comoedia“ ukazał się na czele niejednemu miejscowi obszerny wywiad z bawiącym niedawno w Paryżu dyr. Szyfmanem, pióra p. Maxa Frantel.

Z wywiadu tego cytujemy w przekładzie uwagi dyr. Szyfmana, dotyczące współczesnej reżyserji:

„Reżyser współczesny usiłuje być nie tylko interpretatorem autora, ale stara się być współtwórcą, rozszerzającym perspektywę myśli i wyobraźni autora. Niekiedy

zmienia nawet formę utworu, jego dynamikę i jego sens. Kierunek ten przybrał szczególnie jaskrawy, a nawet rewolucyjny charakter w Rosji, w mniejszym zaś stopniu i w Niemczech. Autor stał się tam dla niektórych reżyserów pretekstem dla wypowiedzania się indywidualności reżyserkiej. Kierunek ten w znacznie słabszym stopniu zaczął się przyjmować i w Polsce. Do tego przyczynił się przedewszystkiem szereg dzieł polskich dramatycznych, lecz nie teatralnych. Gdy w kilku wypadkach udało się utworzyć te pomysłowością reżyserką ożywić teatralnie i zdobyć im wielkie sukcesy, metodę tę przeniesiono mylnie na utwory, będące najczystszyim teatrem, nie potrzebującym dopełnień reżyserkich. Jednak zdrowy instynkt publiczności polskiej i zdrowy instynkt aktora buntują się przeciw nadmiernemu wypowiedzaniu się reżyserów, którzy mają zresztą we wszystkich krajach tę jedną wspólną wielką wadę, że widzą wszystkich pisarzy i wszystkie indywidualności na jeden sposób. Gdyby ten kierunek reżyserki dalej się rozwijał, w co należy wątpić, byłoby to zabójstwem twórczości teatralnej. Idealem nowoczesnej reżyserki musi pozostać w dalszym ciągu szacunek dla dzieła pisarza, jego stylu, indywidualności, jego myśli i jego fantazji. *Jest to zadanie znacznie trudniejsze*, aczkolwiek nie mniej wdzięczne i nie mniej pozostawiające reżyserowi pola dla jego fantazji, jego pomysłowości i jego inteligencji. Lecz tylko tak pojęta twórczość reżyserka może być płodną w skutkach dla rozwoju nowoczesnego teatru“.

„ZWIĄZEK NIEDOBRAŃY“

O to tytuł komedji G. B. Shaw'a, która w przekładzie Florjana Sobieniowskiego będzie najbliższą premierą Teatru

Małego. Jest to komedja napisana w okresie „Pygmaljona“ i należy do najświetniejszych, równocześnie najprostszych utworów wielkiego pisarza. Sprawy życia rodzinnego, a w szczególności stosunku rodziców do dzieci, są jego głównym tematem. Obok tego, jak zwykle u Shaw'a, poruszonych jest mnóstwo spraw w sposób niezmiernie śmiały i oryginalny. Jak wiadomo, bohaterką sztuki jest Polka, Lina Szczepanowska, i to tem więcej zbliża nas do tej świetnej komedji, którą reżyseruje dyrektor Szyfman. Role główne wykonają: pp. Modzelewska, Romanówna, Kawińska, Daczyński, Samborski, Stanisławski, Wesołowski, Staszewski i Karbowski.

SZTUKA NAŁKOWSKIEJ

Oczekiwana z najwyższym zainteresowaniem w sferach literackich i szerokich kręgach publiczności pierwsza sztuka Zofji Nałkowskiej p. t. „Dom Kobiet“ ukaże się, jako następna premiera po „Melodramacie“, w połowie marca. Jak wiadomo, sztuka Nałkowskiej ma osiem ról kobiecych i ani jednej męskiej. Kobiety, występujące w sztuce, należą prawie do czterech pokoleń. Osiemdziesięcioletnia babka, dwie córki jej i synowa, dwie wnuczki i wreszcie młodzianka osiemnastoletnia panna — tworzą zespół dramatyczny „Domu Kobiet“, którego akcja rozgrywa się w dworku wiejskim. Kierownictwo teatru miało specjalnie trudny problem przy stworzeniu obsady. W tym celu Dyrekcja, pragnąc zapewnić sztuce jak najświetniejsze wykonanie, doangażowała specjalnie do tej sztuki trzy znakomite aktorki, będące poza teatrem: pp. Wandę Barszczewską, Honoratę Leszczyńską i Wandę Siemaszkową. Rolę główną grać będzie p. Marja Przybyłko-Potocka, która równocześnie reżyseruje sztukę.

TREŚĆ NUMERU: *Florjan Sobieniowski:* Dwie postacie polskie w utworach Bernarda Shaw'a. — *Witold Noskowski:* Powszechny Zjednoczony Polski Teatr gościnnych występów? — *Jan Lorentowicz:* Paryskie teatry dramatyczne. — *Paul Morand* o inwazji sztuk amerykańskich. — *A. S.* Polemika o teatr państwowy. — *Teatry zagranicą.* — *Głos* krytyka obcego o Teatrze Polskim. — *Wywiad* „Comedii“ z dyr. Szyfmanem. — „Związek Niedobrańy“. — *Sztuka Nałkowskiej.*

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, Zdzisław Dębicki, Roman Dybosi, Włodzimierz Drwonkowski, Władysław Ludwik Ewert, Ferdynand Goetel, Wacław Grubiński, Wilam Horzyca, Stefan Kiedrzyński, Juliusz Kleiner, Edward Krasński, Sengusz Kuśakowski, Jerzy Leszczyński, Jan Lorentowicz, Kornel Makuszyński, Witold Noskowski, Ryszard Ordyński, Michał Orlicz, Or - Or, Stefan Papce, Włodzimierz Perzyński, Mieczysław Ruliński, Adam Grzymała-Siedlecki, J. E. Skiński, Florian Sobieniowski, Karol Stramenger, Maciej Szukiewicz, Arnold Szyfman, Franciszka Szyfmanówna, Eugenjusz Świerczowski, Mieczysław Treter, Andrzej Tretlak, 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

DZIEŁA SCENICZNE:

<p>W JACIECH BOGUSZAWSKI i Jego Scena w setną rocznicę zgonu napisał <i>E. Swiercaewski</i> Z 3 ilustr. Zł. 6.—</p> <p>SŁUŻBA NARODOWA Wojciecha Bogusławskiego napisał <i>Wiktor Brumer</i> Zł. 7.50</p> <p>MIECZYŚLAW FRENKEL 1878 — 1928 KSIĘGA JUBILEUSZOWA wydana staraniem Komitetu Jubileuszowego pod redakcją <i>E. Swierczewskiego</i> Z 29 ilustr. Zł. 3.50</p> <p>JÓZEF KOTARBIŃSKI W SŁUŻBIE SZTUKI I POEZJI Z 39 ilustr. Zł. 10.—</p> <p>HELENA MGRZEJEWSKA MONOGRAFJA napisał <i>Fr. Siedlcki</i> Z 40 ilustr. Zł. 5.—</p>	<p><i>Grubiński W.</i> Księżniczka żydowska. Tragedja w 3 akt. 4.—</p> <p>— Niewinna grzesznica. Komedja współczesna i wieczna, w 3 akt. 4.—</p> <p><i>Krzywoszewski S.</i> Teatr t. I. (Walka, Głuszc, Kolombina) 9.—</p> <p>— Teatr t. II. (Panienka z dancingu, Aktorki, Rusalka) 10.—</p> <p>— Walka. Dramat w 7 aktach . . . 4.50</p> <p>— Panienka z dancingu. Kom. w 3 akt. 5.—</p> <p><i>Mitaszewski S.</i> Don Kiszot, Fantazja sceniczna według Cervantesa . 6.—</p> <p><i>Nowaczyński A.</i> Wojna wojnie. Komedja arystofanesoska 9.—</p> <p>— Wiosna narodów 10.—</p> <p>— W cichym zakątku. Komedja historyczna w 4 aktach</p> <p><i>Perzyński W.</i> Dziękuję za służbę. Komedja w 3 aktach 4.—</p> <p><i>Stożym's A.</i> Wleża Babel. Dramat w 3 aktach wierszem 4.—</p> <p><i>Zweig S.</i> Jeremiasz. Poemat dramatyczny w 9 obrazach, Przekład M. Wassermanówny 7.50</p> <p>ALEKSANDER FREDRO SŁUBY PANIEŃSKIE Tekst uzupełniony według manuskryptu z roku 1893, odnaleziony w Bibliotece Warszawskich Teatrów Miejskich wydał i opracował <i>Jan Lorentowicz</i> Wydanie wytworne z 13 rotogravjurami w tekście. Stron XVI, 208. Zł. 10.—</p> <p><i>Boy-Zeleński</i> FLIRT Z MELPOMENĄ Wleczór szósty Zł. 5.—</p> <p>FLIRT Z MELPOMENĄ Wleczór ósmy Zł. 10.—</p> <p><i>Grubiński Wacław</i> W MOIM KONFESJONALE Zł. 9.—</p> <p><i>Hagemann Karol</i> AKTOR I SZTUKA AKTORSKA Przekład Dr. J. Wasserbergera Zł. 4.—</p> <p><i>Kawalski Henryk</i> ZASADY GRY SCENICZNEJ DLA ŚPIEWAKA OPEROWEGO Zł. 4.—</p> <p><i>Lorentowicz Jan</i> DWADZIEŚCIA LAT TEATRU Zł. 12.—</p>
--	---

Zapowiedź wydawnictwa:

STEFAN KIEDRZYŃSKI

T E A T R

DZIEŁA ZBIOROWE

CENA 60 GROSZY