
TEATR



WYDAWNICTWO
TEATRÓW
POLSKIEGO
i MAŁEGO

M

B

ROK II

MARZEC 1930

NR. VII

NAGRODA PAŃSTWOWA

1 9 2 9

FERDYNARDA GOETLA

SERCE ŁODÓW

POWIEŚĆ

Cena zł 10.—

CHOYNOWSKI PIOTR

RZECZY DROBNE I ZABAWNE

EJSMOND JULJAN

ŻYWOTY DRZEW

(Cena zł. 4.—)

KOSSOWSKI JERZY

ŚMIERĆ W SŁOŃCU

NAŁKOWSKA ZOFJA

K S I A Ź Ę

(Cena zł. 7.80)

PERZYŃSKI WŁODZIMIERZ

ZŁOTY INTERES

(Cena zł. 8.—)

SIEDLECKI-GRZYMAŁA ADAM

MAMAN DO WZIĘCIA

WARCHAŁOWSKI JERZY

ZOFJA STYJEŃSKA

Z 52 REPRODUKCJAMI

(Cena zł. 8.—)

WYMIENIONE TU KSIĄŻKI UKAZAŁY SIĘ
NA KŁADEM

GE B E T H N E R A I W O L F F A

DO NABYCIA? W ICH KSIĘGARNIACH W WARSZAWIE:

Krakowskie Przedmieście 15 i Sienkiewicza 9,

w filjach prowincjonalnych i we wszystkich księgarniach w kraju.

KRYZYS TEATRALNY W POLSCE

Ogólnie - europejski kryzys teatru trwa bez przerwy i charakterystyczną jego cechą jest to, że przenosi się z państwa na państwo, w jednych miejscach wygasając, w innych wybuchając płomieniem i alarmującymi krzykami, że teatr ginie. Badając objawy tego kryzysu od szeregu lat, spostrzegamy, że inne są jego przyczyny w każdym prawie wypadku.

W numerze obecnym „Teatru“ znajdując czytelnicy szereg faktów, obrazujących warunki przesileń teatralnych w różnych państwach. Celem naszego artykułu jest zwrócenie uwagi na stan przesilenia teatralnego w Polsce. Trwa ono u nas od szeregu lat, głównie jednak na prowincji.

Stan teatrów prowincjonalnych jest naogół bardzo smutny. W jesieni nastąpiło załamanie się teatrów miejskich we Lwowie, po niem — dyrekcji Teatrów Popularnego i Kameralnego w Łodzi, a ostatnio teatrów miejskich w Lublinie i w Toruniu. A być może, że to nie koniec i wiosna da nam dalszy ciąg tych katastrof połączonych z zupełną dezorganizacją teatru i rozprzężeniem aktorów.

Powody kryzysu teatrów w Polsce są przede wszystkim kryzysem jednostek stojących na czele teatru, jednostek, które nie zdawały sobie i nie zdają sprawy z odmiennych warunków, w jakich należy teatr prowadzić po wojnie.

Większość kierowników teatrów

prowincjonalnych, z małymi chlubnymi wyjątkami, już od wielu lat zrezygnowała z samodzielnego prowadzenia teatru pod względem repertuaru. Brak jakichkolwiek ambicji w wyszukiwaniu nowych talentów wśród młodych pisarzy, brak zamiłowania do pielęgnowania wielkiego repertuaru polskiego i zagranicznego, to cechy charakterystyczne i smutno świadczące o braku kwalifikacji artystycznych wśród kierowników tych scen subwencjonowanych.

Przykład Warszawy nie może być żadnym usprawiedliwieniem, bo życie teatralne stolicy rozwija się w zupełnie innych warunkach i ma zupełnie inne cele przed sobą. Lecz i pod tym względem jest w Warszawie lepiej, niż na prowincji, gdzie wymagania przecie są znacznie mniejsze, a usiłowania i rezultaty naogół minimalne. Jak już wyżej zaznaczyliśmy, są i na prowincji pomyślniejsze objawy, ale należą one do wyjątków. Prawda, że dyrektorzy nie wszędzie znajdują poparcie w prasie dla swojej inicjatywy. Przeciwnie, są miasta, jak na przykład Łódź, a niestety ostatnio i Kraków, gdzie pisze się o wielu autorach polskich w lekceważący i obraźliwy sposób.

Dalszem usprawiedliwieniem dla kierowników scen może być stan repertuaru współczesnego polskiego i zagranicznego. Przede wszystkim jest zbyt mało wartościowych sztuk współczesnych polskich, ale, niestety, i te,

które są, nie trafiają na wszystkie sceny prowincjonalne. Jest szereg utworów polskich z ostatnich lat, które nie były dotychczas grane na wielu scenach prowincjonalnych. Tam poszukiwane są tylko sztuki łatwe do wystawienia i tak zwane „pewniaki“, pojęcie, które w zastosowaniu do teatru wogóle nie istnieje. W tym kierunku znacznie śmielszą jest stolica, która raczej może się obawiać ryzyka przy niepowodzeniu sztuki obliczonej na kilkadziesiąt wieczorów, aniżeli prowincja, gdzie z zasady gra się sztuki zaledwie po kilka czy kilkanaście razy.

Kryzys repertuarowy ogarnął cały świat i stąd wszystkie niedomagania teatru. Legendy o tem, że zagranicą jest szereg świetnych i wartościowych sztuk, a tylko uparci dyrektorzy teatrów w Polsce ich nie dostrzegają, jest lekkomyślną, lub złośliwą legendą, bo w rzeczywistości brak dobrych sztuk jest tak u nas, jak i zagranicą wprost niepokojący.

Ostatnio np. jeden z naszych wybitnych teatrologów i reżyserów, propagujący usilnie teatr „społeczny“, wystawił na prowincji szereg sztuk niemieckich, tendencyjnych i bardzo charakterystycznych dla tego kierunku i tej mody, w nadziei, a może i pewności, że one będą zbawieniem teatru. I cóż się stało? Z jednej strony: utwory te, mimo że wystawiono je na terenie najprzychylniejszym, deficytów teatru nie zmniejszyły — z drugiej: nie podniosły one poziomu artystycznego teatru, bo wartość ich literacka jest równie mierna, jak sztuk z nastawieniem t. zw. „burżuazyjnym“.

Energja, jaką sumienny kierownik teatru zużywa obecnie na ułożenie repertuaru z kiepskiego lub średniego materiału, którym dysponuje, jest jednym z najcięższych zadań. Kryzys twórczości dramatycznej jest niezawodnie źródłem kryzysu teatralnego wogóle. To też stolica dość często w

ostatnich latach sięga do dawniejszej twórczości pisarzy polskich. W ostatnim roku do Rittnera, przez kilka lat poprzednich z rzędu do Blizińskiego i Zapolskiej — prowincja w większości wypadków i tego nie czyni.

Oczywiście często nazywa się kryzysem teatralnym poprostu dyletantyzm i niefachowość dyrektora, dyletantyzm tak pod względem artystycznym, jak i pod względem znajomości gospodarki teatralnej. Z czystym sumieniem należy przyznać, że połowa bankrutujących dyrektorów rekrutuje się z tego gatunku niefachowych ludzi, którzy nie zdają sobie sprawy, również jak i ich władze magistrackie z tego, że teatr jest jednym z najbardziej skomplikowanych przedsięwzięć.

Nowym groźnym objawem życia teatralnego w Polsce są modne od dwóch lat masowe występy gościnne, które świetnie opisał i scharakteryzował w lutowym numerze „Teatru“ p. Witold Noskowski. Według naszego głębokiego przekonania niedaleka przyszłość wykaże, że prognostyki Noskowskiego są zbyt... optymistyczne — rezultaty będą znacznie gorsze! Poważne sceny prowincjonalne, które jeszcze niedawno odgrywały w historii teatru polskiego budującą i zasadniczą rolę, zejda do poziomu instytucyj wyłącznie rozrywkowych, poczem koleją rzeczy stracą prawo do subwencji samorządowej i w końcu zacząną robić bardzo złe interesa. To też cała nadzieja, że z tą chwilą skończy się idea „Teatru gościnnych występów“, która, nie odradzając teatru na prowincji, równocześnie podważa plan pracy teatrów w stolicy.

Wreszcie niepokojącym jest w związku z tymi występami rozwój aktora prowincjonalnego. Aktor ten staje się powoli tylko dyskretnym zespołowym dopełnieniem gościa, któremu się zasadniczo śpieszy, a ponieważ jego kalkulacja handlowa nie znosi prób bezpłatnych, więc wszelka przy-

gotowawcza praca odbywa się wyłącznie pod kątem widzenia maksymy „czas to pieniądz“. Jakie z tego będą rezultaty artystyczne dla młodego pokolenia aktorskiego, łatwo się domyślić.

Oczywiście, wszelkie te zastrzeżenia mają wtedy jedynie sens, jeżeli na tych występach buduje się repertuar teatru. Natomiast, jeżeli występy te, jak było dawniej, będą tylko letnią atrakcją — wszystko jest w porządku i z korzyścią dla jednej i drugiej strony.

Niemalą przyczyniły się też do tych przesileni teatralnych warunki gospodarcze i socjalne, jakie zapanowały w ostatnich latach w Polsce. O tem już kilkakrotnie pisaliśmy w „Teatrze“. Warunki te pogarszają się z miesiąca na miesiąc i teraz dają się już odczuwać dość poważnie i w Warszawie. Nawet teatry o charakterze rewjowo-kabaretowym pracują w obecnym sezonie przy zmniejszonych wpływach kasowych.

Wreszcie stanowisko prasy, szczególnie na prowincji jest w wysokim stopniu niepokojące, gdyż zamiast pomagać teatrowi, prasa prowincjonalna często z rozkoszą sadystyczną bierze udział w walkach o teatr i około teatru, a nawet niekiedy i w pospolitych intrygach zakulisowo-magistrackich, które są brudno-tłustą plamą na życiu teatralnem prowincji polskiej. To, co się dzieje od szeregu lat w Łodzi i we Lwowie, budzi najwyższy niepokój wśród wszystkich ludzi teatru, pragnących szczerze i gorąco, by życie teatralne na prowincji rozwijało się normalnie i spokojnie.

Poza tem uderza wszędzie, nie wyłączając stolicy, nierównomierne traktowanie przez prasę kina i kabaretów na niekorzyść teatru. Całe stronicie pism poświęcone są wielkościom kinowym, historii każdego poszczególnego filmu, biografjom subrettek i ledwo migocących gwiazdeczek amerykańskich — jednym słowem bałwochwalcemu kultowi Kina. Natomiast każdy z dyrektorów wie, ile starań, ile zachodu, ukłonów i rewanżów wymaga często umieszczenie kilkunastowierszowej notatki o wartościowym utworze teatralnym, nawet polskim.

Szkodliwą jest też nierówna miara, przykładana do przedstawień teatralnych i rewjowo - kabaretowych. Podczas, gdy w teatrze ogląda się błędy przez powiększające szkła, w kabaretach patrzy się drugą stroną lornetki, która pomniejsza omyłki, nieporozumienia, niekiedy pospolite grafomanstwo, a często przerażający brak smaku. Rodzaj ten poza Polską nie jest wogóle omawiany w poważnych pismach, ani przez poważnych krytyków.

Wszystko to razem wprowadza publiczność w błędne koło, z którego wyjście z jednej strony znajdzie się napewno w zdrowym instynkcie mas, z drugiej — w nowej twórczości dramatopisarskiej, na którą wszyscy ludzie teatru czekają. Eksperymenty inscenizacyjne, które miały zastąpić autora i dać masom to pełne zadowolenie, którego nie dostawało słowu, zawiodły na całej linii, powiększając tylko kryzys i chaos teatralny.

Arnold Szyfman.

T E A T R W I T A L J I

Rzym w lutym.

Ilekoć z kimkolwiek mówi się o teatrze w Italji, tylekoć słyszy się słowo, które wiele i jednocześnie nie

nie określa w stosunku do rzeczywistości teatralnej na tutejszym gruncie. Jest to niewątpliwie słowo bar-

do modne i, jak wszystkie rzeczy modne, bywa używane i nadużywane, często bardzo bez żadnego logicznego umotywowania. Ma rację jeden z najwybitniejszych krytyków współczesnych italskich, Silvio D'Amico, mówiąc o „zmierrchu wielkiego aktora“ w swej ciekawej książce pod tym tytułem, ostatnio wydanej w Medjolanie. Istotnie w Italji, zwłaszcza w obecnej chwili, ten „zmierrch“ szczególnie daje się wyczuwać.

Obecne kierunki oparte na przeświadczeniu, że utwór teatralny nie jest niczem innym, jak tylko kanwą na której, licząc się lub nie z intencjami autora, inscenizator i reżyser tworzy właściwe dzieło sztuki teatralnej, na tutejszym gruncie mają częściowe i nieciekawe zastosowanie. Rzec można, że w ciągu ostatnich 20 lat teatr italski w dziedzinie scenografji i reżyserstwa nie zawiele się posunął a za to w dziedzinie zespołów artystycznych cofnął się wstecz. Jeżeli dwadzieścia lat temu, pomimo wszelkich cech „zmierrchowości“ w sensie określonym przez Silvio D'Amico, Italja posiadała szereg pierwszorzędnych zespołów złożonych z artystów jeśli nie wielkich, to w każdym bądź razie dużej miary, służących, jako istotna szkoła praktyczna dla przyszłych pokoleń aktorskich, obecnie znajdujemy się na bezrybiu w tej dziedzinie. Każdy wybitniejszy aktor lub aktorka zakłada własną trupe, otacza się miernotami najczęściej może dla zwiększenia kontrastu i zdaje się na łaskę i niełaskę przedsiębiorstw wynajmujących teatry, mnoży konkurencje i często (o jak często!) klepie, mówiąc po polsku, biedę... Fakt ten staje się uzasadnieniem modnego słowa — kryzys teatru.

Aczkolwiek rzeczywistość teatralna w Italji może po części usprawiedliwić zjawisko, o którym mamy zamiar mówić, to jednak bezstronny obserwator życia teatralnego musi zwrócić

uwagę na „zmierrch publiczności teatralnej“ w Italji. Trudno jest w ramach informacyjnego artykułu wyczerpać rozpatrzenie czynników składających się na to zjawisko, możemy jednak wskazać na najważniejsze z tych czynników. Analizując powojenne życie duchowe ludzkości, mimowoli spostrzega się, że istnieje znaczna dysproporcja pomiędzy wczoraj a dziś: dzisiejsze społeczeństwo stoi na rozdrożu między przeszłością a przyszłością, zawieszona w teraźniejszości i jakby w niej zgubione, zbłąkane, nie mogące dostosować się do innej rzeczywistości niż ta, która była zasadniczą treścią wczoraj, a dla której dziś a bardziej jeszcze jutro nie znajduje miejsca. To zjawisko wyolbrzymia się w Italji, zwłaszcza w dziedzinie widowiskowej. Publiczność nie uczęszcza do teatru nie dlatego aby nie odczuwała potrzeby, a dlatego, że teatr nie odpowiada wyczuciu rzeczywistości, że ceny biletów nie odpowiadają proporcjonalnej zwyżce innych artykułów, że atmosfera intelektualna teatru nie stoi na poziomie wymagań nietylę zrozumianych ile odczutyh, że okres „zmierrchowości“ obejmuje całość teatru a nie tylko jeden z jej wykładników, a więc, jak twierdzi Silvio D'Amico, wielkiego aktora.

Publiczność teatralna italska stanowi znikomo mały procent, czego dowodem jest ilość przedstawień jednej i tej samej sztuki, np. w Rzymie czy Medjolanie. Kiedym mówił o ilości przedstawień sztuk polskich autorów w teatrach Polskim i Małym w Warszawie, patrzono na mnie z niedowierzaniem: 100 przedstawień w jednym i tem samem mieście, 100 kolejnych przedstawień jednej i tej samej sztuki, to rzeczy wprost nieprawdopodobne dla kulturalnego italczyka, dla którego 15 przedstawień jest szczytem powodzenia. Dowodzi to, że teatr jest widowiskiem niepopularnem w Italji: pomiędzy szerokimi warstwa-

mi ludności a sceną wytworzyła się barjera wygórowanych, na tutejsze stosunki, cen. Młodzież studencka w dobie dzisiejszej nie daje również takiej ilości uczęszczających do teatru, jaką dawała kilkanaście lat temu: widowiska sportowe, mecze wszelkiego rodzaju wyczerpują rozporządzalność finansową studenta, nie zostawiając odpowiednich kwot na teatr.

A obok „zmięzchu wielkiego aktora“, o którym pisze z właściwym sobie wykwintem Silvio D'Amico, istnieje w Italji „wyjałowienie inicjatywy teatralnej“, o czym wybitny krytyk italski mówi mimochodem: jeżeli się pominie milczeniem wysiłek godny uwagi aczkolwiek niezadawalający Antona Giulio Bragaglia w jego eksperymentalnym teatryku rzymskim w termach Septymjusza Sewera, jeżeli za dowód istnienia inicjatywy nie będziemy uważali trupy dramatycznej stworzonej przez Towarzystwo Akcyjne „Za Bum“, urządzające widowiska sensacyjne policyjno-cyrkowo-amerykańskie, to rzeczywistość potwierdzi całkowicie twierdzenie o wyjałowieniu inicjatywy teatralnej w Italji. Aktorzy przypisują winę autorom, autorzy odpłacają się identyczną monetą. Winę zaś ponoszą i jedni i drudzy: w dobie obecnej teatr jest przedsiębiorstwem przemysłowym, aktor profesjonistą należącym do osobnej korporacji, autor dostawcą surowca odpowiednio przerobionego, przyczem harmonja współpracy tych czynników polega na dobrze zrozumianym interesie handlowym. Otóż tego rodzaju zrozumienia nie możemy odnaleźć w wysiłkach przedsiębiorców, aktorów i autorów.

Modne słowo — kryzys — jest używane również w stosunku do autorów teatralnych. Trzeba stwierdzić, że aczkolwiek nie mówi się jeszcze o „zmięzchu wielkiego autora teatralnego“, szeregi autorów przerzedzają się z roku na rok. Stara gwardja wy-

mierza, stojący „w pół żywota drogi“ często oddają się pracy bardziej intratnej, młodzi piszą niewiele, najmłodszy nie umieją zdobyć się na coś ciekawego. Piszą dużo w obecnej Italji dwaj ludzie: Ludwik Pirandello, pisarz i autor teatralny wielkiej miary, i Joachim Forzano, „dostawca surowca teatralnego“, dobry kunszt mistrz i krojczy sceniczny, którego obfita produkcja utworów teatralnych nie zawiera dzieł wybitniejszych. Piszą dużo również i krytycy, wśród których zbyt wielu (z wyjątkiem Silvio D'Amico, Henryka Rocca i kilku innych) ukazują się w podwójnej roli autora i krytyka, jak Ludwik Antonelli, Gino Rocca, Fausto Marja Martini, Albert Cecchi i inni.

Wspomnieliśmy o tem, że aktorzy przypisują winę autorom: otóż trudno było ustalić procentowość tej winy w tym samym stopniu, w jakim można to zrobić odwrotnie: rzeczą pewną jest, że autorzy italscy nie wytrzymują konkurencji, jak świadczy ilościowe zestawienie przedstawień, z autorami cudzoziemskimi (głównie francuskimi jak Verneuil, Savoir, Guitry), chodzi jednak o znalezienie powodu tego zjawiska, co nie należy do rzeczy łatwych. Rzeczą godną uwagi jest, że do repertuaru sztuk cudzoziemskich nie weszła dotychczas twórczość teatralna polska, pomimo szlachetnych wysiłków osobistych polaków zamieszkałych w Italji. Wydaje się nam, że przedsiębiorstwa importujące sztuki z zagranicy nie odkryły jeszcze repertuaru polskiego, aczkolwiek wskazywano im kilkakrotnie ze szpalt pism codziennych i czasopism specjalnych na polskie źródło widowiskowe.

Być może, że aktorzy italscy mają rację wskazując na fakt, że twórczość autorów jest źródłem kryzysu, albowiem oddała się ona coraz bardziej od rzeczywistości interesującej ogół, gubiąc się wśród problemów mogą-

cych zainteresować tylko jednostki. Inni twierdzą, że kinematograf podkopał egzystencję teatru i, że ten ostatni nie może rywalizować z kinematografem. Wszyscy zaś biadają wyszukując win i powodów, miast pomyśleć o środkach zaradczych i o dostosowaniu się do wymagań rzeczywistości, której twarde prawa rządzą zjawiskami nie tylko natury materialnej ale i intelektualnej.

Naszem zdaniem publiczność italska czeka na swego autora i czeka na aktora: i jedni i drudzy nie odpowiadają potrzebom chwili, nie podporządkowują się prawom rzeczywistości, tak, jak autor i aktor italski czekają na krytyka, gdyż wśród współczesnych krytyków niewiele jedynie stoi na wysokości zadania, podczas gdy inni zadawalają się erudycją zewnętrzną i zastosowaniem tej erudycji do poszczególnych zjawisk. Istotny wyjątek wśród obecnych krytyków teatralnych italskich stanowi właśnie ów cytowany wielokrotnie Silvio D'Amico, na którego poglądy można się za-

patrywać krytycznie, któremu jednak przyznać trzeba całą masę watorów niezbędnych dla krytyka teatralnego.

Wydaje się nam niezmiernie ważną dla scharakteryzowania sytuacji winietka zamieszczona w jednym z humorystycznych pism rzymskich: na łożu boleści leży sędziwy jegomość na którego czole widnieje napis „teatr italski“, obok łoża widzimy kilku osobników różnego wieku trzymających w ręku szpryce, pigułki, lekarstwa i t. p.; chory jegomość wznosi oczy ku niebu i powiada: Widzę, że czas rozstać się z tym światem, zbyt wielu lekarzy otacza moje łożo.

Aby nie wejść do grupy tych lekarzy, uwalniamy naszych czytelników od dalszych wywodów na ten temat: czas jedynie stworzyć odpowiednią perspektywę i pozwoli na stwierdzenie definitywne, że w obecnej Italji nie istnieje kryzys teatralny, lecz kryzys ludzi związanych tak czy inaczej z teatrem.

L. Kociemski

T E A T R L I T E W S K I

Niebawem wyjdzie z druku nakładem księgarni F. Hoesicka książka Eugenjusza M. Schummera o sztuce i kulturze współczesnej Litwy. Zamieszczamy poniżej fragment z niej o teatrze litewskim.

Red.

Zaledwie dziewięcią rocznicę swego istnienia obchodził teatr litewski w grudniu ubiegłego roku. Zatem teatr młody. Nigdy bowiem dotąd o istnieniu teatru litewskiego, dramatu litewskiego, nic a nic się nie słyszało.

Język litewski nigdy nie był językiem literackim. W wiekach średnich rolę języka literackiego, arystokratycznego i — dworskiego spełniał język białoruski. Panował on wszechwładnie na dworze wielkksiążęcym, posługiwali się nim bojarzy „pod hospodarem“ i bojarzy putni.

W języku białoruskim pisane były oba statuty litewskie (1529 i 1566). W tym języku pisały sejmy swoje prośby do władcy, a on dawał „otkazy“. Niebawem miejsce jego zajęła łacina, a od czasu unji z Polską — język polski.

Nigdy również wobec tego gminnego — rzecz można — charakteru litewskiego języka, nie było litewskiego teatru i być nie mogło.

Theatrum i spektakle na wielkksiążęcym dworze najchętniej grano po rusku.

Pierwsze litewskie trupy teatralne powstają dopiero w początku XX wieku, kiedy to rozgorzał niespodziewany a namiętny separatyzm litewski. Trupy te nie tworzą jednak bynajmniej teatru profesjonalnego w ścisłym znaczeniu. Każdorazowe wystawienie sztuki w języku litewskim wymaga specjalnego pozwolenia generał-gubernatora. Uzyskać pozwolenie takie było niezmiernie trudno z uwagi

sza Melpomenę litewską do opuszczenia Wilna. Trupa Wajczkusa rozpada się. Większość artystów przenosi się do Kowna, gdzie rozpoczynają oni żmudną pracę zakładania fundamentów pod własny teatr litewski.

Praca ta idzie jak po grudzie. We znaki daje się organizatorom brak absolutny tradycji teatralnej, brak odpowiednich sił dramatycznych, brak wreszcie odpowiedniego gmachu. Sub-



Teatr Państwowy w Kownie.

na ówczesną reakcyjną politykę rządu.

12 listopada 1918 r. zasiada w Wilnie pierwszy litewski gabinet ministrów z Augustem Waldemarem na czele. W miesiąc później (19 grudnia) w wileńskim teatrze miejskim odbywa się uroczyste przedstawienie trupy I. Wajczkusa. Jest to pierwszy litewski teatr.

Głośne wydarzenie polityczne zmu-

wencje rządowe płyną cienkim strumykiem: Litwa przechodzi podówczas ostry kryzys ekonomiczny. Na wiosnę 1919 r. zawiązuje się w Kownie nowa trupa dramatyczna p. n. „T a u t a s T e a t r a s“ (Teatr Narodowy). Daje szereg przedstawień w Kownie i podejmuje tournée po większych okolicznych miasteczkach, jak Szawle, Poniewież, Birsztany.

Ta trupa również nie trwa długo.

Brak poważnych podstaw finansowych, repertuaru, lokalu, kompletu wreszcie aktorskiego powoduje rozpadnięcie się Teatru Narodowego.

W tym czasie — niezrażony niepowodzeniem i krótkotrwałością trup poprzednich — powstaje teatr, tym razem o charakterze satyryczno-komedjowym, zorganizowany przez zrzeszenie aktorskie. Nazywa się „Wilkolaka“. Przedstawienia tego teatru, przeważnie rewje satyryczno-obyczajowe, stoją już na wysokim poziomie artystycznym i cieszą się olbrzymią popularnością. Nie może atoli utrzymać się długo. Stotyściężna stolica młodego państewka nie jest w stanie podtrzymać jego egzystencji.

Zabiegi o założenie stałego teatru dramatycznego w Kownie po upadku „Wilkolaka“ postępują szybko. Rząd rozumie konieczność istnienia teatru w stolicy i udziela subwencji. W roku 1920 udaje się Cyprijanowi Petrauskasowi stworzyć litewską operę, która podwoje swe otwiera Traviatą z Petrauskasem, jako tenorem bohaterskim (31 grudnia 1920 r.).

Dramatyczny teatr ponownie organizuje się z wiosną 1921 r. W jego skład wchodzi dawna trupa Wajczkusa. Wznawiają też niebawem swą działalność zarówno „Tautas Teatras“, jak i „Wilkolaka“, oba jako teatry prywatne pod dyrekcją wybitnego reżysera A. Sutkusa. Znowu utrzymać się nie mogą i, pomimo wysiłków artystów, obydwie teatry bankrutują. Wreszcie rząd udziela pieniędzy na przebudowę gmachu teatralnego przy Laisves Aleja.

Ostatecznie zatem w r. 1926 następuje uroczyste otwarcie Teatru Państwowego („Valstybes Teatras“). Na czele jego staje jeden z najbardziej zasłużonych pisarzy litewskich, n. b. wychowanek Uniwersytetu Jagielloń-

skiego, świetny, rasowy nowelista, Jerzy Savickas.

Mając teraz swój teatr, mogli dramatopisarze litewscy przystąpić do twórczości.

Petras Vajczunas, jeden z najwybitniejszych dziś liryków litewskich, ujawnia nieprzeciętny talent dramatopisarski. „Valstybes Teatras“ wystawia jego utwory sceniczne „Spokój z mącony“, „Daremne zabiegi“, „Polityków“, „Grzesznego Anioła“, — sztuki dowodzące u autora wyborczego znawstwa sceny, talentu i subtelności w ujęciu djalogu.

Z mniejszem nieco powodzeniem wystawia na scenie swoją „Kapłankę“ Vidunas (Wilhelm Storost), mistyk, teozof, były ksiądz, a od niedawna doktor filozofji honoris causa Litewskiego Uniwersytetu.

Mistyczny charakter nosi dramat lidera literackiej grupy „narodowców“, zagorzałego polonofoba, Vincas Kreve — Mickieviczusa „Szarunas“. Po dokonaniu przekładu z rosyjskiego na litewski, teatr kowieński wystawia jego dramat historyczny „Skirgiełło“.

Majronis (ks. Maciuleviczus), epigon romantyzmu, jeden z pierwszych piewców odrodzonej Litwy, wystawił dramat p. t. „Witoldu Krzyżaków“, który miał stanowić trylogję historyczną. Romantyczny sentymentalizm idzie tu w parze z tendencją polityczną, — gloryfikuje przeszłość Litwy z bohaterem separatyzmu litewskiego, W. Ks. Witoldem na czele. Postacie bohaterów polskich przedstawione są u Majronisa jaskrawo, tendencyjnie, nieżyczliwie.

Po ustąpieniu ze stanowiska dyrektora teatru zasłużonego Jerzego Savickasa, który w początkach b. r. objął jedną z placówek dyplomatycznych, miejsce jego zajął Oleksa-

żyliński, uczeń Stanisławskiego, wybitny aktor i doskonały reżyser. Przed miesiącem wystawił on „Szarunasa“ Mickiewiczusa w nowej, świetnej przeróbce Vajczunasa. Nie widziałem już tej sztuki na scenie kowieńskiego teatru. Pozwolę sobie zatem przytoczyć opinię prof. Albina Herbaczewskiego, który w liście do mnie z dnia 19 lutego b. r. w ten sposób opowiada o swoich wrażeniach:

„żyliński wystawił „Szarunasa“ tak wspaniale, że i Szyfman mógłby mu pozazdrościć!“...

Niezwykłe również powodzenie osiągnęła najnowsza sztuka P. Vajczunasa p. t. „Płonące serca“, wystawiona w Kownie przed Bożem Narodzeniem.

Największą sensację atoli wzbudził w Kownie „Meyrink“ litewski, chluba ongiś i spiritus movens krakowskiego „Zielonego Balonika“, szczery druh nasz zarazem — Juozas Albinas Herbacziauskas, recte Herbaczewski. Zamyślił oto zadebutować na scenie teatru kowieńskiego i złożył na ręce dyr. żylińskiego swój najświeższy dramat-misterjum p. t. „Pustelnik“, który wkrótce ma się ukazać na scenie „Valstybes Teatras“.

Niedostatek własnej puścizny tradycyjnej starał się teatr litewski powetować rzetelnem i poważnem traktowaniem tej sztuki. Obcy mu jest najzupełniej tak dotkliwie dziś powszędy przeżywany „kryzys teatru“.

Zręczne oscyłowanie pomiędzy teatrem czasów Lessinga i Diderot'a, a prądami ultramodernistów, jakie wniosły na scenę dramaty niemieckie i teatry Reinhardta wraz z ich teorią twórczości aktora — zdołały ustrzec scenę kowieńską przed niebezpieczeństwem eksperymentu i maksymalizmu dramatycznego.

Dzięki temu umiarkowaniu „Valstybes Teatras“ szybko zyskał sobie opinię jednej z najlepszych scen nadbałtyckich.

Bez wątpienia znaczna zasługa tej chwalebnej renomy należy się doskonałym reżyserom, jak I. Vajtkus, K. Gliński, B. Dajguvietisi—przedewszystkiem—A. Sutkus.

Pomimo wysiłków ich, zmierzających do popierania i utrwalenia twórczości rodzimej, ilościowo daje się w dziedzinie dramatu litewskiego dostrzegać preponderancja twórczości niemieckiej. Z wystawionych dotychczas 80 sztuk teatralnych, większa część wyróżnia się pochodzeniem germańskiem. Najczęściej reprezentowany jest Sudermann. Za nim idzie przedstawiciel wielkiego repertuaru klasycznego, Schiller, dalej — Hauptmann i inni.

Z obcych autorów najwięcej grani są: Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Oskar Wilde, Pirandello, Czapiek, de Flers wreszcie. Oto nazwiska zawsze atrakcyjne, świeże, nowe, interesujące!

Trudno jest zarzucić coś litewskiej scenie pod względem artystycznym. Nad tą stroną długie lata czuwał Savickas, a obecnie tradycję jego przejął żylińskas.

Ubolewania godny natomiast jest fakt, że litewski teatr nie potrafił uchronić się przed polityką. W sztuce zaś polityka zawsze prowadzi do upadku. Dramatyci kowieńscy ulegli, niestety, tym samym polonofobskim skłonnościom, jakim rade hołduje całe bez mała piśmiennictwo dzisiejsze na Litwie.

Tej to właśnie politycznej psychologii przypisać trzeba, że jedyna scena litewska staje się nader często widownią nieszczerých haseł nacjonalistycznych, a zarazem trampoliną propagandy rządowej.

Ale na to już niema rady.

E. M. Schummer,

NOWOCZESNY DRAMAT CZESKI NA SCENIE POLSKIEJ

Pierwsza próba wystawienia nowocześniejszego dramatu czeskiego na scenie polskiej przypada na pierwsze lata drugiej połowy w. XIX. Była to sztuka znanego wówczas dramaturga czeskiego, cieszącego się w swojej ojczyźnie dużym rozgłosem, J. J. Kollara, p. t. „Monika“, którą wystawił Teatr Lwowski w przekładzie, a raczej przeróbce z niemieckiego, J. N. Kamińskiego.

W tym samym roku wystawiono na scenie lwowskiej sztukę innego popularnego dramaturga czeskiego, J. K. Tyla, p. t. „Marja, matka pułku“, zdaje się w tłumaczeniu również Kamińskiego.

Jednakże wystawienie tych sztuk czeskich nie obudziło w ówczesnej polskiej krytyce teatralnej, ani wśród publiczności, zbyt wielkiego entuzjazmu.

Z rozwojem znajomości literatury czeskiej w Polsce, sztuk czeskich na scenach polskich przybywa. Lecz dopiero w dziewiątym dziesiątku w. XIX wprowadza się czeskich autorów dramatycznych w większej ilości na sceny polskie.

Najbardziej znani byli wówczas w Polsce dwaj wielcy poeci czescy, J. Zeyera i J. Vrchlicky, dzięki usiłowaniom i przekładom głównie dwóch polskich znawców literatury czeskiej: B. Grabowskiego i Z. Przesmyckiego.

Z tego powodu wprowadzono na scenę polską również kilka ich utworów dramatycznych. Na scenie warszawskiego Teatru Rozmaitości wystawiono w 1890 roku komedię Vrchlickiego p. t. „W becce Diogenesa“, w przekładzie Przesmyckiego. Komedię tę odegrano później

także w Krakowie w czasie Zjazdu Dziennikarzy Słowiańskich w 1899 r., w przekładzie W. Stebelskiego. W 1891 r., również na scenie Teatru Rozmaitości, ukazała się komedia Vrchlickiego „Do życia“, w przekładzie Przesmyckiego. W 1900 r. odegrano w Warszawie w Teatrze Wielkim jednoaktówkę Vrchlickiego „Świadek“ w przekładzie B. Grabowskiego. Największym stosunkowo powodzeniem ze sztuk Vrchlickiego cieszyła się komedia „W becce Diogenesa“, chociaż polska krytyka teatralna odniosła się do czeskiego pisarza z całą surowością.

Ze sztuk Zeyera wystawiono tylko „Legendę z Erinu“ w 1911 r. na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie (przekład Przesmyckiego, drukowany już w 1887 roku w krakowskim „Życiu“, później po raz drugi w zbiorowym wydaniu dzieł Zeyera).

Jednakże krytyka ze sztuki tej zadowolona nie była.

W Krakowie grano również sztukę F. A. Szuberta p. t. „Lepianki“ (Drama czterech chudych stien). E. Bozdacha, popularnego w swoim czasie starszego komedjopisarza czeskiego, wprowadzono na scenę polską dopiero w 1926 r. Wystawiono wówczas na scenie warszawskiego Teatru im. Bogusławskiego jego komedię „Napoleon w szlafroku“, która jednak wobec swego anachronizmu literackiego nie mogła zadowolić krytyki ani publiczności.

Z młodszej literackiej generacji czeskiej największy względnie sukces osiągnął w Polsce swoją sztuką p. t. „Wina“ zdolny czeski dramaturg J. Hilbert w Teatrze Krakowskim w 1898 r. (przekład M. Szukiewicza),

choć krytyka miała co do sztuki i jej wystawienia sporo zastrzeżeń.

Natomiast przepadła jednoaktówka V. Dyka p. t. „Stypa“ w Teatrze Krakowskim w 1908 (przekład F. Trzcńskiego). Dostąpiła dość powodzenia, zwłaszcza wśród szerszej publiczności, towarzyszyło komedji F. X. Svobody p. t. „Maszyna parowa“, granej w 1926 r. na scenie krakowskiego teatru Bagateli.

Bacniejszą uwagę zaczęto zwracać w Polsce na dramatyczną twórczość czeską w latach powojennych. Z utworów scenicznych powojennej czeskiej generacji literackiej najpierw wystawiono w 1922 r. na scenie warszawskich Rozmaitości sztukę K. Czapkaka p. t. „R. U. R.“ w przekładzie W. Mergla, lecz sztukę przyjęto dosyć zimno; nielepszy był sukces tej sztuki później w Krakowie. Natomiast utwór ten w Poznaniu (1929) zdobył znaczne powodzenie. Większym powodzeniem cieszyła się sztuka tego samego autora p. t. „Sprawa Makropulos“, grana w 1926 r. w Łodzi (przekład F. Gwiżdża i A. B. Dostała), później w Poznaniu.

Szatkę F. Szramka p. t. „Bądź błogosławione lato“ w przekładzie L. życkiego grano w 1922 r. w Poznaniu, lecz czeski autor zawiódł krytykę i publiczność.

Największy sukces z powojennych dramatopisarzy czeskich zyskał w

Polsce F. Langera swoją komedją p. t. „Łatwiej przejść wielbłądowi“, którą najpierw doskonale wystawił Teatr Mały w przekładzie F. Gwiżdża i A. B. Dostała i która później obiegła wszystkie większe sceny polskie (Kraków, Lwów, Lublin, Łódź, Poznań, Wilno).

Natomiast jego „Periferje“, grane w 1926 r. w Teatrze Fredry w Warszawie p. t. „Morderca z Przedmieścia“, przebrzmiały najpierw bezsilniejszego echa; dopiero wystawienie sztuki tej w nowym przekładzie A. B. Dostała i W. Horzycy p. t. „Przedmieście“ na scenie Teatru Polskiego w 1928 r. zyskało sztuce w Polsce rozgłos.

W tym samym roku wystawiono w Teatrze Letnim sztukę K. Scheinppfluga p. t. „Druga młodość“.

Serdecznie przyjęto na scenie łódzkiej przeróbkę głośnej powieści J. Haska p. t. „Szwejk“ (w 1929 roku).

Z powyższego przeglądu repertuaru czeskiego na scenach polskich widać, że nowoczesna czeska twórczość dramatyczna jest reprezentowana jeszcze słabo. A tymczasem niejedyn autor dramatyczny czeski i nie jedna czeska sztuka teatralna zasługiwałaby na wprowadzenie jej na scenę polską.

Boh. Vydra

Z Ż A Ł O B N E J K A R T Y

Ś. P. ROMAN ŻELAZOWSKI

Przerzedzają się szeregi starej gwardji aktorskiej...

Po ś. p. Kamińskim, Rolandzie, Kotarbińskim odchodzi w zaświaty sędziwy mistrz sceny polskiej, jeden z ostatnich przedstawicieli świetnej tradycji romantyzmu w teatrze, ś. p. Roman Żelazowski.

Zmarł we Lwowie — tym Lwowie, któremu poświęcił najlepsze siły i który przez wdzięczność w dniu jubileuszu ofiarował Mu domek z ogrodem; tam też spędził ostatnie lata trawiony ciężką chorobą oczu, zdala od ukochanej sceny.

Nie miejsce w krótkiej notatce po-

śmiertnej wyliczać mnóstwo ról, którym Żelazowski czarował widzów nie tylko na scenach polskich, ale i — zagranicznych, przede wszystkim w Pradze i Zagrzebiu, gdzie zwłaszcza jego słynny „Pietro Caruso“ przyjmowany był zawsze z entuzjazmem i po dziś dzień żyje w legendzie.

Uosobienie gestu romantycznego na scenie, zmarły artysta był również jednym z ostatnich romantyków w ży-

ciu. Ci wszyscy, którzy mieli szczęście brać udział w koleżeńskich biesiadach, którym przewodził Żelazowski z nieodłączną gitarą w rękę i piosenką sentymentalną na ustach, chwil tych nigdy nie zapomną. Kochano Go też szczerze i gorąco i żal powszechny towarzyszy Jego trumnie.

Cześć pamięci znakomitego artysty i najzaciejszego człowieka!

J. R.

O T E A T R P A Ń S T W O W Y *)

P. Juljusz Kaden-Bandrowski tak tłumaczy użyte przezemnie w artykule o teatrze państwowym słowa „kryzys zmienionej kalkulacji“:

„Znaczy to innemi słowy: Gdyby ludzie mieli pieniądze, to by chodzili do teatru, który aby był dobry, musi drogo kosztować. Jak tu wykalkulować, aby mogli do dobrego teatru chodzić ludzie za niedrogie pieniądze?

Zdaje się nam, że dobry teatr zawsze będzie drogi. A więc — niech się ludzie wzbogacą, — wówczas drogie bilety wydadzą się taniami. Bo jakże inaczej?“

Rozumowanie podwójnie błędne. Bo w rzeczywistości czasy nie należą do najlepszych, a jednak frekwencja w teatrze jest względnie dobra. W teatrze, który będzie instytucją państwową, ceny biletów będą mogły być niższe, niż obecnie, tem samem frekwencja może się jeszcze wzmóc. Wreszcie publiczność tych sfer, które dziś chodzą do teatru za zniżonemi, ulgowemi cenami będzie się przede wszystkim tłoczyć do teatru państwowego, bo jego repertuar odpowiada gustom i zamiłowaniom tej publiczności bardziej aniżeli repertuar obecnych teatrów warszawskich. A publiczności tej z każdym dniem przybywa. W Teatrze Polskim przykład wynosi ona już obecnie 50 do 60% ogólnej frekwencji.

Przez „kryzys zmienionej kalkulacji“ rozumiałem rzecz zupełnie inną — mianowi-

cie: nieproporcjonalny do dochodów wzrost gaź aktorskich i robotniczych, wzrost świadczeń socjalnych, wreszcie wzrost innych wydatków, które przy nieszczególnej konjunkturze podważają równowagę budżetu teatralnego. Dochodowość teatrów warszawskich (z wyjątkiem opery) jest względnie wysoka. Wątpię, czy da się ją w najbliższych latach wogóle wzmóc, a ponieważ w żadnym razie niemożna jej uważać za katastroficzną, więc uznawszy ją za normalną, do niej trzeba dostosować wydatki. Tę trudność nazwałem „kryzysem zmienionej kalkulacji finansowej“.

P. Wiktor Brumer nie dał się przekonać moim dowodzeniom, że nie zabraknie w przyszłym teatrze państwowym reżyserów, malarzy i aktorów. Może da się przekonać moim innym argumentom, które przedstawię w jednym z najbliższych numerów „Teatru“. Zanim to jednak nastąpi, postaram się mu wykazać chociaż w kilkunastu wierszach, że Teatr Polski wytworzył całą nową generację aktorów, która dziś stanowi nietylko poważny trzon naszego teatru, ale w wysokim procencie wypełnia i teatry miejskie w Warszawie. Pierwszem źródłem, z którego Teatr Polski czerpał, był częściowo teatr krakowski, z którego w pierwszym roku zaangażowałem 12 aktorów, z czego tylko 5 wybitnych, a więc 23 aktorów (przy zespole 35) pochodzi z innych teatrów w Polsce. Otóż p. Brumer twierdzi, że paralela z czasami obecne-

*) Patrz Nr. Nr. 4, 5, 6 „Teatru“.

mi szwankuje, bo wtedy był taki teatr, na prowincji, w którym zgromadziło się wiele talentów aktorskich, obecnie jednak niema już takiego teatru, i wobec tego nie wierzy, by tam znaleźli się aktorzy dla teatru państwowego. Otóż pozwolę sobie przytoczyć grupę artystów, która po wojnie albo wychowała się w Teatrze Polskim w Warszawie, albo została przezemnie „odkryta“ na popisach szkół dramatycznych, lub w teatrach na prowincji i zaangażowana do Teatru Polskiego, a dziś zapełnia nie tylko nasze teatry, ale i teatry miejskie w Warszawie (z wyjątkiem kilku jednostek, które są poza teatrem): M. Brydzińska, M. Gorczyńska, S. Jarkowska, M. Kamińska, K. Lubieńska, M. Majdrowiczówna, M. Malicka, Z. Modrzewska, M. Modzelewska, A. Leszczyńska, L. Pancewicz-Leszczyńska, J. Romanówna (wprawdzie nie przezemnie sprowadzona do Warszawy, dopiero jednak w Teatrze Polskim znalazła właściwą drogę), S. Umińska, ś. p. Leonard Bończa, A. Bogusiński, K. Borowski,

G. Buszyński, S. Daczyński, Fr. Dominiak, L. Fritsche, K. Justjan, L. Łuszczewski, M. Maszyński, J. Orwid, B. Samborski, St. Stanisławski, J. Warnecki, T. Wesołowski, A. Węgierko i wielu innych.

Pomijam celowo tę wielką grupę aktorów, którą wprowadziłem do Teatru Polskiego w 1913 i 1914 r. Akcja, ta, nawiasem mówiąc, jest jedną z najchlubniejszych kart Teatru Polskiego, niestety, przemilczaną i zapoznaną, ale świadcząca o możliwościach, jakie istnieją w tym kierunku.

Pozatem różnimy się dżametralnie z p. Brumerem w poglądach, jacy aktorzy powinni być w przyszłym Teatrze Państwowym. Jak z całej jego polemiki widać, p. Brumer widzi tam na miejscach czołowych tak zwane gwiazdy Teatru Polskiego i Narodowego. Ja widzę znakomity zespół bez gwiazd. Tylko taki zespół dokonać jest w stanie tego wielkiego zadania artystycznego i narodowego, jakie będzie miał przed sobą Teatr Państwowy.

A. S.

BERNARD SHAW W ANEGDOCIE

Bernard Shaw, ulegając uporczywym prośbom poważnej instytucji w Londynie, zdecydował się na wygłoszenie odczytu.

— A jaki tytuł mamy podać na zaproszeniach? — zapytuje jeden z komitetowych panów.

— Tytuł?! tytuł? — powtarza Shaw. — Nie wiem narazie, o czym będę mówił. Proszę wobec tego ogłosić — dorzucił po chwili autor „Wielkiego Kramu“ — „co mi przyjdzie na myśl“!

Tak też skwapliwie ogłoszono. Sala była przepelniona wyborową publicznością i prelegent mówił o tem, „co mu na myśl przyszło“.

Znana już, ale młoda jeszcze artystka dramatyczna zaprosiła raz Bernarda Shaw'a na bankiet, który był urządzany z okazji dwudziestopięciolecia jej urodzin, jak głosiły zaproszenia. Gdy w przeddzień uro-

czystości uroczą aktorka spotkała autora „Świętej Joanny“, zagadnęła go:

— Czy otrzymał mistrz zaproszenie na obchód dwudziestopięcioletniej rocznicy moich urodzin?

— I owszem dostałem — odpowiedział Shaw. — Był to już czas najwyższy! Powinna to pani była zrobić pięć lat temu!

*

Bernard Shaw jest zaciekłym wrogiem dawania autografów.

Pewnego dnia otrzymuje list od jakiejś Amerykanki, entuzjastki jego twórczości, z prośbą o autograf. Zirytowany mistrz burknął: „Ciagle to samo!“ Usiadł natychmiast do biurka i odpowiada:

„Zbieracze autografów są prawdziwą plagą ludzkości! I nie pozbędą się chyba nigdy swych narowów, dopóki my będziemy uprzejmie im odpowiadali. Trzeba się nareszcie raz zdobyć na odwagę i kategorycznie odmawiać wszystkim pententom! Dlatego też

muszę pani donieść, że prośbie jej zadość uczynić nie mogę!

Życzliwy

G. B. Shaw“.

Jeden z najwybitniejszych właścicieli wytwórni filmowych w Hollywood zgłosił się do Bernarda Shaw i, trzymając w ustach cygaro, mówi:

— Mister Shaw, mam zamiar nakręcić kilka pańskich utworów. Znam je i podobają mi się. Mogę też dobrze za nie zapłacić! Moja artystyczna firma wybiera tylko najlepszych autorów i pragnę, żeby pan został gwiazdą naszego repertuaru!

— Widzę, że pan jesteś prawdziwym artystą — odpowiada poważnie Shaw. — Ja, niestety, jestem tylko businessman... widzi więc pan, mało mamy z sobą wspólnego i nie będziemy się mogli porozumieć!

W pewnym towarzystwie mówiono o wyższych uczelniach w Anglii.

Bernard Shaw, biorący żywy udział w dyskusji, wyraził się ujemnie o uniwersytetach angielskich wogóle, w szczególności zaś o oksfordzkim, zaznaczywszy zarazem, że uniwersytet ten posiada tyłu słuchaczy, ponieważ daje on możliwość osiągnięcia stopnia uniwersyteckiego nawet ludziom o minimalnej wiedzy.

— Gdybym był dyktatorem — zakończył Shaw swój wywód — wywołałbym niewątpliwie straszliwą burzę. Musiałbym bowiem wydać zarządzenie, mocą którego nikt z ukończonym uniwersytetem angielskim nie mógłby zajmować państwowego urzędu w mojej ojczyźnie.

W Nowym Yorku miano wystawić nową sztukę Bernarda Shaw. W czasie prób okazało się jednak, że sztuka trwa za długo i że widzowie nie będą mogli po skończonym spektaklu zdążyć na czas do niektórych pociągów. Naczelny reżyser wysłał zatem do autora następujący telegram:

„Proszę poczynić skróty. Rozkład pociągów zmusza do wystawiania krótszych sztuk“.

Rozgniewany Shaw odpowiedział:

„żadnych skrótów. Zmienić rozkład pociągów“.

*

Pewnego dnia otrzymał Shaw od gorącej swej wielbicielki, oczywiście Amerykanki, list następującej treści:

„Pan jest najmądrzejszym mężczyzną na obu kontynentach, ja zaś uchodzę za najpiękniejszą kobietę. Pragnęłabym mieć z panem dziecko, gdyż dziedzicząc po panu rozum, a po mnie urodę, mogłoby być doskonałością“.

Na co Shaw odpowiedział:

„Niestety nie mogę się zgodzić na pani propozycję, bo co się stanie, jeśli dziecko odziedziczy rozum po pani, a urodę po mnie!?“

*

Bernard Shaw, proszony przez pewnego aktora o list polecający do dyrektora teatru, napisał, co następuje:

„Polecam panu aktora X. Gra on Hamleta, Makbeta, Shylocka, gra na flecie i w bilard. Najlepiej bezsprzecznie w bilard“.

*

Młodzieniec, należący do najwyższego towarzystwa angielskiego, zapytał raz Bernarda Shaw'a:

— Czy to prawda, że w pewnym towarzystwie, w którym uznano mnie za człowieka o bystrym umyśle, pan obalił to dobre o mnie mniemanie.

— Ależ wykluczone! — odrzekł Shaw. — Nie byłem nigdy w takim towarzystwie, w którym uważano pana za człowieka bystrego.

*

Bernard Shaw, znajdując się pewnego razu w towarzystwie arystokracji angielskiej i wpływowych osobistości ze świata literackiego, nie oszczędzał ich w swoich ostrych i złośliwych dowcipach. Wtem zbliżył się do autora „Świętej Joanny“ pewien znany i ceniony literat, który starał się zawsze jak najukładniejszymi formami zyskiwać względy „wielkich“, i szepnął mu do ucha z pewnego rodzaju wyrzutem:

— Popelnia pan błąd, zrażając sobie stale ludzi swoją złośliwością. W końcu dojdzie do tego, że nie będzie pan miał ani jednego przyjaciela.

Shaw spojrział na niego z ironicznym uśmiechem:

— To może prawda. Ale pan gorzej jeszcze postępuje, bo osiągnął pan już to, że nie ma pan ani jednego wroga.

*

Gdy pewnego dnia przyszedł do Bernarda Shaw jakiś dziennikarz z prośbą o wywiad, mistrz paradoksu rzekł, witając się z nim nader uprzejmie:

— Postąpił pan niemądrze, przychodząc do mnie! Nie należy zaglądać za kulisy! Powinien pan, o ile to tylko możliwe, unikać spotykania artysty w jego domu!

*

Bernard Shaw, zapytany, co myśli o boksie i bokserach, odrzekł:

— Zawód sławnego boksera Jack John-sona należał do najniższej kategorii, dopóki nie był intratny. Gdyby jednak miano klasyfikować według pieniędzy, to zgodnie z logiką należałaby mu się kategoria wyższa aniżeli mnie lub astronomowi. Z wyższego jednak stanowiska osądzając sprawy, wybaczy się może tak mnie, jakoteż brytyjskiemu astronomowi, że cenimy się mimo wszystko bardziej.

Na dalsze pytania dodał jeszcze:

— Budowniczemu okrętu wydaje się zapewne, że jest użyteczniejszy od astronoma, a nie pomyślał biedak, że bez astronoma nie możnaby sterować jego okrętami, tak jak bezemnie ludzie nie wiedzieliby, ile są wariaci i co o sobie myśleć powinni!

Fr. S.

KRYZYS TEATRALNY W NIEMCZECH

Prasa niemiecka poświęca w ostatnich czasach dużo miejsca poważnemu kryzysowi, stopniowo ogarniającemu prawie wszystkie teatry Rzeszy, przedewszystkiem zaś — teatry miejskie lub subwencjonowane przez państwo, które dotychczas pochłonęły okragłe 50 milionów marek.

Jak wynika z poniższego zestawienia sytuacja jest istotnie groźna, a miasta ratują się, jak mogą.

Tak więc miasto **D o r t m u n d** wydzierzało swój teatr dwóm przedsiębiorcom berlińskim.

Miasto **H a m b o r n** zamierza z końcem sezonu zlikwidować teatr. Ostatnio organizacja „*Bühnenvolksbund*“ zaprotestowała przeciw temu zamierzeniu, wysuwając projekt stworzenia wspólnej gospodarki teatralnej na obszarze Zagłębia Ruhry, obejmującej miasta: Duisburg, Hamborn, Oberhausen, oraz przyciągnięcia drogą wymiany miasta Bochum.

Także miasto **H a g e n** wypowiedziało wszystkie kontrakty, jednak subwencja w wysokości 350,000 marek uratowała narażone sytuację. Niewiadomo tylko w jakiej formie teatr będzie nadal prowadzony.

Teatrowi w **O s n a b r ü c k e n** grozi

zamknięcie, jeżeli nie dojdzie do skutku koalicja teatralna z sąsiednimi miastami, jak **Münster**, **Bremen**, **Bielefeld** lub **Oeynhausen**.

Magistratowi m. **K r e f e l d** udało się po wielu trudnościach zabezpieczyć swój teatr na sezon bieżący.

Również w wir kryzysu popadł teatr miejski w **T r i e r**. Magistrat tamtejszy postanowił, o ile nie dostanie subsydjum państwowego, zamknąć teatr.

Teatr miejski w **A a c h e n** walczy z wielkimi trudnościami.

Ale co tu mówić o mniejszych miastach, skoro sceny w dużych i starych miastach teatralnych nie mogą związać końca z końcem?

Teatr Narodowy w **M a n n h e i m** ze względów oszczędnościowych nie mógł odnowić szeregu kontraktów.

W **r o c ł a w**, w myśl ostatniej uchwały rady miejskiej, z końcem sezonu zwija nieodwołalnie operę.

Sytuacja opery w **F r a n k f u r c i e** jest nie do utrzymania. Tamtejszy magistrat odmówił dotychczasowej subwencji w wysokości 2,7 milionów i zaproponował miastom **Darmstadt**, **Moguncja** i **Wiesba-**

den pertraktacje co do wspólnego prowadzenia opery.

To samo dotyczy *M a g d e b u r g a*, który zamierza prowadzić operę wspólnie z miastem Dessau.

Teatr miejski w *H a n a u* z końcem sezonu zwija operę.

H a m b u r g zamyka operetkę.

Także byt teatru w *S o n d e r s h a u s e n* jest zagrożony i wszystkie kontrakty wymówione.

Wreszcie w *B e r l i n i e* ma być zamknięta opera *Krolla* i teatr *Schillera*.

Wiele miast Rzeszy — jak informuje prasa niemiecka — zamierza pójść za przykładem magistratu m. *M ü n s t e r*, który wynajął z powodzeniem swój teatr intendentowi Bernau, i wydzierżawić teatry przedsiębiorcom prywatnym.

Przedewszystkiem w sferach gospodarczych podnoszą z całym naciskiem konieczność oddania gospodarki teatralnej w ręce prywatne.

*

Niemal równocześnie zachwiały się losy dwu znanych ludzi teatru: *Jessnera* w Berlinie i *Hertericha* w Wiedniu.

Prof. *J e s s n e r*, jeden z najwybitniejszych reżyserów i teoretyków teatru w Niemczech, był intendentem państwowych teatrów w Berlinie. Z powodu niefortunnego doboru sztuk w ostatnich miesiącach działalność *Jessnera* na tem wybitnym stanowisku poczęła wywoływać coraz ostrzejszą krytykę, zerwała się zaś już istna burza po wystawieniu boksterskiej sztuki: „*Harte Bandagen*“ (o czem pisaliśmy w

poprzednim numerze) i *Jessner* otrzymał dymisję. Po długich pertraktacjach w ministerstwie oświaty zawarto z *Jessnerem* umowę na stanowisko reżysera, zostawiając go również na stanowisku dyrektora państwowej szkoły dramatycznej. Tymczasowe kierownictwo państwowego „*Schauspielhausu*“ powierzono w charakterze komisarza dyrektorowi opery na placu Republiki, *Ernestowi Legal*, z pozostawieniem na dotychczasowem stanowisku w operze.

Spodziewana jest również dymisja reżyserów i dramaturgów „*Schauspielhausu*“, którzy zawinili narówni z *Jessnerem* w nieodpowiednim doborze repertuaru dla reprezentacyjnego teatru w Berlinie.

Tegoroczny *Sylwester* nie przyniósł szczęścia kierownikom wielkich scen niemieckich! *Sylwestrowa* bowiem premiera zdecydowała ostatecznie o dymisji *Jessnera*. Tak samo zachwiał się dyrektor „*Burgteatru*“, *hofrat H e r t e r i c h* po sylwestrowej premierze „*Kołyśanki*“ *Fodora*, przyjętej bardzo nieprzychylnie przez całą prasę wiedeńską.

Już od dłuższego czasu objawiało się niezadowolenie z powodu przedłużającej się dykcji *Hertericha*. Niechęć ku niemu wzrastała tak u poważnego ołdłamu prasy z „*N. Freie Presse*“ na czele, jako też wśród aktorów „*Burgteatru*“, zwłaszcza wśród starszego pokolenia. Wnieśli oni wreszcie zażalenie na *Hertericha* do generalnego dyrektora, *Schneiderhana*, który przychylił się do żądań „*asów*“ teatralnych i zdecydował dymisję *Hertericha*, angażując na jego miejsce dr. *Antoniogo Wildgansa*.

KRYZYS W TEATRZE... ROTSZYLDÓW

Rzecz nieprawdopodobna, a jednak prawdziwa: teatr *Pigalle* w Paryżu, stworzony, jak wiadomo, przez *Rotszyldów*, kosztem 42 milionów franków, otwarty w październiku zeszłego roku, w szóstym miesiącu swojego istnienia przechodzi już drugi kryzys. Pierwszy nastąpił w przeddzień otwarcia teatru, gdy stary wielki *André Antoine* podał się do dymisji. Była to pier-

wsza poważna omyłka *Rotszyldów*, którzy nie rozumieli, że starzec *Antoine* nie może być kierownikiem tej wielkiej, nowoczesnej sceny, jaką miał być teatr *Pigalle*. Artystyczne niepowodzenie rewji historycznej, zamówionej przez *Antoine'a* u *Guitry'ego* p. t. „*Histoires de France*“ rzuciło *Rotszyldów* na fale najnowszych prądów teatralnych, co znów doprowadziło do

zaangażowania w grudniu na dyrektora teatru jednego z najwybitniejszych paryskich dyrektorów teatrów awangardy, Gastona Baty. Zanim nowy dyrektor wystawił nową sztukę, wznosił „Samum“ Lenormand'a ze starą obsadą. Pierwszym jego czynem miała być sztuka p. t. „Feu du Ciel“ Pierre Dominique'a. Premjera zawiadła na całej lnji, za tem przyszła poważna katastrofa finansowa, której nawet kasa domu Rotszyldów nie znosi łatwo. Dyrektor Baty ma podać się do dymisji, a Rotszyldowie po-

stanowili teatr, zbudowany z tak wielkim sumptem, teatr, który nazwano „najpiękniejszym teatrem na świecie“, a przeznaczono dla szczytów sztuki teatralnej francuskiej, oddać na... operetkę. W Paryżu, oczywiście, powstał gwałt: poeci, dyrektorzy teatrów, publicyści protestują i tłumaczą. Sytuacja jest niepewna. Przez wiosenne i letnie miesiące prawdopodobnie operetki, balety, tańce. Co będzie w jesieni — niewiadomo.

T E A T R Y Z A G R A N I C A

ANGLJA.

O bok sztuki Johna Ervina pod tytułem: „Pierwsza pani Frazer“, która ma wkrótce wejść także na repertuar teatrów warszawskich, cieszy się w Londynie wielkiem powodzeniem sztuka Rolanda Pertwee: „Heat Wave“ („Gorąca fala“). Wystawił ją z dużą starannością jeden z najelegantszych teatrów londyńskich, „Saint James Theatre“ w inscenizacji znanego dramaturga Waltera Hackett'a. „Gorąca fala“ traktuje oryginalnie i ciekawie ujęty problem miłości w jednej z najbardziej na wschód wysuniętej części brytyjskiego imperjum, gdzie kobieta biała jest dość rzadkiem zjawiskiem i wskutek tego zajmuje całkiem wyjątkowe stanowisko. Sztuka jest napisana żywo i zajmująco i przez cały czas akcji utrzymuje widza w ustawicznym napięciu. W głównej roli zabłysnęła szczególnie świetna angielska aktorka, Phyllis Neils - Terry.

„Comedy - Theatre“ wystawił z wielkiem powodzeniem cieszącą się swego czasu znacznym sukcesem sztukę Rud. Besiera i May Edingtona pod tytułem: „Secrets“, która jak można już dziś przewidzieć — wypełni cały tegoroczny sezon teatralny.

Mniejszym natomiast powodzeniem cieszyła się wbrew przewidywaniom — najnowsza sztuka Galsworthy'ego: „The Roof“.

GRECJA.

Do niedawna twórczość dramatyczna grecka stała na niewysokim poziomie. Czę-

ste z tego powodu odzywały się skargi i narzekania prasy ateńskiej.

Obecnie stan ten uległ naglej zmianie i w sezonie bieżącym wystawiono już cztery oryginalne sztuki, z których trzy zyskały znaczne powodzenie.

Teatr pani Cybéle wystawił poetycką sztukę Sotirisa Skipis pod tytułem: „Kyra Prossyni“, której treść zaczerpnięta jest z legend i podań narodowych greckich. Wielka rola tytułowa znalazła idealną interpretatorkę w osobie świetnej artystki greckiej, Cybéle.

W tymże samym teatrze wystawiono mistyczną sztukę znanego autora greckiego, Pantelisa Horna.

Na „Wolnej scenie“ wystąpił pan Pantantoniou ze sztuką: „Przysięga śmierci“, osnutą również na tle podań ludowych, głęboko dramatycznie ujętych przez autora. Owa ballada dramatyczna znalazła doskonałą realizację sceniczną na „Wolnej scenie“, kierowanej umiejętnie przez znanego teatrologa i reformatora teatru w Grecji, Spyro Melasa i panią Cotopoulis-Melas.

Wreszcie „Teatr Centralny“ wystawił na wysokim poziomie artystycznym będącą komedię satyryczną Timosa Moraitinisa pod tytułem: „Wieczne życie“.

ITALJA.

W Italji nic specjalnie ciekawego!

W Medjolanie wystąpiła Marta Abba z premjerą sztuki cenionego autora i krytyka, Gino Rocca p. t. „Tragedia senza l'eroe“

(Tragedja bez bohatera), której bohaterem jest nieobecny na scenie adwokat. Przyjęcie sztuki świadczy o tem, że tym razem Rocca nie utrafił do gustu publiczności medjolańskiej, co oczywiście nie wyklucza, że może podobać się publiczności rzymskiej, weneckiej czy neapolitańskiej!

Emma Grammatica wystawiła w teatrze „Valle“ w Rzymie nową sztukę Luigi Antonelli'ego, jednego z najzdolniejszych autorów dramatycznych młodszego pokolenia. Sztuka p. t. „La casa a tre piani“ (Trzy piętrowy dom) jest jak wszystkie sztuki tego oryginalnego pisarza — połączeniem pierwiastka baśniowego z rzeczywistością, farsy z czystym, pięknym liryzmem. Sztuka, w której się publiczność nie całkiem zorjentowała, doznała na premierze zyczliwego przyjęcia.

W Bolonji wznowiła kompanja Marty Abba dawniejszą sztukę Pirandella „Due in una“, przyjętą wprost entuzjastycznie przez sympatyczną publiczność tego uroczego miasta.

Z naprężeniem oczekiwana jest premiera nowej sztuki Pirandella p. t. „Come tu vuoi“ (Jak chcesz), którą znakomity autor powierzył oczywiście Marcie Abba.

Bragaglia, który w tym sezonie oddał prowadzenie założonego przez siebie teatru „degli Indipendenti“ (Niezależnych) w Rzymie swemu bratu, malarzowi, zorganizował sam trupę, z którą zamierza objeżdżać najważniejsze miasta italskie, wystawiając „Operę za trzy grosze“ w przeróbce Weila i Brechta.

Najpomysłniej rozwijają się stosunkowo we Włoszech teatry dialektyczne, które występują dość często z ciekawymi i niejednokrotnie bardzo wartościowymi sztukami. Między innymi zasila dialektyczny teatr boloński, jeden z najwybitniejszych autorów dramatycznych starszego pokolenia, Alfredo Testoni.

Ze sztuk cudzoziemskich wielkim sukcesem w ostatnich czasach cieszy się „Raz, dwa, trzy“ Molnara, „Karol i Anna“ Francka, a przedewszystkiem wystawiony przez Ruggero Ruggeri „Zygfryd“ Giraudoux.

Teatr w Zagrzebiu pod artystycznym kierownictwem dyrektora Ivo Raicia rozwija się dobrze.

Ze sztuk rodzimych odegrano w tym sezonie historyczny dramat: „Czarownica z Gric“, który jest właściwie udramatyzowaniem powieści pod tym samym tytułem. Dalej wystawiono komedję: „Pani minister“ Bronisława Nsica oraz wznowiono starą komedję Tytusa Brezovackiego: „Matijas, wędrowny uczeń“ w nowem opracowaniu Strozziisa.

Ze sztuk zaś obcych wystawił Teatr zagrzebski Pagnola: „Topaze“, Klabunda: „X. Y. Z.“, Leonarda Franka: „Karola i Annę“, Langer: „Łatwiej przejść wielbłądowi...“ i inne.

Równorzędnie rozwija się opera i operetka.

ZAGRANICA O TEATRZE POLSKIM I MAŁYM

W „Revue Internationale du Theatre et des Beaux-Arts“ z listopada znajdujemy dalszy ciąg artykułu p. Zygmunta Toneckiego o współczesnej polskiej literaturze dramatycznej, ilustrowany dwoma zdjęciami z „Dziejów Grzechu“ i „Wieży Babel“.

„Prager Presse“ z dn. 24/XI daje feljeton pióra p. M. Orlicza p. t. „Nowy sezon teatralny w Warszawie“. Autor pisze m. in. o „Artystach“ i „Panu Topazie“, podnosząc znakomite kreacje Jaracza i Maszyńskiego w tych sztukach.

Paryskie „Les amis de Pologne“ w Nr. 8 pisze obszernie o wystawieniu „Wielkiego kramu“ w Teatrze Polskim. W tekście fotografia gmachu Teatru Polskiego.

O przedstawieniu „Rewizora“ w Teatrze Polskim piszą w dalszym ciągu:

Paryskie „Wozroźdenje“ z dnia 10-XII; Sergjusz Kułakowski w „Rossija i Sławianstwo“ z dnia 14-XII, podnosząc reżyserję Borowskiego, dekoracje Frycza i grę poszczególnych artystów; B. Vydra w „Národná Stavoské Divadlo“ — Nr. 15, który oma-

wia także premierę „Czarującego emeryta“ w Teatrze Małym.

„Carlinò della Sera“ (Bolo-
nja) z dnia 29-XI daje notatkę o wystawie-
niu „Artystów“ i „Pana Topaza“ w Teatrze
Polskim, podkreślając świetne kreacje Ja-
racza i Maszyńskiego w tych sztukach.

Identyczną notatkę znajdujemy w boloń-
skim „Corriero della Signo-
re“ z dnia 28-XII.

„The New York Herald“ z
dnia 15 października daje notatkę o „Arty-
stach“, podnosząc świetne kreacje Jaracza
i Modzelewskiej.

„La Gazzetta del Mezzogi-
orno“ w Bari zamieściła dłuższy anoni-
mowy artykuł p. t. „Teatr dramatyczny
w Polsce“. Artykuł omawia m. in. zasługi
dyr. Szyfmana.

W „Breslauer Zeitung“ z
dnia 4 stycznia, znajdujemy „List z War-
szawy“ pióra dr. A. Guttry'ego, który m.
in. pisze o przygotowywanej przez Teatr
Polski premierze Nałkowskiej i wystawie-
niu „Rewizora“.

Rumuńskie pisma „Opinia“ z dnia
19 stycznia w korespondencji z Warszawy
pisze nader pochlebnie o wystawieniu
„Wielkiego kramu“ i „Artystów“.

Paryska „L'opinion“ z dnia
1 lutego w notatce p. t. „Teatry p. Szyfma-
na“ daje krótki przegląd repertuaru na-
szych teatrów w latach 1918—1928. To sa-
mo pismo dało poprzednio notatkę o naszej
broszurze festivalowej.

„Divadelni svet“, miesięcznik
wychodzący w Koszycach, zamieścił obszer-
ny artykuł p. t. „Teatr w Polsce od Pow-
stania aż po dni dzisiejsze (1863—1929)“
Anonimowy autor poświęca sporo miejsca
naszym teatrom, ilustrując swoje uwagi fo-
tografjami z „Nieboskiej Komedji“ i „Bole-
śława śmiałego“ na scenie Teatru Polskie-
go. Poza tem z naszych artystów portret
p. Mili Kamińskiej.

W „Schlesische Monatshefte“ (Wrocław) dr. A. Guttry wy-
drukował obszerny artykuł p. t. „Współcze-
śna literatura polska“, w którym m. in. pi-
sze o działalności Teatru Polskiego i Ma-
łego.

P. Sergjusz Kułakowski dał w númerze
stycynowym wychodzącego w Pradze
miesięcznika rosyjskiego „Centralnaja
Jewropa“ obszerne sprawozdanie
z premiery „Rewizora“ w Teatrze Polskim,
ilustrowane zdjęciem z 3-go aktu.

„Národní Divadlo“ w nr.
24 zamieszcza sprawozdanie z warszawskich
teatrów pióra p. B. Vydry, który m. in.
pisze o naszych premierach „Wilków w no-
cy“ i „Rywali“.

W nr. 274 „Die Bühne“ znajdu-
jemy zdjęcie z „Wilków w nocy“ w Teatrze
Małym z krótkim tekstem objaśniającym.

Paryskie „Ravot“ w nr. 12 dało wiel-
ką fotografię z „Rewizora“ na scenie Tea-
tru Polskiego.

Jedno z najpoczytniejszych pism ni-
emieckich, berlińska „Vossische Zeit-
ung“ z dnia 14 lutego w korespondencji
teatralnej z Warszawy pisze m. in.:

„Warszawski Teatr Polski Arnolda
Szyfmana oraz jego scena kameralna —
Teatr Mały zajmują dziś niewątpliwie
pierwsze miejsce wśród scen polskich i sto-
ją na wyzynie najostrzejszej konkurencji
międzynarodowej“.

Ze sztuk granych ostatnio sprawozdaw-
ca specjalnie podnosi: „Artystów“, „Pana
Topaza“, „Rewizora“, „Rywali“ i „Wilki w
nocy“, z artystów — Junoszę Stępowskiego
i Maszyńskiego.

Paryska „Comœdia“ z dn. 9
marca drukuje list z Warszawy p. Teresy
Koerner, która m. in. pisze o wystawieniu
„Melodramatu“ przez Teatr Polski.

„Revue Internationale du
Theatre et des Beaux Arts“
z dn. 15 lutego pomieściło artykuł o Teatrze
Polskim pióra p. Zygmunta Toneckiego,
przyczem do tekstu francuskiego dołączony
jest identyczny tekst angielski. Autor da-
je krótki zarys dziejów Teatru Polskiego
i omawia jego repertuar ze szczególnem
zwróceniem uwagi na premierę światową
„Wielkiego kramu“. Na zakończenie po-
święca sympatyczną wzmiankę naszemu
„Teatrowi“. Do artykułu dołączone są trzy
fotografie: gmachu Teatru Polskiego, dyr.
Szyfmana i sceny z „Wielkiego kramu“.

STULECIE „ERNANIEGO“

W dniu 25 lutego b. r. Komedja Francuska święciła uroczystym przedstawieniem dramatu Wiktora Hugo „Ernani“ stulecie pamiętnej premjery tej sztuki, a zarazem stulecie romantyzmu francuskiego. Premjera bowiem „Ernaniego“ w dniu 25 lutego 1830 r. w tejże Komedji Francuskiej, będąca widownią gwałtownego starcia pomiędzy artystyczną młodzią romantyczną, prowadzoną przez Teofila Gautier w słynnej czerwonej kamizelce, a ginącym światem klasyków, zdecydowała o zwycięstwie nowego kierunku w sztuce i literaturze, który odtąd w szybkim tempie opanował Francję.

Rolę tytułową, kreowaną na premjerze przez Firmina, grał Albert Lambert; Donę Sol, po swej poprzedniczce z przed 100 lat — p. Mars, grała Magdalena Roch.

JUBILEUSZ ARTYSTY

Teatr polsko-amerykański „Fillmore“ w Buffalo święcił w dniu 3-go lutego b. r. jubileusz 25-lecia pracy artystycznej p. Władysława Z a d o r y - S z u w a l s k i e g o, znanego artysty scen polskich w Ameryce, wielce zasłużonego dla sztuki teatralnej i idei narodowej wśród naszego wychodźstwa.

„ŻYCIE KULTURALNO-ARTYSTYCZNE WARSZAWY“

Pod tym tytułem ukazała się, jako odbitka z monografji „Warszawa“, interesująca i sumienna praca znanego publicysty, p. Stanisława S i e r o s ł a w s k i e g o.

W dziale dotyczącym życia teatralnego stolicy, autor omawia m. in. działalność naszych teatrów.

O Teatrze Polskim p. Sierosławski pisze:

„Od chwili powstania, w okresie przedwojennym, zapisał się on odrazu bardzo chlubnie w dziejach teatralnych Warszawy.

...Prawie zawsze posiadał on, a posiada i w chwili obecnej, pierwszorzędny zespół aktorski, bardzo znaczną wagę przykładał zawsze i przykłada do staranności reżyserskiej, do wytwornej szaty zewnętrznej przedstawień“.

O Teatrze Małym czytamy:

„Jest to teatr, który mógłby świadczyć, że Warszawa jest jednakże miastem teatralnym, bowiem wystawiane tu utwory dosięgają nierzadko cyfry stu i więcej kolejnych przedstawień i czasem schodzą z repertuaru w pełni powodzenia, które zawdzięczają wprost koncertowej grze aktorów i pomysłowej, wykwintnej stronie dekoracyjnej“.

NASZE PREMJERY

Dyrekcja Teatru Polskiego przygotowuje jako najbliższą premjerę, która ukaże się przed Wielkanocą, słynny utwór Ben Jonsona w transkrypcji Stefana Zweiga p. t. „Wolpone“.

Utwór ten osiągnął w ciągu ostatnich dwóch lat obok „Topaza“ najwyższą cyfrę przedstawień na świecie. Grają go nie tylko wszystkie teatry europejskie, ale również Stany Zjednoczone i Japonja. W Paryżu odbędzie się w marcu 500-tne przedstawienie. Sztukę reżyseruje Ryszard Ordyński.

Najbliższą premjerą Teatru Małego będzie nowa komedja Stefana Kiedrzyńskiego p. t. „Strach na Wróble“. Tak, jak wszystkie dotychczasowe utwory Kiedrzyńskiego, i ten obudzi napewno wielkie zainteresowanie wśród publiczności Teatru Małego. Komedję reżyseruje K. Borowski.

TREŚĆ NUMERU: *Arnold Szyfman:* Kryzys teatralny w Polsce. — *L Kociemki:* Teatr w Italji. — *E. M. Schumer:* Teatr litewski. — *B. Vydra:* Nowoczesny dramat czeski na scenie polskiej. — *J. R.: Z złoobnej karty:* Ś. p. Roman Żelazowski. — *A. S.:* O Teatr Państwowy. — *Fr. S.:* Bernard Shaw w anegdocie. — Kryzys teatralny w Niemczech. — Kryzys w teatrze... Rotszyldów. — Teatry zagranicą. — Zagranica o Teatrze Polskim i Małym. — Stulecie „Ernaniego“. — Jubileusz artysty. — „Życie kulturalno-artystyczne Warszawy“. — Nasze 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.

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, Bojuena 2, Tel. 414-99

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

W roku 1929 zabierali głos w „Scenie Polskiej”: T. Frankiel, Fr. Freszel, J. Frühling, Wacław Grubiński, Jan Adolf Hertz, Zygmunt Kawecki, Stefan Kiedrzyński, Jan Kochanowicz, Stefan Krzywoszewski, Jan Lechoń, Jerzy Levakowski, H. Liński, T. Mazurkiewicz, St. Miłszewski, Z. Minowicz, St. Niewiadomski, Adolf Nowaczyński, Jan Pawłowski, W. Rapacki, Ludwik Solski, Karol Stromenger, Józef Śliwicki, J. Warnacki, J. Wasowski, Bruno Winawer, Władysław Witwicki, Jan Sokolicz Wrocławski, Kazimierz Wrocławski, Adam Zagórski i inni.

Wydawnictwo Teatrów Polskiego i Małego

TEATR

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

pod redakcją

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO

W „Teatrze” zabierali dotychczas głos następujący autorzy:

Wiktor Brumer, Zdzisław Debicki, Roman Dybowski, Włodzimierz Dzwonkowski, Władysław Ludwik Ewert, Ferdynand Goebel, Wacław Grubiński, Władimir Horzyca, Stefan Kiedrzyński, Juliusz Kleiner, Edward Krasiński, Sergiusz Kutakowski, Jerzy Leszczyński, Jan Lorentowicz, Kornel Makuszyński, Witold Noskowski, Ryszard Ordynski, Michał Orlecki, Or - Ot, Stefan Papée, Włodzimierz Perzyński, Mieczysław Rulikowski, Adam Grzymała-Siedlecki, J. E. Skiński, Florian Soblentowski, Karol Stromenger, Maciej Szukiewicz, Arnold Szyfman, Franciszka Szyfmanówna, Eugeniusz Świerczewski, Mieczysław Treter, Andrzej Trotiak, Bruno Winawer, Adam Zagórski i inni.

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

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

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

WYDAWNICTWO
F. HOESICK
 WARSZAWA

DZIEŁA SCENICZNE:

<p>WOJCIECH BOGUSŁAWSKI I Jego Scena w setną rocznicę zgonu napisał <i>E. Świerczewski</i> Z 3 Ilustr. Zł. 6.—</p> <p>SŁUŻBA NARODOWA Wojciecha Bogusławskiego napisał <i>Wiktor Brumer</i> Zł. 7.50</p> <p>MIECZYŚLAW FRENKIEL 1878 — 1928 KSIĘGA JUBILEUSZOWA wydana staraniem Komitetu Jubileuszowego pod redakcją <i>E. Świerczewskiego</i> Z 29 Ilustr. Zł. 3.50</p> <p>JÓZEF KOTARBIŃSKI W SŁUŻBIE SZTUKI I POEZJI Z 38 Ilustr. Zł. 10.—</p> <p>HELENA MOORZEJEWSKA MONOGRAFJA napisał <i>Fr. Siedlecki</i> Z 40 Ilustr. Zł. 5.—</p>	<p><i>Grubiński W.</i> Ksężniczka żydowska. Tragedja w 3 akt. . . . 4.— — Niewinna grzesznica. Komedja współczesna i wieczna, w 3 akt. 4.— <i>Krzywoszewski S.</i> Teatr t. I. (Walka, Głuszc, Kolombina) 9.— — Teatr t. II, (Panienska z dancingu, Aktorki, Rusałka) 10.— — Walka. Dramat w 7 aktach . . . 4.50 — Panienska z dancingu. Kom. w 3 akt. 5.— <i>Mikaszewski S.</i> Don Kiszot. Fantazja sceniczna według Cervantesa . 6.— <i>Nowaczyński A.</i> Wojna wojnie. Komedja arystotelesowska 9.— — Wiosna narodów 10.— — W cichym zakątku. Komedja historyczna w 4 aktach <i>Perzyński W.</i> Dziękuję za służbę. Komedja w 3 aktach 4.— <i>Stojmski A.</i> Włota Babel. Dramat w 3 aktach wierszem 4.— <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 1833, odnaleziony w Bibliotece Warszawskich Teatrów Miejskich wydał i opracował <i>Jan Lorentowicz</i> Wydanie wytworne z 13 rotograwiurami w tekście. Stron XVI, 208. Zł. 10.—</p>	<p><i>Boy-Zeleński</i> FLIRT Z MELPOMENĄ Wieczór szósty Zł. 5.— FLIRT Z MELPOMENĄ Wieczór 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>
---	--	--

NOWOŚĆ!

NOWOŚĆ!

LUCYNA KOTARBIŃSKA
WOKOŁO TEATRU

Moje wspomnienia

STR. 364+XVII

CENA ZŁ. 12.—

WYDANIE ILUSTROWANE.

CENA 60 GROSZY