

---

# TEATR



---

WYDAWNICTWO  
TEATRÓW  
POLSKIEGO  
i MAŁEGO

---

M

B

ROK II

KWIECIEŃ 1930

NR. VIII

<http://rcin.org.pl>

NAGRODA PAŃSTWOWA

1 9 2 9

FERDYNANDA 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

KSIĄŻĘ

(Cena zł. 7.80)

PERZYŃSKI WŁODZIMIERZ

ZŁOTY INTERES

(Cena zł. 8.—)

SIEDLECKI-GRZYMAŁA ADAM

MAMAN DO WZIĘCIA

WARCHAŁOWSKI JERZY

ZOFJA STRYJEŃSKA

Z 32 REPRODUKCJAMI

(Cena zł. 8.—)

WYMIENIONE TU KSIĄŻKI UKAZAŁY SIĘ  
NA KŁADEM

GEBETHNERA I WOLFFA

DO NABYCIA W ICH KSIĘGARNIACH W WARSZAWIE:

Krakowskie Przedmieście 15 i Sienkiewicza 9,

w filjach prowincjonalnych i we wszystkich księgarniach w kraju.

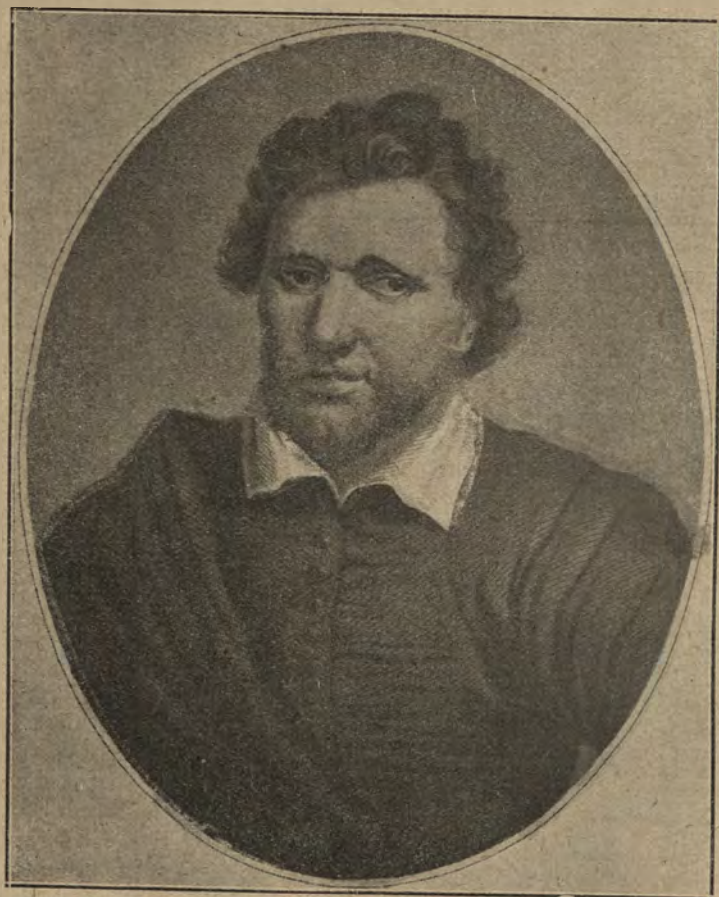
# T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK II

KWIECIEŃ 1930

Nr. 8



*BEN JONSON*

*(1573 — 1637)*

(Z powodu wystawienia „Volpone“).

Renesans ogarnął Anglię na krótko. Przyszedł późno, ku samemu końcowi XVI-ego wieku, później niż renesans francuskiej Plejady i renesans naszej Odprawy Posłów. Przyszedł późno i odrazu przemienił się w barok. Shakespeare jeszcze do Hamleta tkwi w średniowiecznym poglądzie na świat, pięknym poglądzie, że życie składa się z obowiązków; w Hamlecie (1601) przechodzi kryzys obowiązku w stosunku do praw jednostki, które renesans rzucał jako hasło, i po kilku tragediach o zmieszanych elementach średniowiecznych i renesansowych, z wyjątkiem jednej czysto renesansowej tragedji o Antonjuszu i Kleopatrze, przechodzi do baroku ostatnich „romansów“, do Powieści Zimowej i Burzy. Bezpośredni jego wielki poprzednik, Krzysztof Marlowe, żyje za krótko, aby w pełni rozwinąć typ renesansowej tragedji, zapowiadanej wspaniale w Tamrlanie (1587), głoszącym machiavelistyczną ideję przepychu władzy. Tragedja życia, potężniejsza niż tragedia sceny, postanowiła w żywocie Marlowe'a zawrzeć jeden z najważniejszych motywów renesansowej twórczości: ironję — i nakazała, aby Marlowe, chwalcza potęgi władzy, niezumającej różnicy w środkach dla zapewnienia sobie blasku, zginął w kwiecie wieku od skrytobójczej dłoni oficjalnych morderców, nasłanych przez rząd królowej Elżbiety. Potrzeba było siedmdziesięciu lat, aby ideje renesansu włoskiego przedarły się przez zamęt walk religijnych i odmęty religijnych polemik do życia duchowego Anglii. A kiedy to nastąpiło, Włochy zabrnęły już daleko w ba-

rok i sielanka włoska sceniczna, najtypowszy może kwiat baroku, czarowała już swym niezdrowym zapachem zmysłów w Pasterzu Wiernym Guariniego i Tassowskim Amyntasie.

To też barok wkroczył tuż za renesansem do Anglii, kiedy zapory religijnych waśni ustąpiły, i tragedia bezpośrednio poszekspirowska (pierwszy okres twórczości Fletchera, Beaumonta, Massingera, Webstera, towarzyszący ostatnim latom pracy i życia Shakespeare'a), jest par excellence barokowa przez podkreślanie patologji namiętności, przez element nerwowego niepokoju, przez brak moralnej ostoji życiowej wskutek pustki ideału, poświęconego na rzecz przemocy pasji. Jedynym przedstawicielem czystego renesansu w całej prawie jego pełni jest Ben Jonson. Bujny przebieg życia i ironiczny pogląd na życie, pogardliwy stosunek do romantycznej literatury współczesnej i twórcze naśladowanie artystyczne wzorów klasycznych, świadoma teoria w literackiej pracy, miłość do książek i troskliwa dbałość o przechowanie w druku swych dzieł (co wywoływało nawet zgorszenie), zwady płynące z zazdrości o przodujące stanowisko na dworze w sprawach sztuki i reagowanie wierszami na niepowodzenie sceniczne, pisanie sztuk teatralnych dla wytoczenia na forum publiczne swych literackich klótni z równoczesną dla tej publiczności pogarda i z szeregiem świetnych przyjaźni z kongenjalnymi autorami dramatycznymi, co za jego „synów“ się uważali, a nadewszystko ostra, nielitościwa satyra wad ludzkich, charakteryzują go jako znakomitego

reprezentanta angielskiego renesansu.

Życie Ben Jonsona było bujne. Do każdej postaci historycznej przyłgnie zawsze jakiś obraz z jednej jedynej chwili życia, który nam przesłania cały przebieg żywota — często fałszywie. Do Jonsona przywarło w ten sposób porównanie jednego z jego pierwszych biografów, Fullera, porównanie z ciężką, bogato załadowaną hiszpańską galerą, niezwrotną i niezręczną w odpieraniu ataków zwinnego i ruchliwego statku angielskiego, symbolu Shakespeare'a. Odnosi się ono wprawdzie do utarczek literackich na wesoło na sławnych zebraniach ogromnej, zaiste, kompanji poetów elżbietańskich w gospodzie „Pod Syreną“, ale element fizycznego wyglądu jest tu i n n u e n d o zawarty. Jednak ten wielki korpus ważący ok. 130 kg w późniejszych latach, był w młodości swojej tylko wysokim, ale niezmiernie chudym osobnikiem, któremu na ruchliwości nie zbywało. Ten wzrost, ta chudość i sławna niegładkość cery, zanotowana nawet charakterystycznie na portrecie, nie pozwoliły mu na wybiecie się na deskach sceny jako aktorowi. Bo normalnym przed r. 1600 biegiem rzeczy autor dramatyczny wkraczał do przeznaczanej sobie krainy dramaturgji jedyną naturalną drogą, t. j. poprzez scenę, jako aktor i przerabiacz sztuk cudzych, wcześniejszych, nieodpowiadających już budową gustom szybko rozwijającej się w tym renesansowym okresie publiczności angielskiej. Ciekawe, coby też Ben Jonson, tak dumny z konstrukcji swych komedyj, powiedział na widok przeróbki swego *V o l p o n e*! Czyby nie uznał przełamania kręgosłupa swej sprawiedliwości scenicznej za dowód, że miał prawo do swej satyry na ludzi, zmieniających tylko formy zła, nie jego naturę?

Nieodrazu znalazł Ben Jonson drogę do artystycznego wypowiedzenia

swego satyrycznego na ludzkość poglądu. Urodzony jako pogrobowiec duchownego kalwińskiego, z rodziny z południowej Szkocji, osiadłej świeżo w Londynie, pracował w wczesnej młodości przy ojczymie, majstrze mularskim, jako jego pomocnik. Niemniej jednak odebrał doskonałe wychowanie klasyczne w średniej szkole Westminster School, pod kierunkiem sławnego historyka, Camdena, dożywotniego potem Benjamina przyjaciela. Według legendy Camden miał posłyszeć, jak młody Ben, już wychowanek niższej szkoły, powtarzał w czasie roboty głośno łacińskie wiersze, i wziął go do siebie za ucznia. Ten rys humanistycznego pedantyzmu (bo czyż nie właściwiej brzmiałyby w ustach młodego chłopca urywki z popularnych ballad, tak obfitych w tym czasie?) i rys pychy, chcącej epatować publiczność, są tak charakterystyczne dla Bena, iż pozwalają na przyjęcie anegdoty za prawdziwą. Legenda bowiem umie wyluskać istotną treść duszy ludzkiej, będąc symbolizmem ujęciem w anegdotę opinji bezpośredniej — a ta przecież w tensam humanistyczno - pedantyczny i renesansowo - pyszny sposób uchwyciła poetę w lapidarny napis na jego grobowcu w „kacie poetów“ w Westminster Abbey: „O Rare Ben Jonson!“.

Po skończeniu jednak szkoły „rzadki“ Ben nie mógł iść dalej za swem ulubionem studjum i znowu kładł cegły do pionu. Zawód ten wydawał mu się hańbą — rzucił go i zaciągnął się do wojska. Kilka lat spędził w Niderlandach, gdzie Elżbieta prowadziła niefortunną podjazdową wojnę przeciw Hiszpanom. Przyszły twórca szeregu satyrycznych sylwetek typu *m i l e s g l o r i o s u s* nabywał w ten sposób prawo życiowe do ironji wobec samochwałów i tchórzów; niedołą prostego żołnierza i inwalidy przebrzmiał też czasem w jego komedjach żywym głosem skargi, płynącej z przeżyć samego twórcy. Powrócił z

tej wyprawy wojennej jako dwudziesto — czy dwudziestojednoletni młodzieniec. Po kilku latach nieznamości jego życia spotykamy go jako aktora w r. 1597. W następnym roku grane są jego dwie pierwsze sztuki. Jedną z nich *The Case is Altered* jest jeszcze dawniejszą i nie samodzielną pracą, napół romantyczną przeróbką motywów klasycznej komedji Plauta, drugą *Every Man in His Humour* jest ważnym momentem w historii literatury angielskiej. Jestto pierwsza teoretycznie przemyślana w swej konstrukcji komedja, zbudowana na ustosunkowaniu wzajemnem szeregu typów.

Tej teorii, opartej na poprzednich renesansowych rozważaniach (Scaliger, Sidney, Heinsius) a wycienianej w przedmowach i krytycznych zapiskach samego autora, poświęcił Jonson całą swą twórczość. Nie akcja zwłaszcza akcja romantyczna, polegająca na *qui pro quo*, niespodziewanych spotkaniach, nieprzewidzianych węzłach pokrewieństwa, przypadkowych przeszkodach z zewnątrz, ma być treścią komedji, obliczonej na rozśmieszenie widzów, bez poruszenia w nich struny poważnej zadumy nad psychologją indywidualnego ludzkiego, ale ta psychologja właśnie ma być jej punktem centralnym. Komedja, anatomizując na naszych oczach dusze jednostek, ma nas pouczyć, jak wykonywać auto - analizę moralną i jakimi drogami dążyć do samowychowania etycznego. Ma zatem tensam cel, co i tragedia, ma nas uczyć. Tylko że tragedia uczy nas poglądu na życie i świat, komedja zaś uczy nas poglądu na nas samych, jako czynników życia bezpośrednio nas otaczających. Różnorodność typów polega na rozmaitym układzie czterech zasadniczych „wilgotności“ (humorów): krwi, żółci, flegmy i czarnej żółci (melajna chole). Predominancja jednej z tych wilgotności lub układ ich specjalny stwarza charakte-

rystyczne zjawisko danego indywidualium, reagujące na podniety życiowe według linii zasadniczego nastawienia. Nie można oprzeć się wrażeniu, że to medyczne ujęcie psychologii w okresie renesansu nie odbiega wiele w swej istocie od najnowszego dzisiaj kierunku w psychologii, behawioryzmu, który w czynach człowieka widzi tylko reakcje fizjologiczne, chemiczne, fizyczne gruczołów, nerwów, mięśni. I jak wyznawca tego dzisiejszego kierunku napewne nie byłby zdolny do napisania komedji, któraby potrafiła wywołać w nas inne wrażenie niż to, że mamy przed oczami przykre marjonetki, tak i teoria komedji typów w ujęciu Ben Jonsona była w samej swej treści niepłodną. To też szkoły Ben Jonson nie stworzył. Sam jednak stworzył szereg arcydzieł. Wartość ich przecież nie polega na ścisłem przeprowadzeniu zasady, lecz na śmiałym rysunku komedjopisarza, który nie wahał się stawiać na samej granicy karykatury dla osiągnięcia wyrazistości konturu. Wartość ich nie polega na bardzo zręcznie układanej akcji, (będącej zawsze oryginalną własnością Jonsona), gdyż służy ona jedynie jako reflektory do wydobycia wszystkich załamów moralnych „typu“, ale na prawdzie życia, oglądanej przez satyryka — to prawda, — lecz przez satyryka, który od życia nie stronił, brał w niem udział, cierpiał wiele i stawiał opór. Niewiele tylko kochał. Jedynym niemal wylewem uczucia w jego twórczości jest krótki wiersz na zgon siedmioletniego synka, także obarczony pewną dozą skromnej pychy. Niema też dlatego w jego komedji postaci kobiecych, któreby były żywe i wdzięczne i pociągały ku sobie oczy i serca, jak przebogaty orszak szekspirowskich Helen i Hermion, Rozalin i Celij, Wiol i Beatrycz.

Pierwszy sukces sceniczny przynosi Ben Jonsonowi kłopoty. Dotychczas pracował dla trupy Lorda Admirala,

ale, pokłóciwszy się z przedsiębiorcą Henslowem, co było zapisane w gwiazdach wobec porywczosci autora a chęci wyzysku ze strony scenicznego maklera, przeszedł do rywalizującej kompanji Lorda Podkomorzego. Po niewczasie spostrzegł Henslowe swoją stratę i, chcąc usunąć autora, któryby mógł szkodzić swoim programem jego interesom (trupa Lorda Podkomorzego liczyła też do swoich akcjonariuszów i dostawców wielkiego już wtedy Shakespeare'a), nasał nań oddanego sobie aktora, Gabrjela Spencera. Doszło do pojedynku, w którym Jonson zabił niedawnego towarzysza. Z trudem uniknął Jonson szubienicy. Przeżycie musiało być silne. Podkład powagi w jego komedjach ma niezawodnie swe źródło w oczekiwaniu na śmierć ze strony młodego człowieka, świadomego świetnej zapowiedzi literackiej. Uratował go naciągnięty przywilej umiejętności czytania, t. zw. the benefit of clergy. Ale i złość ludzka, przyczyna jego lęku i grozy, musiała wywrzeć swój wpływ i pogłębić satyryczny pogląd na stosunki ludzkie. W więzieniu, jak sam opowiada, przeszedł na katolicyzm; ale katolicyzm nie nadawał się do jego charakteru i po dwunastu latach przynależenia doń, raczej pewnie z uporu jak przekonania i potrzeby, Jonson powrócił do wiary anglikańskiej.

Więzienie to nie było zresztą ani pierwszym ani ostatnim. Na dwa lata przedtem zapoznał się z niem, aresztowany jako aktor za udział w wystawieniu ostrej satyry politycznej Tomasza Nasha *Wyspy Psów*, w 1603 aresztowano go za wystawienie własnej jego tragedji *Sejanus*, którą uważano za propagandę papizmu i podburzanie do rokoszu, w następnym roku za udział w autorstwie w komedji obyczajowej *Eward Ho!*, zawierającej aluzje do inwazji Szkotów na dworskie stanowiska nowego króla Anglii, Jakó-

ba I, syna Marji Stuart. Jeszcze jedno późniejsze aresztowanie było tylko omyłką policji, ale te dwa, z roku 1603 i 1604, groziły poważnemi konsekwencjami, i tylko pozyskane już dla siebie względy króla i królowej, jako dostawcy „masek“ na przyjęcia dworskie, odsunęły wiszące nad poetą chmury. Bo oto Ben Jonson, satyryk z przekonania o konieczności reformowania społeczeństwa, szukał upustu dla poetyckiej strony swej natury i tam, gdzie z czystym sumieniem mógł zabrać się do tworzenia „sztuki dla sztuki“, pisze piękne w pomysłach i budowie stroficznej śpiewane i deklamowane balety; stroi je w motywy i aluzje, czerpane obficie z bogatego skarbcza swej humanistycznej wiedzy i pozwala nawet satyrycznemu swemu usposobieniu przetwarzać się w czystą sztukę w postaci „antymasek“, opracowujących zasadniczy temat „maski“ w sposób groteskowy z użyciem motywu brzydoty, jako kontrastowego szczegółu. Równolegle do wielkich komedji społecznych: *Volpone* (1605), *Epicoene* (1609), *Alchemik* (1610), *Jarmark na św. Bartłomieja* (1614), — szeregu przerwanych tylko niezbyt udaną tragedją *Katylina* (1611) z postacią Juljusza Cezara, jako żadnego władzy demagoga, niedbałego o dobro ojczyzny, — idą rok po roku dworskie „maski“. Do triumfów miesza się i tutaj kropła gorczy. Kiedy po pierwszych dwóch programowych sztukach komedji humorów (*Every Man in His Humour* i *Every Man out of His Humour*) podniosły się protesty ze strony komedjopisarzy romantycznych, Jonson poświadczył gorącej zwadzie dwa utwory literackie: *Cynthia's Revels* (1600) i *The Poetaster* (1601) i odniósł nad przeciwnikami zwycięstwo. Teraz jako twórca masek musi walczyć z potężniejszym wrogiem. Jest nim genialny dekora-

tor i architekt, Inigo Jones, o mieszannej krwi angielskiej i włoskiej. W maskach, odgrywanych przez królowę i jej dworzan i damy dworskie kostjumy i dekoracje były równorzędnym z poezją czynnikiem artystycznym. Ale dwaj współpracownicy nie umieli się utrzymać na płaszczyźnie współrzędności — każdy chciał zdobyć pryncypalne miejsce dla swoich kreacyj, stąd kłótnie i zatargi, uwieńczone zwycięstwem dekoratora. Smutną zemstą było wyśmianie triumfatora w przerobionej wcześniejszej komedji *A Tale of the Tub* (Brednie). Ale konieczność rywalizacji sprawiła, że „maski“ te nie słabną w inwencji i wyrazie także w późniejszym okresie twórczości Ben Jonsona, kiedy komedja nie chce już służyć pióra zmęczonego życiem pisarza, udręczonego brakami finansowymi, rozbolełego stratą cennej biblioteki w pożarze 1623, przygłuszonego pewno najboleśniejszym momentem życia: jego komedja *No w a G o s p o d a c z y l i L e k k i e S e r c e* została wygwizdana przed końcem przedstawienia (1629). Była to jednak słuszna kara ironji losu. Ben Jonson próbował w niej wyrwać się z zakłętego koła swojej teorii komedji typów i zбочył na teren komedji romantycznej, z której tak natrząsał się na początku swej kampanji literackiej przed laty trzydziestu. Ale pomimo klęski i na tem polu zdobył potem triumf, choć niepełny. Przygotowany pracą nad maskami, stworzył najpiękniejszą angielską sielankę sceniczną *The Sad Shepherd*, niestety nieskończoną. Temat wziął do niej z najbardziej wrosłego w angielską glebę podania o Robinie Hoodzie i tak na tle angielskiego folkloru stworzył „anticlimax“ romantyczny do realistycznego obrazu współczesnego życia angielskiego, zawartego taksamo w *Volpone* pod maską stosunków włoskich, jak w innych komedjach już wprost angiel-

skich, kulminujących w barwnym przekroju życia, ujętego jako jarmark interesów duchowych i kulturalnych w *Jarmarku na św. Bartłomieja*.

Kiedy ustalonemu w swojej chwale poecie nie groziło już żadne niebezpieczeństwo aresztowania czy zwady na pięści i kije (bo i tak zdarzało się poecie walczyć w latach wcześniejszych), potrzeba wyładowania energii przybrała formę podróży pieszej do Szkocji i po Szkocji. Impreza na owe czasy niełatwa, świadczy o potrzebie ruchu i o wewnętrznym niepokoju. W czasie tej wycieczki bawił w gościnie u poety Williama Drummonda w majątku jego Hawthornden. Szkocki „metafizyk“, lubujący się w rozmyślaniach platońskich, w cieniach gwiazd i wędrownkach dusz, patrzył ze zdumieniem, graniczącym z przykrością, ne pełnokrwistego człowieka renesansu, którego pychy, wyrażającej się w lapidarnych krytycznych sądach, nie mogła pojąć jego własna pycha, kryjąca się za udaną obojętność wobec świata zewnętrznego, pycha barokowego wykwintnisia. To też, zapisawszy cały szereg uwag krytycznych gościa, którym przyszłość, prawie wszystkim, przyznała rację, dodaje na końcu jego charakterystykę: „Jest wielkim miłośnikiem i chwalcą samego siebie; pogardza i szydzi z drugich; woli raczej stracić przyjaciela, jak żart; zazdrosny jest o każde słowo i czyn swego otoczenia (zwłaszcza po trunku, który jest jednym z żywiołów, gdzie się jego życie toczy); ukrywa wady w nim tkwiące, a chełpi się z zalet, których nie posiada; za nic ma wszystko, czego albo on sam albo który z jego przyjaciół czy ziomków nie powiedział lub nie uczynił; jest gwałtownie uprzejmy lub gniewny; nie dba o zysk lub stratę; szuka pomsty, ale jeżeli mu dać zręczną odpowiedź, szuka jej na sobie samym“.

Ten szkic, kreślony na gorąco



przez zimnokrwistego metafizyka, trzeba oświetlić listem genialnego, młodo zmarłego w 32-im roku życia tragika, Beaumonta, zwróconym do Jonsona ze wsi, gdzie młody pisarz tęskni za spotkaniem z nim w gospodzie „Pod Syreną“, czując jak w oddali od swego „ojca“ wysycha w nim źródło dowcipu. W tem oświeceniu rysy kreślone ręką drugorzędneho poety, należącego już do innego okresu niż wielki Ben, nie tracąc swego układu, występują w innej proporcji, proporcji życiowej. Występuje przed nami przepyszna renesansowa postać, z egoizmem płynącym z poczucia swej potęgi, z okrucieństwem, płynącym z przekonania o niedoskonałości ludzi, uważających się za twory doskonałe, z dumą, karzącą samą siebie za nieudane słowo, za nieudany gest

twórczy, w geście tym zakładającą całą treść swego życia. Krótkotrwały renesans angielski znalazł swego herolda w Ben Jonsonie. Sześć komedyj jego największych, pisanych w latach od 1598 do 1614 daje nam ten wycinek angielskiej kultury w jaskrawym obrazie. **V o l p o n e** z elementem artystycznej brutalności renesansu zajmuje wśród nich specjalne miejsce. Ale i w nim i w innych sztukach Jonsona zdrowie renesansu występuje wyraźnie w surowej karze wymierzonej zawsze zbrodniarzom — w odrzuceniu ich poza obręb życia jako niepotrzebny materiał życiowy.

Renesans umiał swoją brutalność neutralizować surową sprawiedliwością.

*Andrzej Tretiak*

---

## SZTUKA TEATRALNA W ROSJI SOWIECKIEJ

---

**N**ie było dziełem przypadku, że w przededniu rewolucji aktor K. M i k ł a s z e w s k i j wydał obszerną pracę o „commedia dell'arte“, narodowym, ulicznym teatrze włoskim. Przecież teatr rosyjski stał u bram powszechnej „teatralizacji życia“...

Przed rewolucją reakcją na teatr realistyczny K. S t a n i s ł a w s k i e g o był teatr symbolistyczny Wiery i Teodora K l o m i s a r z e w s k i c h, sztuka reżyserska młodego ucznia Stanisławskiego, Ws. M e j e r h o l d a, entuzjasty symbolizmu i włoskiej komedji, wreszcie petersburski „T e a t r d a w n y c h c z a s ó w“ oraz moskiewski „T e a t r K a m e r a l n y“ A. T a i r o w a, idącego w ślady Mejerholda. życie samo nasuwało nowe idee teatralne, stając się od roku 1917 coraz bardziej fantastycznym. Kubofuturyzm moskiewski na czele z Wł. M a j a k o w s k i m, który marzył o tłumach bezbrzeżnych, szalonym tempie epoki aeroplanów i o hiperbo-

licznych obrazach poetyckich, na swoją rękę teatralizował życie i futuryzował teatr.

Od początku rewolucji teatr wyszedł na ulicę i odwrotnie — ulica wtargnęła do teatru. Poprzednikiem tego zjawiska był M. J e w r e i n o w, dramaturg i reżyser, propagujący „teatr sam w sobie“ na podstawie instynktu teatralności, tkwiącego w każdym człowieku. Jewreinow pisywał nie dla literatury, lecz wyłącznie dla teatru. Z wybuchem rewolucji literatura teatralna odłączyła się całkowicie od ogólnego rozwoju literatury rosyjskiej. Kierując się swemi poglądami, Jewreinow wystawiał utwory dramatyczne w stylu improwizacji teatralnych, przyczem najpilniejszą uwagę za czasów rewolucji zwracał na sceny masowe.

Były to widowiska rewolucyjne, których styl udoskonalił Ws. Mejerhold słynnym wystawieniem dramatu wszechświatowe „Misterjum —

Buffo“ Majakowskiego (1920), gdzie poszczególne osoby symbolizowały tłumy. Tak rozpoczął działalność swoją moskiewski „T e r e w s a t“ („Teatr satyry rewolucyjnej“), zreorganizowany później jako eksperymentalny „T e a t r i m. M e j e r h o l d a“. Posługując się zasadami Tairowa, Mejerhold stworzył z aktora dramatycznego cyrkowca - akrobatę, co miało na podstawie biomechanizmu wprowadzić, zdaniem Mejerholda, zdrowy i porywający nastrój wśród widzów. Biomechanizacja ta doprowadziła do nowych dekoracyj — rusztowań i kół (1922). Ponieważ na widowni powinny być gromadzić się tłumy ludzi, Mejerhold wprowadził, np. w sztuce Martineta „Noc“, przerobionej przez poetę proletariackiego S. Tretjakowa, brygady samochodowe, motocyklowe, rowerowe, oddziały wojskowe. Teatr pod kierunkiem Mejerholda stał się placówką agitacyjną; było to przykładem dla wielu innych teatrów i teatryków, tem bardziej, że aktorzy musieli brać udział w występach propagandy politycznej. Z dramatów, wystawianych przez Mejerholda, największem powodzeniem cieszył się „Mandat“ Erdmana (1925), „Pluskwa“ Majakowskiego (1928), „Komandarm II“ poety-konstruktywisty Sielwińskiego (1929). Ponieważ, zdaniem Mejerholda, wzorującego się na „commedia dell'arte, tekst nie odgrywa w sztuce teatralnej roli poważnej, można poddawać go rozmaitym przeróbkom. Tak wystawił Mejerhold „Rewizora“ Gogola (1927), przyczeniem wprowadził do słynnej komedji fragmenty z innych utworów autora. Przedstawienie odbywało się na małych scenach ruchomych, aktorzy zaś ubrani byli w barwne kostjumy. Ponadto gogolowska hiperbolizacja została jeszcze podkreślona, dzięki czemu elementy fantastyczne i symbolistyczne urosły w nieskończoność. Wywołało to oburzenie krytyków, ale

szereg wybitnych pisarzy stanął po stronie reżysera („Gogol a Mejerhold“ i „Rewizor w teatrze im. Mejerholda“ wyd. zbiorowe r. 1927). Z większą jeszcze krańcowością wystawił Mejerhold słynną komedję Gribojedowa „Gorie ot uma“ (w roku następnym); każdy szczegół tekstu z ustępami, usuniętymi przez autora, został podkreślony, przyczem główny bohater, całkiem wbrew zamiarom autora, wystąpił jako rewolucjonista, przemawiający do młodzieży rewolucyjnej („dekabrystów“).

„Proletkult“ i „Kultproswiet“ (organizacje rządowe do szerzenia sztuki i kultury proletariackiej) w swoich wydziałach teatralnych naśladowały Mejerholda. Teatr moskiewski związków zawodowych, tak zw. „T e a t r i m. M G S P S“, powstały w roku 1922-gim, stwarzał z każdej sztuki teatralnej widowisko propagandowe dla robotników. Np. jako utwór antyreligijny, ujęta została sztuka L. Andrejewa „Sawwa“; reżyser wprowadził (rozumie się, wbrew intencjom autora) element współczesny w osobach czerwonej adwokatury oraz przedstawicieli kościoła zreformowanego („żywej cerkwi“). Teatr ten gra repertuar specjalnie zamawiany, jak np.: „Rok 1881“ Szapowalenko, „Burza“ Bill-Biełocerkowskiego itd. Zdaniem zwierzchników tej placówki oświatowej „teatr dla robotników“ powinien stać się „teatrem robotników“, w którym robotnicy mogliby uczestniczyć jako autorzy i aktorzy. Szczególną uwagę zwraca się na stronę ideową, która musi być do jaskrawości rewolucyjną. „T e a t r e k s p e r y m e n t a l n y“ Mejerholda dla robotnika jest zbytkiem; nie inowacje, lecz stale nowy repertuar — oto hasło tego teatru proletariackiego. Główną rolę odgrywają nie poszczególni bohaterowie, lecz tłum, a sceny zbiorowe zastępują miejsce dialogów lub monologów.

Pod tym względem „Teatr MGSPS“ ma cechy wspólne z „Teatrem im. Mejerholda“.

Reforma „Terewsatu“, przeprowadzona w r. 1922, przyczyniła się do powstania „Teatru Rewolucyjnego“, który uważany jest za spadkobiercę „Terewsatu“. „Teatr Rewolucyjny“ w ciągu lat ostatnich przeszedł do realistycznej sztuki teatralnej, mając za cel obalenie pojęcia o teatrze jako o świątyni, w której wystawiają nie dramaty, lecz widowiska magiczne. Z zasady „Teatr Rewolucyjny“ odtwarza na scenie życie i zwykłych ludzi, tem bardziej, że z biegiem czasu satyra przestała zadawać widzowi. Dostosowując się do potrzeb dnia dzisiejszego, „Teatr Rewolucyjny“ ma za cel wyświetlać zdarzenia polityczne, będąc odzwierciedleniem dzienników politycznych. Podobnie do „Teatru MGSPS“ ma on swoich autorów i swój repertuar („Spartak“ Wolkenschtejna, „Kup rewolwer“ Beli Ilesza i t. d.). Akcja każdej sztuki toczy się wśród dekoracji efektownych, przeważnie konstruktywistycznych, przyczem scena zaopatrzona jest w najnowsze zdobycze techniki teatralnej. Jednakże jasność i wielobarwność rewolucyjna straciły już dla widzów urok; hasła rewolucyjne nic nowego nie zawierają. Z tego powodu „Teatr Rewolucyjny“ staje się anachronizmem i przeżywa niebezpieczne czasy kryzysu.

W powodzi nowych teatrów rewolucyjnych „Teatr Stanisłowski“ czyli „MCHT“ („Moskowskij Chudożestwiennyj Tietatr“) bynajmniej nie zatracił się. Przewszystkiem stał się on pierwszorzędną szkołą aktorską; ponadto Stanisłowski i Niemirowicz — Dan cz e n k o przysłuchują się uważnie głosom młodych reformatorów teatralnych, wobec czego teatr ich pozostaje zawsze aktualnym. Dawne hasła teatru swego kojarzą oni

z hasłami zwolenników teatru jako widowiska. Jeszcze w r. 1905 założyli oni „Studjum MCHT“, w którym za dawnych czasów popisywał się Mejerhold, stwarzając wbrew zasadom teatralnego realizmu „warunkowość widowiska teatralnego“. Ten suo generis symbolizm rozkwitł właśnie w teatrze Stanisławskiego.

Za czasów rewolucji roilo się we wszystkich miastach od różnych szkół tańców i sztuki teatralnej. Stanisławskij zorganizował jeszcze dwie placówki teatralne na wzór pierwszego „Studjum“. Jedna z nich powierzona została wybitnemu uczniowi Stanisławskiego — Eug. W a c h t a n g o w o w i; po przedwczesnym zgonie tego utalentowanego reżysera (w 1922 r.) ze „Studjum“ jego powstał „Teatr im. W a c h t a n g o w a“. Idąc w ślady, bynajmniej jednak nie naśladując Mejerholda, Wachtangow wprowadził do teatru nowe elementy. Tak np. wystawiając w słynnym teatrze żydowskim „Habima“ dramat „Dybuk“, Wachtangow oparł się wyłącznie na głównych momentach sztuki, pozostawiając w cieniu wszystkie szczegóły. Jednocześnie dążył do podkreślenia znaczenia psychologicznego tych momentów przez odpowiednie dekoracje, trzymając się ściśle stylu i tekstu sztuki. W „Studjum“ swoim wystawił Wachtangow „Cud św. Antoniego“ Maeterlincka, podkreślając stronę symbolistyczną, z pewnym zabarwieniem ironicznym, i pozostawiając samym widzom sąd, czy mają wierzyć w istotny sens symbolów Maeterlincka. Samodzielność widzowi była znacznym krokiem naprzód w rozwoju rosyjskiej sztuki teatralnej. W roku 1922, przed śmiercią, wystawił Wachtangow komedję K. Gozzi'ego „Księżniczka Turandot“. Fantastyczność Chin w sztuce wskrzesiciela „commedia dell'arte“ dawała reżyserowi możliwość ujęcia całokształtu komedji

w stylu lekkiej ironji. „Commedia dell'arte“ była świetnym pretekstem do przeróbek wszelkiego rodzaju oraz do improwizacji. Aktorzy ubierali się na początku akcji na widowni, co nadało komedji cechy słonecznego „conte des fées“ z w. XVIII, opowiedzianego przez ludzi współczesnych, sceptyków niepoprawnych. Bajeczna muzyka (Sizowa i inn.), w której rytmy modlitwy z łatwością przechodziły w rytmy taneczne, oraz niespodzianki wszelkiego rodzaju dopełniały wrażenia żartu. Wystawione po śmierci Wachtangowa komedje Merimée i innych autorów zachowywały ten sam styl, lecz nie miały już tego powodzenia, co „Turandot“.

Natomiast duże powodzenie zdobyła wystawiona w tym samym okresie czasu przez „Teatr Kameralny“ stara operetka „Girofflé-Giroffla“. (Tajrow naśladował tym razem Wachtangowa).

Tak przedstawia się rozwój sztuki teatralnej w Moskwie. Co się zaś tyczy Petersburga, to naśladuje on przeważnie Moskwę, z wyjątkiem dawnych teatrów, które, jak i moskiewski „Teatr Mały“, nie wybitnie nowego nie stworzyły. Jednakże w „Domu Narodowym“ (największej przedwojennej sali teatralnej Petersburga) oraz we własnym „Warsztacie teatralnym“ pracuje młody reżyser Sergjusz Radłow, torując nowe drogi dla rozwoju teatru rosyjskiego. Przeszłością swoją Radłow nie jest związany z teatrem oficjalnie. Uczeń prof. T. Zielińskiego, tłumacz „Menechmów“ Plauta,

poeta, uwielbiał oddawna Radłow „commedia dell'arte“ i sztukę Mejerholda tak samo, jak jego przyjaciele Wł. K n j a ż n i n i Wł. S o ł o w j o w (nie znany filozof, lecz młody literat). Pracę swoją rozpoczął Radłow, będąc dobrze obeznany teoretycznie ze sztuką teatralną. To też przystąpił do zreformowania nie tylko teatru dramatycznego, lecz opery i operetki. Posiadając nieprzeciętne poczucie stylu, wystawił dwie komedje antyczne: „Menechmów“ Plauta (1918) i „Lizistratę“ Arystofanesa (1924). Świat antyczny wskazał Radłowowi drogę do stylu monumentalnego w teatrze. To też (niezależnie od marzeń kubo-futurystów o „tłumach bezbrzeżnych“) reżyserował Radłow dwa widowiska ludowe na wolnem powietrzu: „Blokadę Rosji“, z jeziorem pośrodku widowni i z amfiteatrem dla widzów naokoło, oraz „Światową komunę“ przy udziale całej armji żołnierzy. Bardzo możliwe, że na ten pomysł naprowadziło Radłowa kino, które bez wątpienia wpłynęło na pracę reżyserów rewolucyjnych teatrów moskiewskich.

Rozwój kinotechniki osiągnął w Petersburgu i Moskwie wysoki poziom. Wystarczy wskazać na filmy „Księżę Potjomkin“ i „Burza nad Azją“. Jednocześnie w ciągu ostatniego dziesięciolecia wzrosła produkcja literatury o kinie i kinowej, oraz literatury dramatycznej i teatralnej.

Jeżeli chodzi zaś o sztukę teatralną, to zrobiła ona, mimo wszystko, poważny krok naprzód.

*Sergjusz Kulakowski*

## P I E R W S Z Y S U K C E S

*Stefan Kiedrzyński, znakomity autor najnowszej premjery Teatru Małego p. t. „Piorun z jasnego nieba“, dzieli się z czytelnikami „Teatru“ barwnem wspomnieniem o swoim pierwszym wielkim sukcesie teatralnym.*

Pierwszy sukces w teatrze dla komedjopisarza jest tem, czem napewno było dla Don Juana jego

pierwsze zwycięstwo w miłości. Ale nietylko dla Don Juana pierwsza miłość jest niezapomnianem wspomnie-

nien. Najskromniejszy człowieczek pamięta także całe życie swój pierwszy pocałunek, otrzymany z łaski nieba, ustami — naturalnie — jak dwie wiśnie, rozchylające w uśmiechu sznur pereł, nad którymi — rzecz prosta — lśnią oczy, jak dwie gwiazdy. Inaczej w tym wieku nie ocenia się tych rzeczy, chociażby oko ubóstwianej było nieco zezowate, a ząbki zlekka koślawe. To nic. Głupstwo. Któżby zwracał uwagę na takie drobnostki. Raczej gwiazdy zezują, a perłom daleko do białości. Wiśnie są niczem przy ustach, a róże przy lekkich rumieńcach, występujących na twarzy (zwłaszcza na nasz widok) — poprostu kalarepą! Czem jest zachwalane przez poetów „złociste zboże“ przy prawdziwych blond włosach naszej ubóstwianej? Zwykła słoma, do licha, aż wstyd robić podobne porównania. Nie, wierzajcie mi drodzy państwo, cała poezja, wyrymowana przez trzydzieści wieków, nie jest warta jednego pocałunku, który się otrzymuje, mając lat osiemnaście.

Nic więc dziwnego, że takiego pocałunku nie zapomina się nigdy, a pamięta się go najlepiej wówczas, kiedy, podobna do ówczesnej najdroższej, dziewczyna mówi o szczęśliwym kochanku z przed trzydziestu lat:

— Ale cóż to za stary nudziarz!

Ten stary, naturalnie, miał czas przez te trzydzieści lat wielu rzeczy się nauczyć i mówi rzeczy wcale mądre... Ale właśnie dlatego jest już nudziarzem. Dźwiga na plecach lat prawie pięćdziesiąt, nie jest to, oczywiście, wiek Matuzalowy — ale i nie wiek pocałunków. To pewne. Nie trzeba się zatem łudzić, że się jest jeszcze wybitnie interesującym mężczyzną dla pańienek i lepiej wspominać o zachodzie słońca piękne lata słodkich i czarownych złudzeń, które również jak młodość nie powracają po raz drugi.

Otóż pierwszy sukces w teatrze i pierwsza miłość mają to nieprzeba-

czalne podobieństwo, że nigdy już w życiu nie powtarzają się z tym samym wdziękiem i powabem. Można jeszcze wiele razy kochać i być kochanym, przeżywać wzruszające romanse z damulkami, można mieć o wiele większe powodzenie zarówno u kobiet, jak i u publiczności, ale to już nie będzie to samo. Uroku pierwszego pocałunku zakochanej paniutki sklepowej nie zaćmi romans z najślawniejszą śpiewaczką z La Scali, z największą gwiazdą kinową, z najwytworniejszą damą wielkiego świata! Nawet z królową, o ile istnieje jeszcze jakaś młoda królowa na świecie... Nie ma bowiem tego nieodzownego warunku całkowitego szczęścia, jakim jest nieograniczona pewność, że się jest dla kochanki Antinousem, a dla publiczności Molièrem.

A takie złudzenie można mieć tylko wówczas, gdy się ma lat dwadzieścia. Właśnie nie miałem o wiele więcej, gdy został rozstrzygnięty konkurs ogłoszony przez warszawski Teatr Rozmaitości na komedję. Było to lat temu dwadzieścia, t. j. w r. 1910. Wówczas nie istniały ani ordery dla literatów, ani nagrody rozdawane przez Państwo i magistraty. Jedyną nagrodą dla pisarzy było uznanie, powodzenie i szacunek. Od czasu do czasu ogłaszano konkursy, przeważnie jednak w Małopolsce, w Warszawie rzadziej, chociaż i to się zdarzało. Ogłoszony jednak przez teatr Rozmaitości, który był pod zarządem Rosjan i operował finansami rządowymi, konkurs na komedję był czynem nie pozbawionym pewnego politycznego znaczenia. Stojący wówczas na czele teatrów rządowych w Warszawie, prezes Małyszew chciał uchodzić w oczach Warszawy za polonofila. Jak to się stało — niewiadomo, dosyć, że zdołał wyjednać pozwolenie swej wyższej władzy — i konkurs na polską komedję został ogłoszony. Pierwsza nagroda wynosiła 1000 rubli. Była to suma na ówczesne czasy wysoka, a dla

każdego młodego literata — niedościgniona. A w jakich rejonach podoblocznych marzeń musiała się obracać podobna krezusowa fortuna może świadczyć to, że za powieść płacono wtedy 100 rs., a za komedję, graną w Warszawie rok przedtem w Teatrze Małym pod dykcją K. Zalewskiego, otrzymałem tantjemy 16 rs. 35 kop. Suma ta została mi w pamięci również na całe życie, gdyż bynajmniej sztuka moja, aczkolwiek nie miała sukcesu, nie była grana bez powodzenia. Prawdopodobnie tak niska tantjema była ustalona przez dyrekcję w celach wychowawczych, aby młodzieńcowi nie dać sposobności do karygodnego trwonienia pieniędzy. Rzecz więc naturalna, że konkurs na komedję z tak wysoką pierwszą nagrodą i dwiema następnymi po 500 rs. i 300 rs. musiał wywołać w sferze piszącej braci wstrząs głęboki. Uległem mu oczywiście na równi z innymi, najprawdopodobniej nawet bardziej niż inni. Miałem wówczas lat dwadzieścia i chociaż nie śmiałem głośno marzyć o tem, abym mógł rywalizować szczęśliwie z ówczesnymi potęgami sztuki dramatycznej, jednakże marzyłem pocichu. Nieśmiertelne powiedzenie Napoleona o buławie, która tkwi w każdym żołnierskim tornistrze, nie dawało mi spokoju. Napisałem więc komedję. Pisałem ją okrągły rok, przez cały rok myśląc tylko o konkursie i o tem, co by się działo na świecie, gdybym otrzymał pierwszą nagrodę. Przyznam się jednak, że największą moją troską było utrzymanie zupełnej tajemnicy. Nie powiedziałem też o zamiarze wysłania sztuki na konkurs nikomu prócz jednego z moich przyjaciół, bardzo zacnego muzyka, na którego dyskrecji mogłem polegać, a którego bardzo lubiłem, jako codziennego mego towarzysza kawiarni literackiej, napchannej zawsze po brzegi twórcami, mającymi nigdy nieustającą troskę, w jaki sposób stworzyć rubla. Była to ka-

wiarnia Udziałowa, która w tych czasach reprezentowała dzisiejszą Ziemiańską, z tą tylko różnicą, że zarówno wśród publiczności, jak i wśród artystów, zdarzali się także i aryjczycy. Można sobie zatem wyobrazić, w jak niezwykle przewidujący sposób zakonspirowałem swój wizytowy bilet w kopercie, na której wypisałem godło i tytuł sztuki. Trzy papiery i koperta czwarta wydawały mi się jeszcze zabardzo przejrzyste. Zawiąłem bilet sześciokrotnie. Kopertę wyszukałem grubą, zakleiłem ją podwójną porcją gumy arabskiej. Wprawdzie wierzyłem, że nikt z sędziów nie będzie wbrew regulaminowi do niej przed rozstrzygnięciem konkursu zaglądał, ale istnieje dość trafne przysłowie, głoszące, że strzeżonego Pan Bóg strzeże. Tembardziej, że podczas poprzedniego konkursu, który miał miejsce rok przedtem, wszyscy zgóry wiedzieli, kto otrzyma pierwszą nagrodę, a kto drugą, a zwłaszcza, kto jej nie otrzyma wcale. Mniej więcej tak, jak to się dzisiaj dzieje z literackimi nagrodami. Byłem bardzo młody i niedoświadczony, nie na tyle jednak, abym mógł przypuszczać, że otrzymałbym jakiegokolwiek wyróżnienie, gdyby wiadano, że autorem tej sztuki, którą nazwałem „Dzisiejsi“, a która bynajmniej nie była przepojona słodyczą optymizmu, jest młody, początkujący autor, który już wówczas miał odwagę „narazić“ się wielu ustosunkowanym, poważnym, ogólnie szanowanym, wybitnym Zoilom i Augurom ówczesnego literackiego świata. Woląłem wobec tego osobiście nie pokazywać się w kancelarji teatru. Posłańcowi, naturalnie, bałem się powierzyć mego skarbu, (a nuż by wleciał hycel pod tramwaj!) — wyszukałem więc pewnego znajomego, nie mającego nic wspólnego ze sztuką, a więc takiego człowieka, któremu nic nie zależało na tem, aby komukolwiek powiedzieć o mej zuchwałości, i prosiłem go o zło-

żenie mej sztuki w teatrze. Był to ostatni dzień przed terminem. Nazajutrz z bijącym sercem przeczytałem między nadesłanymi utworami, a było ich, aż strach powiedzieć, trzysta kilkadziesiąt — „Dzisiejsi“, gołdo „Vox in deserto“. Mimo wszystko bowiem byłem pewny, że moja sztuka będzie głosem na pustyni. W tym świecie, który trząsał teatrem i literaturą warszawską, byłem — niczem. Dwudziestoletnim chłopcem, bez nazwiska, stosunków, poparcia, w dodatku pisującym światoburcze artykuły do najradykałniejszego ówczesnego tygodnika, jakim był „Głos“, wychodzący po dwóch czy trzech konfiskatach pod nazwą „Społeczeństwo“. Mogłem się zatem spodziewać wyróżnienia jedynie w warunkach absolutnej, a tak trudnej w życiu naszym i nie naszym zresztą bezstronności.

I to się właśnie stało.

Upłynął rok. Przez cały ten rok sędziowie, jako że zwykle w sprawach literackich są nimi ludzie obciążeni pracą, wiekiem i zniechęceniem do literatury, — zbierali się dość rzadko. Przeczytać trzysta kilkadziesiąt sztuk też niełatwo. Niejeden z nich napewno dzięki temu zasłużył sobie na Królestwo Niebieskie. Ale cóż mieli robić? — Czytali, czytali, czytali, aż przeczytali. Tym razem tajemnica nazwisk była zachowana wyjątkowo ściśle. Wiedziano tylko, że po tak wysoką nagrodę pokusili się nawet najwięksi — a między nimi jest na konkursie sztuka samej Zapolskiej!... Powszechnie też mówiono, że wobec takiej konkurencji o pierwszej nagrodzie nikt nie może nawet marzyć. Tem bardziej nie mogłem marzyć ja! Nie ośmieliłem się nawet mówić o tem z moim przyjacielem, który dotrzymał słowa niezwykle dzielnie i nie pisał o mojej sztuce słówka. On jeden znał jej tytuł (oprócz owego znajomego, który ją zaniósł do teatru). I trzeba przyznać, że okazał wie-

le hartu woli, gdyż w miarę jak się zbliżał termin rozstrzygnięcia konkursu, zaczęto przy nas coraz częściej wymieniać tytuł mojej sztuki, jako mającej największe szanse otrzymania pierwszej nagrody. Naturalnie, dodawano zwykle, iż niewątpliwie jest to sztuka Zapolskiej.

Słyszając podobne rozmowy, prowadzone przy mnie, byłem bliski zemdlenia. Nie okazałem jednak po sobie nigdy, jak wiele niewypowiedzianego uczucia miałem w sercu. Trwałem w obojętności nieprzeniknionej i upartej dla „Dzisiejszych“ i ich autora. I oto, pewnego razu, późnym wieczorem, kiedy siedziałem w tejsze „Udziałowej“ nad pół czarną, wpada zdyszany, podniecony i jak zawsze pałający żywym ogniem młodości Tadeusz Konczyński, dzisiaj mój kolega, wówczas mistrz i wzór, znakomity autor „Kajetana Oruga“ i „Ochłani“. Zatrzymuje się przed moim stolikiem i krzyczy:

— Pan pierwszą, ja trzecią!

Padliśmy sobie w objęcia.

Nigdy nie zapomnę tej chwili, która była podwójnie dla mnie rozkoszna. Nieoczekiwane i wspaniałe zwycięstwo nad trzystu kilkadziesiącioma utworami — i szlachetna lojalność świętego, popularnego autora, który ścisła się i całuje wobec całej zebrałej cyganerii z młodym, początkującym, a szczęśliwszym od siebie rywalem.

Naturalnie wypadki tego wieczoru biegnęły z oszałamiającą szybkością. Przedewszystkiem telefon z „Kurjera Porannego“ do mnie. Proszą mnie, aby natychmiast przyjść do Redakcji. Idę. Wywiad do jutrzejszego numeru. Nie wiem z radości, co mówić, ale z czegoś się tam zwierzam. Doskonale. Po wywiadzie, sekretarz redakcji zaprasza mnie na kolację do Momusa. Idziemy! Sala wypełniona po brzegi. Kiedy przestępujemy jej próg, wstaje nagle od stolika znany, nieżyjący już, niestety, świetny ak-

tor Teatru Małego, Janusz Orliński i na cały głos anonsuje moje przybycie:

— W tej chwili wszedł laureat dzisiejszego konkursu dramatycznego, Stefan Kiedrzyński. Brawo! Brawo!

Krzyczą, biją brawo. Kilku nieznanomych gości podnosi mnie i stawia na krześle. Oklaski przechodzą, jak się to mówi, w burzę. A cała sala kręci mi się przed oczami. Jestem pijany, nie wypiwszy kieliszka konjaku. A potem powinszowania, radość, triumf i szampan do rana. Ale to nie była tylko moja radość i mój triumf, bo że nie był mój szampan, to nie trzeba dodawać. To była radość tych, którzy w każdym objawie żywotności polskiego ducha widzieli i swoje zwycięstwo. Bezwątpienia winszowaliby również każdemu innemu autorowi, ale ten gorący nastrój radości, jaki się wówczas stworzył, był dowodem, że radowano się tem bardziej dlatego, że na czoło wysunął się młody, nieznanym, dwudziestoletni chłopiec.

Działo się to zaledwie dwadzieścia

lat temu... a jakże daleko jesteśmy od tych nastrojów dzisiaj, gdy chodzi o literaturę, teatr i sztukę wogóle! Kto się dziś w Polsce cieszy z powodzenia rodaka?... Komu na tem zależy, kto jest z tego dumny? „Mozzuchin przyjechał!“ „Iwan Mozzuchin w Warszawie!“ — oto co się słyszy najczęściej. To, albo coś w tym rodzaju. Nikt w sukcesach naszych artystów nie znajduje cząstki swego triumfu. Zapomnieliśmy się cieszyć z własnego powodzenia, nie uznając go za własne, lecz zawsze za cudze, bez względu na to, czy chodzi o Mozzuchina, czy nie o Mozzuchina. I dlatego wspominam zawsze z rozrzuwaniem te niedawne, a tak oddalone czasy, kiedy premjera w teatrze była powodem do radości dla wszystkich, odnajdujących w sile zwyciężającej twórczości — własną siłę. No i dlatego, że miałem wtedy dwadzieścia lat i wierzyłem, że tak będzie zawsze.

*Stefan Kiedrzyński*

---

## WSPOMNIENIA O TEATRZE KRAKOWSKIM

---

Przed rokiem, p. Lucyna Kotarbińska złożyła piękny hołd pamięci męża, ogłaszając drukiem manuskrypt jego pracy p. t. „W służbie Sztuki i Poezji“, którą uzupełniła z pozostałych notatek\*). Praca ta zawierała dzieje artystycznej działalności teatru im. Słowackiego w Krakowie w ciągu sześciu lat, od r. 1899 do 1905. Obecnie p. Kotarbińska ogłasza swój własny pamiętnik, dotyczący tej samej epoki i tej samej sprawy, ale widzianej od wewnątrz\*\*). Kotarbiński rozważa wyniki swych wielkich zamierzeń artystycznych;

zона zaś jego odtwarza atmosferę, w jakiej teatr krakowski pracował. W ten sposób obie książki uzupełniają się wzajemnie, tworząc jedna całość, która stanowi wysoce zajmujący przyczynek do historii naszej kultury teatralnej.

Po przeczytaniu trzystu kilkudziesięciu stron książki „Wokoło teatru“, stwierdzamy przedewszystkiem fakt uderzający: Józef Kotarbiński znalazł w swej żonie idealnego współpracownika. Pomimo skromności autorki, wysuwa się we „wspomnieniach“ na czoło jej własny portret. Z każdej strony tej relacji przebiera nietylko głęboka wiara w charakter, wiedzę i posłannictwo męża, ale дума, że umiała dzielić jego troski i troskom tym

\*) Patrz: „Teatr“, grudzień, 1928 r.

\*\*\*) *Lucyna Kotarbińska*. „Wokoło teatru“. Moje wspomnienia. Warszawa. Nakł. Księg. F. Hoesicka. 1930.



zaradzić swą zabiegliwością, mrończącą pracą, wytrwałością, zmysłem praktycznym i wybitnym talentem towarzyskim. Na pytanie: „co ja tam (t. j. w teatrze) robiłam?” — odpowiada p. Kotarbińska w taki sposób: „...Zostałam najliteralniej chłopcem do posług, bo uważałam, że tego stanowiska brak i że zajmując je, mogę najbardziej być wszystkim użyteczna, jeśli, oczywiście, okażę się zdolnym chłopcem... Sześć lat byłam niemal całą dzień w teatrze, bo bywałam tam nieraz z chwilą, w której się życie zaczynało, do chwili, w której wszystko milkło, cichło, gwar ustawał, światło gasło... Pilnowałam gospodarczego ładu... Pilnowałam naszej pracy skrzętnie i sumiennie. Biegałam, jak sztafeta, do magistratu i do banków, do prezydenta, radców miejskich i lichwiarzy. Z pod ziemi wydobywałam często pieniądze, kiedy ich było brak do zapłacenia gaży. W razie pilnej potrzeby podpisywałam weksle, rewersy i obliczałam procenty, co mi przychodziło z trudem, bo nie umiem tabliczki mnożenia, ratowało mnie jedynie dość szybkie dodawanie. Widziałam czasem coś, czego musiałam udać, że nie widzę, bo to najspokojniej załatwiał sprawę nie do załatwienia... O mężczyźnie, któryby to robił z równym zapałem i wytrwałością, mówiono: „dzielny pracownik, nieoceniony robotnik“. O mnie mówiono często: „we wszystko się miesza“ i jeszcze: „poco się ona miesza?“ Słyszałam to, ale czułam się potrzebną mężowi. To jedno rozstrzygało mój kąt widzenia“.

W takiej (niepozbowionej wdzięku i humoru) syntezie, usiłuje p. Kotarbińska streścić swą działalność teatralną w Krakowie. W rzeczywistości (jak to wynika z samej książki), udział jej w pracach męża miał skalę znacznie wyższą i rozleglejszą: była duszą a często regulatorem jego przedsięwzięć. Zanim objął teatr kra-

kowski, nie był Kotarbiński zwykłym aktorem, zamkniętym w sferze swej pracy zawodowej. Skończył Szkołę Główną, utrzymywał stosunki z najsławniejszymi ze swych kolegów (Sienkiewicz, Świętochowski), był jednym z bojowników pozytywizmu, pisał wiele i działał obywatelsko. P. Kotarbińska podaje w swartym skrócie obraz tego warszawskiego życia w swym domu, gdzie gościła: Prusa, Święcickiego, K. Kaszewskiego, P. Maszyńskiego, W. Bogusławskiego, W. Gersona, E. Orzeszkową, Ostoję, Hajołę, Dygasińskiego, A. Sygietyńskiego, I. Matuszewskiego, D. Henkiela, W. Smoleńskiego oraz szereg artystów-malarzy, jak: Podkowiński, L. Wyczółkowski, J. Owidzki, R. Szwojnicki etc. To też, gdy pp. Kotarbińscy przenieśli się do Krakowa, dom ich, przy wielkich zaletach towarzyskich p. Lucyny, znowu gromadził ówczesną elitę Krakowa. Bywali tam stałymi gośćmi: Sewer, Asnyk, P. Stachiewicz, W. Tetmajer, L. Wyczółkowski, J. Rostafiński, J. Mycielski, W. Żeleński, M. Zdziechowski, J. Stanisławski, prof. Szajnocha, J. Żuławski etc. Promieniowanie tego ogniska towarzyskiego było tak znaczne, że wszystkim wydało się zupełnie naturalnym, gdy rada miejska wybrała Kotarbińskiego niemal jednogłośnie na dyrektora teatru im. Słowackiego.

Było to „spełnienie marzeń“ obojga pp. Kotarbińskich. Pani Lucyna poszła pieszo do Częstochowy, a p. Józef „rwał się, palił do roboty“. I nic nie znaczy, że zaraz nazajutrz po podpisaniu umowy rozpoczęła się zwykła „intryga“ teatralna, że współnik finansowy zdradził dość niegodziwie; nic nie znaczy, że później pełno było kłopotów i zmartwień, niesłusznych animozyj, zawistnych podkopów, tak zwykłych w każdym teatrze miejskim: jeden się mści za to, że mu żony nie zaangażowano do teatru, drugi, że mu nie przyjęto sztuki lub wier-

sza okolicznościowego, jeszcze inny, że mu nie dano biletu darmowego, bo wszystkie zostały sprzedane; nie znaczy również, że w ostatnim zwłaszcza roku kadencji Kotarbińskiego rozpoczęły się machinacje kandydatów, które w miastach prowincjonalnych przybierają dość bezwstydną formę. O wszystkich takich przykrościach, nieodłącznych od stanowiska dyrektora teatru, p. Kotarbińska albo wspomina przelotnie, jak o czemś nieistotnym, albo też zgola tego przedmiotu nie dotyka. Po latach, pozostały we wspomnieniu niezwykle radosne i głębokie przeżycia, które p. Kotarbińska odtwarza już to ze zbożną zadumą, już to z feljetonową lekkością tonu. Do najważniejszych momentów w jej książce zaliczyć należy rozdziały, w których autorka odtwarza z pamięci, z notatek i z listów zakulisową niejako atmosferę wielkich triumfów artystycznych jej męża, złączonych z pierwszą w Polsce inscenizacją: „Kordjana“, „Snu srebrnego Salomei“, „Zawiszy Czarnego“, „Wesela“, „Dziadów“, „Nieboskiej Komedji“, „Wyzwolenia“ i „Bolesława Śmiałego“. W ogłoszonych po raz pierwszy listach, dokumentach i poezjach: obu Tetmajerów, Wyspiańskiego, Micińskiego, W. Kossaka, Rydla, Konopnickiej, Rittnera, Przybyszewskiego etc. — przysły historyk teatru znajdzie niejednen szczegół, którego już pominąć nie można, pochodzi bowiem „z pierwszej ręki“.

Za czasów dyrekcji pp. Kotarbińskich teatr im. Słowackiego promieniował swą działalnością na całą Polskę. Była to epoka najpełniejszego rozkwitu Młodej Polski z Wyspiańskim i Przybyszewskim na czele. „Wesela“ i „Wyzwolenie“ stały się rodzajem misterjów narodowych, związanych na zawsze z nazwiskiem Kotarbińskiego. Pojęła to doskonale autorka książki „Wokoło teatru“ i żałować należy, że nie poświęciła Wyspiań-

skiemu takiego samego rozdziału, jaki otrzymali Stanisław i Dagny Przybyszewscy. Rehabilitacja pamięci czarującej a tragicznej Dagny jest prawdziwie wzruszająca. Tak pisać o kobiecie szkalowanej bezmyślnie a pełnej uroku i zablakanej w życie genialnego, ale pozabawionego woli pseudo-szatana polskiego — może tylko głęboko czujące serce kobiece. „Wokoło teatru“ jest też pod jednym względem rewelacją: ujawnia szczerzy talent pisarski autorki. Była, zdaje się, urodzoną powieściopisarką, posiadającą swój własny styl. Związała się z teatrem, aby brać udział w trudach męża. Wyniosła stąd radość, której można szczerze pozazdrościć.

Praca w teatrze, który co tydzień musiał dawać premjery i dbać o ich wysoki poziom, była ogromna. Poza kłopotami administracyjnymi, p. Lucyna brała bardzo czynny udział w dekorowaniu sceny, co czyniła nie tylko z zamiłowaniem, ale i ze znajomością przedmiotu (prowadziła w Krakowie szkołę sztuki stosowanej). „Kiedy się sypiało?“ — pyta we „wspomnieniach“ i odpowiada: „Dziś już nie zdaję sobie sprawy“.

Wyjechali pp. Kotarbińscy z Krakowa do Warszawy bez grosza. Piszę o tem p. Lucyna bez cienia gorczy: „Troszkę się człowiek naszamotał. Czasem kogoś w sercu pochował. Czasem uwiądnął któryś kwiat, na łąkach duchowych pielęgnowany. To znów się szło za pogrzebem jakiegoś marzenia. Ale, ileż rozkoszy dała praca twórcza, ile podniosłych wrażeń; ilu genialnych, niepospolitych, rozumnych i dobrych ludzi na drodze się spotykało! Jakie skarby przyjaźni, towarzyszące przez całe późniejsze życie, wywiozło się z Krakowa! Ile najlepszych uczuć męża sobie wysłużyłam!“

Tak przemawia godna podziwu radość życia p. Lucyny Kotarbińskiej.

*Jan Lorentowicz*

# SYTUACJA TEATRU POLSKIEGO W WARSZAWIE W SEZONIE 1928/29

*Dajemy poniżej notatkę, napisaną dla „Sprawozdania Izby Przemysłowo-Handlowej w Warszawie”, w przekonaniu, że zainteresuje ona Czytelników, jako obraz obecnej sytuacji teatralnej w Warszawie.*

Red.

## UWAGI OGÓLNE.

Frekwencja w ostatnim sezonie 1928/29 w porównaniu z sezonem 1927/28 nie przedstawia istotnych różnic. Stagnacja, którą w tym czasie już odczuwały kupiectwo i przemysł, w teatrze była prawie niewidoczna. Ujawniać się ona zaczyna dopiero obecnie w sezonie 1929/30.

Frekwencja teatralna jest naogół dość znaczna. W Teatrze Polskim wynosi ona przeciętnie około 70%, w Teatrze Małym 85% i więcej. Niepomyślną natomiast rzeczą jest sprawa cen biletów, które w Warszawie w tej chwili są nie tylko niższe niż w całej Europie (z wyjątkiem Czechosłowacji), lecz pozatem mniej więcej połowa biletów sprzedawana jest w abonamentach ulgowych przy tak wielkich zniżkach, że najlepiej nawet prosperujący poważny teatr dramatyczny z trudem może utrzymać równowagę budżetową. Te wielkie zniżki, jako akcja propagandowa teatru, osiągnęły z jednej strony swój cel, wciągając nowe masy publiczności do teatru, z drugiej strony jednak utrudniły kalkulację przez demoralizowanie ulgami nawet tych sfer, które mogłyby kupować bilety po cenach normalnych. Ograniczenie sprzedaży biletów ulgowych oraz skierowanie jej we właściwe łóżyska jest najbliższem zadaniem organizacyjnym teatru.

Pozatem trudności teatralne pochodzą z kilku źródeł: po pierwsze z naszego ustawodawstwa socjalnego, które niedostatecznie odróżniło pracę w teatrze od pracy w przemyśle. Stąd liczne komplikacje i niesprawiedliwości, które poważnie zaciężyły na życiu teatralnem. Również ciężar świadczeń socjalnych daje się poważnie odczuwać w takiej instytucji, jak teatr, gdzie blisko  $\frac{2}{3}$

budżetu pochłaniają gaże, przeważnie o stawkach maksymalnych. Dalej trudności kredytowe i wysokość oprocentowania kapitału są zaporą do czynienia dochodowych inwestycji, oraz poważnem obciążeniem budżetowem. Wreszcie niepokojącym szkopułem budżetowym jest w teatrze stała tendencja do podwyższania gaż, podczas, gdy dochody teatru nie okazują bynajmniej tendencji zwykłej, a w sezonie obecnym wręcz zaznaczają się wyraźną tendencją zniżkową.

## ANALIZA BILANSU TEATRÓW POLSKIEGO I MAŁEGO.

W Teatrze Polskim sezon trwa od września do września i ostatnie zamknięcie bilansu nastąpiło 31 sierpnia 1929 r.

A oto kilka cyfr w stosunku procentowym do osiągniętych dochodów:

- 1) Pobory personelu aktorskiego stałego, oraz statystów i muzyków wynoszą około 40%.
- 2) Pobory personelu technicznego około 15%.
- 3) Pobory personelu administracyjnego (z wyłączeniem Dyr. Szyfmana, który jako właściciel przedsiębiorstwa nie pobiera gaży) około  $3\frac{1}{2}$ %.
- 4) Wydatki dekoracyjne (bez robocizny, która jest policzona w gażach) mniej niż 3%.
- 5) Wydatki kostjumowe przeszło 5%.
- 6) Honorarja autorów i tłumaczy przeszło 8%.
- 7) Komorne około 7%.
- 8) Opał i światło około 4%.

Pozatem podatki, świadczenia socjalne, procenty, reklama, różne wydatki sceniczne i administracyjno-biurowe.

Jak z tych kilku danych widać, koszta

dekoracyjne, o których wysokości się tak często pisze i mówi, są znacznie niższe, niż może się to napozór wydawać, natomiast ogromne są koszty personalne, z wyjątkiem administracji.

#### PERSPEKTYWY.

Wobec tego, że podniesienie dochodowości teatru przez podniesienie cen, względnie przez powiększenie frekwencji zdaje się być w latach najbliższych niemożliwym — jedyną drogą do polepszenia sytuacji teatrów

prywatnych jest zmniejszenie budżetu, wydatków personalnych już to przez personalne redukcje, już to przez zmniejszenie zbyt wysokich gaź. Poprawa ogólnopństwowa stosunków kredytowych i socjalnych leży, oczywiście, już tylko w sferze pobożnych życzeń, narówni z poprawą repertuaru, który decyduje o wszystkim w teatrze. Zjawienie się kilku znakomitych sztuk zmienia dorażnie sytuację teatralną nawet w czasie najostrzejszego kryzysu.

A. S.

---

## WIOSENNĄ OFENSYWA SOWIECKA

---

Oczywiście teatralna. Prawie rok rocznie któryś z teatrów sowieckich wyjeżdża na objazd artystyczno-propagandowy po Europie. Dwukrotnie już wyjeżdżał teatr Tairowa, potem przyszła Habima, następnie teatr Granowskiego. Mimo, że Habima nie wróciła już do Rosji, mimo, że Granowski nie wrócił już do Moskwy, niestrudzona propaganda teatralna sowiecka wysłała z wiosną obecną dwoma szlakami dwa zespoły. W Berlinie rozpoczął występy Meyerhold, w Lipsku i Wiedniu Tairow.

Meyerhold przyjechał z olbrzymim zespołem, przywiózł pięć wagonów dekoracji i mebli i na początek wystawił „Rewizora“ Gogola, następną premjerą była głośna sztuka Tretiakowa p. t. „Ryczeie Chiny!“. Dalej zapowiada „Las“ Ostrowskiego, „Dwóch Komendantów“ Selwińskiego, „Rogacza wspaniałego“ Crommelinck'a i „Pluskwę“ Majakowskiego. Dwie pierwsze premjery nie dały spodziewanego rezultatu. Zawód spotkał Meyerholda i jego zwolenników na całej linii. Zdawało się, że Berlin, który dla teatralnego ruchu sowieckiego ma stosunkowo największe zrozumienie, szczególnie życzliwie przyjmie Meyerholda i z tego powodu, że jak świeżo wykazało dwutomowe dzieło o Meyerholdzie, (wydane nakładem moskiewskiej firmy wydawniczej „Akademja“), pióra Mikołaja Wołkowa, jest on synem bogatego gorzelnika z Penzy, gorliwego Niemca, który nie chciał nigdy

przyjąć nawet poddaństwa rosyjskiego; matka była zapaloną Niemką, a dopiero syn zrusyfikował się prędko pod wpływem szkół i przeszedł do kościoła wschodniego. Tymczasem przyjęcie wyraźnie lekceważące, w całej prawie prasie znudzenie konstruktywistycznymi sztuczkami, oraz irrealizmem i illogizmem moskiewskiego eksperymentatora, wreszcie kpiny i żarty na temat propagandystycznych intencji inscenizatora, który nawet nie uszanował genialnego utworu Gogola, uważając go za teren właściwy do niesmacznych marionetkowych pomysłów i bufonad teatru dell'arte. Część prasy przyznaje się wyraźnie, że nie dosiedziała do końca, uważając styl Meyerholda za doszczętnie... przestarzały i... niemodny. Ten cios jest może najboleśniejszym dla reformatora moskiewskiego, któremu się zdawało, że „ex Oriente lux“. Również aktorzy nie zdobyli uznania, z wyjątkiem Zinajdy Reich, którą powszechnie uznano jako doskonałą i wysoce interesującą aktorkę.

W sztuce Tretiakowa użył Meyerhold dla celów propagandy sposobów już wręcz symplistycznych: amerykańsko-angielskich kapitalistów i okupantów obsadził przez... najgorszych aktorów i statystów, źle ucharakteryzowanych, strasznie grających, natomiast chińczyków oraz wszystkich wydziedziczonych i wyzyskiwanych grają najlepší aktorzy zespołu.

Występy teatru Meyerholda stały się

przez kontrast apoteozą... teatru Stanisławskiego. Kto zna historję ostatnich lat 20 teatru rosyjskiego i walkę prowadzoną przez Meyerholda przeciwko Stanisławskiemu, jako „reakcjonście“, ten z uśmiechem szczerzej sytyfakcji pomyśli, jak zmiennymi są koleje losu. Dzisiaj Berlin uważa „styl“ Meyerholda za przestarzały i pusty, Stanisławski na tem tle wyrasta do coraz większych rozmiarów, a to, co ma być najlepszem w Meyerholdzie jest według

głosów prasy berlińskiej albo... kopją Stanisławskiego, albo grubą, popularną szarżą farsową, niepozabawioną zresztą świetnego brio i wielkiego doświadczenia teatralnego.

Znacznie pomysłniej udały się występy Tairowa w Wiedniu. Szczególnie podobała się operetka Lecocque'a „Dzień i Noc“, wystawiona jako parodia pełna ruchu i gimnastyczno-rytmicznych pomysłów. Z aktorów szczególnie odznaczyli się Alice Koonen, Rumniew i Fenin.

## TEATR KAMERALNY W PRADZE

Jesienią ubiegłego roku otwarto w Pradze, w nowej, ładnie przebudowanej sali, „Teatr Kameralny“ (Komorni Divadlo), który artystycznie i administracyjnie związany jest z miejskim teatrem na Vinohradach. Kierownictwo tego teatru spoczywa w rękach znanego reżysera, Jana Bora i teatrologa, Józefa Kodiczka, którego zna również Warszawa z jego odczytów o teatrze.

Nowy teatr otwarto niebardzo szczęśliwie ograną już w poprzednim sezonie na Vinohradach sztuką Franciszka Langera „Nawrócenie Ferdysza Pistora“. Potem wystawiono, też bez specjalnej potrzeby, niegraną już oddawna sztukę Franka Wedekinda „Zamek Wetterstein“. Następną zaś, udaną już, premierą było wystawienie prześlicznej japońskiej sztuki „Terakoya“ w ciekawej inscenizacji Jana Bora. Poetycka ballada flamandzka o księżu Lancelocie i pięknej Aleksandrynie w przekładzie prof. Otokara Fischera była miłym uzupełnieniem wieczora.

Premierą jednak, w całym tego słowa znaczeniu udaną pod każdym względem, jest wystawienie staroangielskiej tragedji Johna Forda, granej pod tytułem „Giovanni i Annabella“. Piękny, pełen powiewu poezji a zarazem wstrząsów dramatycznych, utwór pisarza doby szekspirowskiej nie stracił — przynajmniej w nader pięknej szacie, jaką mu nadał Józef Kodiczek — nic ze swej świeżości dramatycznej i siły przemożnego liryzmu. Na utwór ten, którego tytuł oryginalny brzmi „T'is pity, she was a Whore“,

zwrócił przed trzydziestu laty uwagę Maurycy Maeterlinck, który go przetłumaczył i opracował, chcąc go uprzystępnąć scenom europejskim.

Jest to tragedia dwojga kochających się serc. Osią dramatu jest grzeszna miłość między siostrą i bratem, którą John Ford umiał przedstawić z ogromną siłą dramatyczną, stwarzając sceny, posiadające obok mocy tragicznej niewyczerpane bogactwo piękna, poezji i liryzmu. Ford, autor o wielkim poczuciu taktu i miary artystycznej, nie wyjaskrawia prawie nigdzie sytuacji, nie stara się działać na zmysły widza, nie schlebia nigdy niskim instynktom, ale przeciwnie z najwyższą miarą artystyczną i prawdziwym talentem rozwija akcję sztuki, która z łagodnych, nastrojowych scen lirycznych dochodzi w końcu do najwyższej tragedji serc ludzkich, popadających w grzech z całą świadomością swego złego czynu, co też kochankowie muszą przypłacić życiem.

Zajmująca i piękna sztuka Forda znalazła w praskim „Komornem Divadle“ nader szczęśliwą oprawę. Inscenizacją utworu zajął się Józef Kodiczek, subtelny znawca teatru, który wniknął znakomicie w treść i ducha utworu i dał w dziewiętnastu szybko i sprawnie po sobie następujących scenach możność śledzenia zajmującego toku akcji. Nader szczęśliwe, proste i pełne polotu rozwiązanie dekoracyjne znalazł dla pięknej opowieści Forda ceniony malarz-dekorator, Vlastislav Hoffman. Doskonale skomponowane kostjudy, proste w linii a

silne i mocne w kolorze, potęgowały w znacznym stopniu wrażenie poematu. Estetyczna i świetna gra barw i światła przyczynia się również do szarmonizowania całości. W takiej arcyciekawej oprawie zewnętrznej znaleźli swój właściwy wyraz przedstawiciele głównych ról tytułowych. Przemily Kohout w roli zakochanego brata umiał z nieprzemieżoną siłą miłości połączyć wdzięk i polot, jakimi autor obdarzył swego Giovanni. Był przytem młody w postaci, dumny i rycerski. Miłą, pełną cierpienia i rezygnacji Annabellą była pani Iblowa, która z dużym wdziękiem łączy pierwiastek liryczny z poświęceniem, wypływającym z toku tragicznych wydarzeń.

Reasumując, można uważać wystawienie fordowskiej tragedji za znaczny triumf inteligentnego znawcy teatru, jakim jest Józef Kodiczek, wielki podobno przyjaciel Polski, który jednak zaniedbuje zupełnie twórczość dramatyczną polską i mimo częstych zapowiedzi sztuk polskich nie wystawił dotychczas jeszcze żadnej. — f. s.

---

## ZGON NAJLEPSZEJ WŁOSKIEJ MIRANDOLINY

---

Po kilkoletniej ciężkiej chorobie zmarła w Medjolanie Tina di Lorenzo, która uchodziła za najlepszą przedstawicielkę typów kobiecych w komedjach Goldoniego. Słynęła zaś zwłaszcza jako świetna, pełna wdzięku i finezji Mirandolina.

Tina di Lorenzo, obdarzona przez naturę ujmującą urodą, pięknem okiem i melodyjnym, miękkim głosem, rozsiewała czar do koła i dzięki tym przymiotom zyskała bardzo wczesnie duże uznanie i stanowisko w świecie aktorskim Italji przedwojennej.

Uroczą Tina, córka aktorki, Amelji Colonello i markiza di Castellaccio Di Lorenzo, zmuszona ciężkimi warunkami finan-

sowemi rodziny, rozpoczęła karierę aktorską już jako czternastoletnia dziewczyna, debiutując z powodzeniem na maleńkiej scenie w Torre di Greco pod samym już niemal Wezuwuszem, jako „Djonizja“ Dumasa. Zyskała odrazu wielką sympatję. Wkrótce w Neapolu czarem swym, który wedle relacyj współczesnych przewyższał w znacznym stopniu jej talent aktorski, zdobyła dość znaczne stanowisko, a dostawszy się do miast Italji północnej, zabłysnęła jako jasna gwiazda, zwłaszcza pod kierunkiem sławnego aktora, Flavio Ando.

Tina di Lorenzo, która wybiła się szczególnie jako interpretatorka ról Goldoniego, wcielała z wdziękiem wszystkie postacie repertuaru sentymentalnego. Była dobrą Damą Kamelową, Adrjaną Lecouvreur, Fedorą i Magdą sudermanowską. Później grywała z powodzeniem w sztukach Niccodeiego: „Nieprzyjaciółka“ i „Nauczycielka“. Zdobyła popularność też daleko poza Italją wyjeżdżając niejednokrotnie ze swym mężem, znanym aktorem Armando Falconim na gościnne występy do Hiszpanji, Portugalji, do Ameryki południowej, a nawet do Węgier, Rumunji i do Rosji. — f. s.

---

## ANDERSEN — PERZYŃSKI

---

W roku obecnym nie tylko rodzina Danja, ale i cały świat obchodzi 125-letnie zgonu wielkiego bajkopisarza Jana Christiana Andersena. Bajki jego i opowieści tłumaczone na wszystkie języki świata, zjednały mu nieprzemijającą sławę. W tym hołdzie pośmiertnym i Polska weźmie poważny udział, gdyż jeden z luminarzy komedjopisarstwa polskiego, Włodzimierz Perzyński, napisał komedję na temat jednej z najpiękniejszych i najmądrzejszych bajek Andersena p. t. „Niewidzialna Szata“. Nowy utwór Perzyńskiego wystawiony będzie w początku jesieni.

---

**TREŚĆ NUMERU:** *Andrzej Tretiak:* Ben Jonson. — *Sergiusz Kutakowski:* Sztuka teatralna w Rosji sowieckiej. — *Stefan Kiedrzyński:* Pierwszy sukces. — *Jan Lorentowicz:* Wspomnienia o teatrze krakowskim. — *A. S.* Sytuacja Teatru Polskiego w Warszawie w sezonie 1928/29. — *Wiosenna ofensywa sowiecka.* — *f. s.:* Teatr kameralny w Pradze. — Zgon najlepszej włoskiej Mirandoliny. — Andersen - Perzyński.

---

**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, Bodena 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. Froszel, J. Frühling, Wacław Grubiński, Jan Adolf Hertz, Zygmunt Kawecki, Stefan Kiedrzyński, Jan Kochanowicz, Stefan Krzywoszewski, Jan Lechoń, Jerzy Lewskowski, H. Liński, T. Mazurkiewicz, St. Miłoszewski, Z. Minowicz, St. Niewiadomski, Adolf Nowaczyński, Jan Pawłowski, W. Rapacki, Ludwik Solski, Karol Stromenger, Józef Śliwicki, J. Warnecki, J. Wasowski, Bruno Winawer, Władysław Witwicki, Jan Sokolicz Wroczyński, Kazimierz Wroczyński, 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 Bruner, Zdzisław Dybko, Roman Dybowski, Włodzimierz Dzwonkowski, Władysław Ludwik Ewert, Ferdinand Goebel, Wacław Grubiński, Wilam Horzyca, Stefan Kiedrzyński, Juliusz Kleiner, Edward Krasicki, Sergiusz Kulakowski, Jerzy Leszczyński, Jan Lorentowicz, Kornel Makuszyński, Witold Noskowski, Ryszard Ordyński, Michał Orlicz, Or - Of, Stefan Popek, Włodzimierz Perzyński, Mieczysław Ralikowski, Adam Grzymała-Siedlecki, J. E. Skiński, Florjan Sobieniowski, Karol Stromenger, Maciej Szukiewicz, Arnold Szyfman, Franciszka Szyfmandówna, Eugeniusz Świerczewski, Mieczysław Treter, Andrzej Tretliak, 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

*BOY-ŻELEŃSKI*

**FLIRT Z MELPOMENĄ**

Wieczór ósmy

zł. 10.—

*GRUBIŃSKI WACŁAW*

**W MOIM KONFESJONALE**

zł. 9.—

*KOTARBIŃSKA LUCYNA*

**WOKOŁO TEATRU**

zł. 12.—

*LORENTOWICZ JAN*

**DWADZIEŚCIA LAT TEATRU. I**

**DWADZIEŚCIA LAT TEATRU. II**

zł. 12.—

**WKRÓTCE**

**UKAŻĄ SIĘ Z DRUKU:**

*KIEDRZYŃSKI STEFAN*

**TEATR** (Wino, kobieta i dancing, Powrót do grzechu, Miłość bez grosza)

*RITTNER TADEUSZ*

**UTWORY DRAMATYCZNE**

Tom II. Odwiedziny o zmroku, Głupi Jakób, Don Juan, Człowiek z budki suflera.

Tom III. Lato, Wilki w nocy, Ogród młodości.

CENA 60 GROSZY