

45463

---

# TEATR



---

WYDAWNICTWO

---

TEATRÓW

---

POLSKIEGO

---

i MAŁEGO

M

B

---

ROK III

WRZESIEŃ 1930

Nr. I

# SCENA POLSKA

ORGAN ZWIĄZKU

ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

POD REDAKCJĄ JACKA FRÜHLINGA.

Wychodzi każdego 1-go i 15-go.

*Redakcja i Administracja:*

*Warszawa, Aleje Jerozolimskie 59.*

Wydawnictwo Teatrów Polskiego i Małego

**TEATR**

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

pod redakcją

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO

W „Teatrze” zabierali dotychczas głos następujący autorzy:

Wiktor Brumer, Zdzisław Dębicki, Roman Dybowski, Władysław Dzwonkowski, Władysław Łukwiński, Ferdynand Grotel, Wacław Grubicki, Włodek Horszyc, Stefan Kiedrzyński, Juliusz Kleiner, Leonard Kociemba, Edward Krasiński, Sergiusz Kulakowski, Jerzy Leszczyński, Jan Lorentowicz, Kornel Makuszyński, Witold Noskowski, Ryszard Ordyński, Młoch Orlicz, Or-Ot, Stefan Papée, Władysław Perzyński, Mieczysław Rulikowski, E. M. Schwimmer, Adam Grzymała-Studziecki, J. E. Słowicki, Florian Sobienowski, Karol Stromenger, Maciej Szukiewicz, Arnold Szyfman, Franciszka Szyfmanówna, Eugeniusz Świerczowski, Mieczysław Treter, Andrzej Tretliak, Bronisław Winawer, B. Wydra, 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).

# T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK III

WRZESIEŃ 1930

Nr. 1

## P R Z E D N O W Y M S E Z O N E M

### Teatr na pierwszym miejscu.

Jeżeli uznamy sztukę teatru jako sztukę samodzielną (a minął już czas wątpliwości w tym kierunku), to każdy jasno patrzący łatwo przyjdzie do przekonania, że sztuka teatru w Polsce zajmuje w chwili obecnej pierwsze miejsce pod względem doskonałości formy i rozmachu twórczego.

Gdy porównamy powieść współczesną polską z powieścią francuską, angielską, rosyjską, amerykańską i niemiecką, napewno zajmujemy tam miejsce dość dalekie. Jeżeli porównamy twórczość operową polską z twórczością operową zagraniczną, z ubolewaniem skonstatujemy, że zajmujemy tam miejsce prawie jedno z końcowych. Może trochę lepiej wyglądają sprawy w malarstwie, a szczególnie w grafice, by znowu w sztuce stosowanej dostało nam się miejsce bynajmniej nie poczesne. Natomiast w sztuce teatru pozycja nasza jest pierwszorzędną. Trzeba tylko nie zamykać oczu, umieć patrzeć i dobrze obserwować porównywane objekty. Sprawa ta jest chętnie przemilczana z dwóch powodów: primo, dlatego, że z natury rzeczy należałoby przyznać pierwszeństwo w tej dziedzinie Teatrowi Polskiemu w Warszawie (a takich, którzyby to chcieli uczynić, jest bardzo mało), wyróżniając równocześnie niektóre przedstawienia Teatru

Narodowego oraz w przeszłości szereg przedstawień teatru Reduta i Teatru im. Bogusławskiego, secundo — ponieważ artyści innych dziedzin niechętnie przyznają ten stan rzeczy i wolą go albo przemilczeć, albo zbagatelizować.

Każdy jednak świątły obywatel, który bywa w teatrach europejskich i, wróciwszy do Warszawy, najlepsze nawet przedstawienia zagraniczne porówna z widowiskami naszymi, prawie zawsze przyznaje równorzędność, lub wyższość naszemu teatrowi. Nie ulega wątpliwości, że możemy śmiało rywalizować — bez względu na kierunki — z najlepszymi teatrami Rosji, Niemiec i Francji, przewyższając natomiast wszystkie inne teatry europejskie. Nie tylko nasze wewnętrzne przeświadczenie pozwala nam to twierdzić, lecz posiadamy dziesiątki głosów pisarzy i krytyków zagranicznych, którzy przejazdem bawiąc w Warszawie, aczkolwiek często widzieli tylko jedno lub kilka przedstawień w teatrach warszawskich, wydawali w pismach i książkach swych ten świetny sąd o teatrach polskich i o wielkich zdolnościach aktorów, reżyserów i malarzy polskich.

### Atmosfera.

A jednak, gdyby historyk i psycholog teatru wejrzał w warunki rozwoju teatru w Warszawie, spostrzegł-

by, że są one wręcz ponure, pod każdym względem.

Publiczność spauperyzowana, zresztą w porównaniu z zagranicą zawsze była biedna, aczkolwiek lubi teatr, chodzi doń dosyć rzadko i to tylko wtedy, gdy na afiszu jest utwór o świetnej, bezkonkurencyjnej reputacji. To też w miljonowym mieście, w stolicy wielkiego państwa premjery w najlepszych teatrach nie są nigdy pełne, bo publiczność ostrożnie czeka na opinię i sądy o sztuce, by nie ryzykować lekkomyślnie swoich kilku złotych. Wyprzedana taką rzadkością, jak nie wyprzedana gdziekolwiek w Europie. To się odnosi nie tylko do premjer zwykłych, przeciętnych. Premjery najpierwszych autorów polskich i zagranicznych, ozdobione najświetniejszymi nazwiskami aktorów i reżyserów, spotyka ten sam los. Telefon i prasa decydują dopiero o sukcesie przedstawienia.

Publiczności teatralnej w pełnym tego słowa znaczeniu, związanej z teatrem, pragnącej czegoś wyraźnie, lub walczącej z czemś, właściwie niema i to już oddawna. Jest to masa o dobrym zresztą guście, o zdrowych instynktach, lecz masa właściwie nie artystyczna, która, odróżniając trafnie, ze swojego punktu widzenia, na co warto chodzić, a na co nie warto, nie posiada równocześnie siły, ani charakteru do zajęcia takiego stanowiska, by narzucić teatrowi swoją wolę.

Prawda, że teatr ma wpływ na tę masę i może ją kształtować, lecz pozwolimy sobie twierdzić, że w znacznie wyższym stopniu ulega ona wpływowi krytyki teatralnej i ta jedynie odegrać może dominującą rolę w jej wychowaniu.

Lecz, niestety, krytyka nasza z małymi wyjątkami, usunęła się na drugi plan i nie tylko nie stara się (czy też nie umie) wychowywać publiczności, lecz przeciwnie, stara się być conaj-

wyżej odgłosem „publiczki“, dość mało, jak wszędzie, wybrednej.

I to nie byłoby jeszcze najgorsze. Niestety jednak jakże często fałszuje się opinię publiczności na korzyść interesów osobistych, czy partyjno-koteryjnych! Jakże często przemilcza się entuzjastyczne przyjęcia przedstawień przez publiczność, lub widzi owacje i słyży brawa, których nie było!

To też nic dziwnego, że teoretyczne dyskusje teatralne, tak częste na Zachodzie i Wschodzie Europy, u nas nie istnieją, rozmowy o problemach twórczości dramatycznej nikomu na myśl nie przychodzą, spory z autorami o nowoczesność teatru i jego formy należą do rzadkości, a o aktorach pisze się tylko wtedy, gdy jest jakaś sensacyjna plotka, lub potrzeba reklamy dla „gasnącej“ lub niezaangażowanej „gwiazdy“. — A jeżeli są jakieś dyskusje, to zawsze osobiste o charakterze kampanji, a połowa krytyk pisana jest pod kątem widzenia, czy należy jakiemuś teatrowi, autorowi czy reżyserowi pomóc, lub zaszkodzić. W naszych warunkach nie można sobie wyobrazić poważnej dyskusji o zaletach jakiegoś autora, czy o błędach jakiegoś reżysera bez wmięszania w te sprawy osobistych i partyjnych motywów. Partyjnictwo, które żre życie polityczne Polski, rozdzieliło również wszystkich ludzi w teatrze i wokoło teatru. Autor czy reżyser, należący do pewnego stronnictwa, czy koterji, nie popełnia nigdy żadnych błędów w opinii organów jego stronnictwa, natomiast jest nic nie wart dla każdego członka innej koterji. Krytyków, których partyjnictwo nie opanowało, można policzyć na palcach jednej ręki. Przerzuty tego raka partyjnego ogarniają wszystkie organa po kolei. Z każdym rokiem stan ten się pogarsza. Są pisarze, o których zgóry można powiedzieć, w jakich pismach będą mieli

świetne krytyki, a w których będą po-  
tępieni. To samo z reżyserami, to samo  
z dyrektorami teatrów. „Lucida  
intervalla“ są rzadsze, niż się optymisto-  
m zdaje.

Gdy równocześnie zważymy, że pra-  
sa warszawska w najlepszych pi-  
smach na jednym poziomie stawia  
najwybitniejsze teatry i kabaretowe  
teatrzyki, o których już dziś żadne po-  
ważne pismo europejskie wogóle nie  
pisze; gdy się zważy, że niema żad-  
nych proporcji między zasługami po-  
szczególnych ludzi, że dalej każda  
akcja anarchistyczna wewnątrz tea-  
tru znajduje zawsze swoich obroń-  
ców, prywata zajmuje w sądach o te-  
atrze nie ostatnie miejsce, a wreszcie  
jeszcze tylko w połowie pism pisuje  
się krytyki, bo we wszystkich innych  
teatr jest tylko marginesem, na któ-  
rym się wygodnie i łatwo fabrykuje  
„witze“ i „dowcipuszki“ (pół biedy,  
jeżeli są zabawne) — trudno nazwać  
atmosferę tę pomyślną dla pracy tea-  
tralnej.

Równocześnie rok rocznie rodzi się  
w prasie warszawskiej nowy Mesjasz  
teatru, który jeden ma zbawić „bied-  
ny“, „upadający“ i „zmurszały“  
teatr polski. Chronologicznie naj-  
pierw miał nas ocalić Teatr Stołecz-  
ny, potem Reduta, dalej Teatr im. Bo-  
gusławskiego, w jakimś sezonie nawet  
teatr przy ulicy Śniadeckich; w ja-  
kimś momencie teatr na Pradze rato-  
wał honor Warszawy, wreszcie rok  
rocznie we wrześniu teatr Ateneum  
jest tym, na który skierowane są oczy  
całej Polski, a w maju czy w czerwcu  
nie tylko nekrologu mu nie napiszą,  
ale nawet bezpłatnie nie umieszczą  
klepsydry.

To też w naszych warunkach tylko  
teatr, który stoi od tego wszystkiego  
zdaleka, który potrafi się uniezależnić  
od poparcia jednej czy drugiej partji,  
który potrafi wytworzyć w swoim  
łonie artystyczną atmosferę pracy,  
ujętą w mocne karby organizacji,

i oprze się na zdrowym instynk-  
cie publiczności oraz części, obiektyw-  
nej, krytyki. — ten tylko teatr potrafi  
się utrzymać i nie zginie zatruty ka-  
dzidłami jednych a trucizną drugich.

Jeżeli do powyżej wymienionych  
mankamentów dodamy jeszcze ciężkie  
warunki finansowe w całym społec-  
zeństwie, a tem samem i w teatrze,  
to naprawdę tylko dzięki ogromnym  
wysiłkom i talentom ludzi teatru o-  
siągamy te rezultaty, którym zaprze-  
czyć nie można.

### Wewnątrz teatru.

Całą pociechą jest praca w teatrze.

Poza kilku „premjerami“, którzy  
szybując zbyt wysoko, bo aż pod  
gwiazdy, stracili równowagę (co jest  
rzeczą naturalną) i jeszcze nie potra-  
fili się wybalansować (lecz nie trać-  
my nadziei, że im się to uda) — ol-  
brzymia większość aktorów pracuje  
świetnie, z wielkim zamiłowaniem, z  
wiarą, a często i poświęceniem. To sa-  
mo reżyserzy i malarze teatralni, któ-  
rzy często dokazują istnych cudów  
przy niewielkim stosunkowo czasie,  
przeznaczonym na wystawienie sztuki.  
W tym kierunku spotykamy się z  
taką ofiarnością czasu i energii, obok  
wielkich talentów, że tylko ludzie we-  
wnątrz teatru mogą mieć o tem poję-  
cie i naprawdę ocenić ich zasługi.

Gdybyż jeszcze energii reżyserów,  
malarzy i aktorów polskich przycho-  
dziły w pomoc pomysłowość i rozmach  
autorów polskich, sytuacja byłaby  
znacznie lepsza. ~~Albowiem~~ talentów  
pisarskich nam nie brak, aczkolwiek  
brak nam w ostatnich czasach nie tyl-  
ko świetnych i z życiem współczesnem  
mocno związanych sztuk polskich,  
lecz ilościowo nie odpowiadają one za-  
potrzebowaniu rynku teatralnego. Np.  
teatr tego typu, co Teatr Polski, ma-  
jąc do dyspozycji swój doskonały apa-  
rat organizacyjny, aktorski i reżyser-  
ski, nie mógł w zeszłym sezonie wy-  
stawić więcej, niż jedną nową sztu-

kę polską (i to był debiut autorski). Ponieważ teatr ten nie jest teatrem, który w obecnej fazie zajmuje repertuar retrospektywny, a przeciwnie, Teatr Polski od kilku lat już stara się być przede wszystkim teatrem współczesności, rola jego staje się czasami niesłychanie trudną, gdyż materiału polskiej twórczości teatralnej jest coraz mniej. Przypisać to należy złej atmosferze dla teatru, której czynniki zanalizowaliśmy powyżej, niedostatecznemu zrozumieniu roli autora polskiego przez wielu dyrektorów teatralnych, szczególnie na prowincji, wreszcie ciężkim warunkom materialnym pisarzy. Tymczasem doświadczenie uczy, że los każdego teatru musi być związany jak najściślej z twórczością danego naro-

du, albowiem najwyższe wartości teatralne osiąga się przy wystawianiu dzieł nie tylko swojego czasu, ale i swojego społeczeństwa i ziemi.

Kończymy ten dość krytyczny, lecz bynajmniej nie pesymistyczny powakacyjny artykuł wezwaniem i prośbą do pisarzy polskich nowego pokolenia, by zechcieli tworzyć dla teatru. Niechaj nie wierzą zjadliwym śledziennikom i zawiadzionym, bez talentu dramatycznego, autorom, że teatr w Polsce jest nie do zdobycia dla młodego, nieznanego autora. Jest to potwarz, którą łatwo obalić przykładami. Przeciwnie, nigdzie w Europie tak łatwo młody, zdolny pisarz nie trafi na scenę teatru, jak w Polsce.

*Arnold Szyfman.*

---

## R Z E C Z B A R D Z O P R O S T A I B A R D Z O Z A G M A T W A N A

---

Dla kogo pisze się recenzje o aktorach? To jest ta sprawa zagmatwana, która wydaje się prostą, jak to nieraz bywa z kwestjami, które są bardzo proste.

Spróbuję głośno myśleć i zacząć od faktu niezaprzeczalnego, a raczej od dwóch: pierwszy, że recenzje się pisze, a drugi, że główny interesant nie jest z nich zadowolony, mianowicie teatr.

Z każdą premierą czytam, że ten, czy ta „wywiązała się dobrze z zadania“, tamten „stworzył wyborny typ“, trzeci „nie odpowiedział zadaniu“ — i, jako recenzent od lat trzydziestu, cieszę się, że świat jest dalej na swoim miejscu. Cóż, kiedy teatr się nie cieszy. Co chwila słyszę utyskiwania, że ten wiekiusty porządek jest niedobry. Że recenzje są najczęściej połówkowe, zbywające banałem, niemotywowane. Pewnie. Ale czy tylko dla teatru się pisze? Jeżeli o aktora idzie, to

on w istocie nie się z takiej recenzji nie dowie (a czy z innej dowie się więcej, o tem jeszcze pomówimy). Taki jest wszelako porządek świata, że pisma są dla czytelników, nie tylko dla teatru i jego ludzi. Czytelnik dowie się, czy recenzentowi się podobało, czy nie podobało. Jeśli mu to wystarczy — to wszystko w porządku, a czy to będzie motywowane, czy niemotywowane, to może nie jest tak ważnym, jakby można sądzić.

Jeden napisze: aktor grał dobrze, bo miał dobre ruchy, dobrą maskę, ubranie, mimikę i nadał odpowiedni ton postaci, która jest taka i taka. Motywy jak się patrzy. Drugi stwierdzi autorytatywnie, że postać jest zupełnie inna i nie odpowiadała jej nic z tego, co aktor zrobił. Motywy będą taksamo niezbite, bo każdą postać sceniczną można sobie wyobrazić taką lub inną. Co to było w „Głupim Jakóbie“ z Szambelanem - Frenklem i

Szambelanem - Kamińskim? Dwaj ludzie, dwa światy, dwie dusze, dwa szlafroki — wszystko inne, wprost przeciwne sobie, a za każdym razem bezwzględnie wiarygodne. Obaj recenzenci będą mieli rację, gdy obszernie umotywiają swoje przeciwne zdania o obu tych figurach. Czytelnik przeczyta i będzie kontent: albo z tego, że jest tego samego zdania, albo, że jest przeciwnego. Ale jeśli o aktora idzie, to co on ma z tem zrobić i czego się nauczy (bo o tem uczeniu aktorów powtarza się kółko aż do znużenia).

Mój kochany towarzysz lat krakowskich, Jerzy Leszczyński, powiedział raz w interwiewie, że z żadnej recenzji jeszcze się niczego nie nauczył. Święte jego słowa. Nauczyciele aktora, to talent, zwierciadło i reżyser, czyli mówiąc ściśle: talent i dwa zwierciadła, z których jedno umie mówić. Z dwóch reżyserów nic mu już nie przyjdzie, gdy zaczną równocześnie go obrabiać, z trzech chyba jeszcze mniej, a cóż dopiero z siedmiu, którzy przychodzą wówczas, gdy aktor dawno naradził się z talentem, zwierciadłem i reżyserem, rolę obmyślił, wypracował, aż tu po premierze dowiaduje się, że trzeba ją grać na trzy do sześciu różnych sposobów, a każdy inny od jego sposobu. Co z tem wogóle począć?

Pytanie jest konieczne, bo od niego zależy, czy recenzje pisze się dla aktora? Co do mnie, od trzydziestu lat słyszę od aktorów, że nie czytują recenzji — i zupełnie im się nie dziwię. Gdyby uważali je za wskazówki, to gorzka ich dola. Wyobraźmy sobie człowieka, któremu się śni, że nie wie którąś isię, stanął na rozstajnych drogach i ma przed sobą dziesięć drogowskazów, każdy z napisem: TĘDY. Śliczna to rzecz motywowanie, ale praktyczny wynik tych najświetniej umotywowanych koncepcyj recenzentkich wydaje mi się trochę wątpli-

wy. Proceder musiałby być taki: aktor uznaje jedną za słuszną, żałuje za grzechy, postanawia się poprawić, prosi reżysera aby także się pokajał. Dyrektor zdejmuje sztukę z afisza, wszystko się przerabia, a po drugiej premierze znów czeka się na recenzje i albo obiera się nową koncepcję, albo wraca do dawnej, bo napisano, że przedtem było lepiej. Oplaciła się facyta, a ile skorzystali aktorzy! Usilnie zalecam ten proceder; warto go zastosować, nawet trzeba koniecznie. Bo gdy wszystko zostanie po dawnemu, to widocznie ta świetnie umotywowana recenzja była musztardą po obiedzie.

No, powie ktoś, tak źle nie jest. Przyda się w następnej sztuce? To znów trochę za proste. Krytykowi idzie o tę sztukę, którą widział, nie o tę, której nie widział, a maksym ogólnych jest w teatrze bardzo niewiele i tak ogólnikowe, że ich pożytek jest żaden.

Nie, mimo wszystko nie mogę jakoś zobaczyć, aby recenzje musiały być pisane ze względu na aktorów, na ich „uczenie się“, na ich korzyść. Smutne to, być takim pesymistą. Może kto mnie z tego uleczy. Byłbym bardzo wdzięczny. Byłe lekarstwo było konkretne, bo mówić dokoła rzeczy jest przyjemnie, ale niewiele z tego wynika. Tem niemniej pozostaje jeszcze czytelnik i do niego wracam. Może on jest konsumentem na tę recenzję fachową, motywowaną, pracownianą, na analizę gry i reżyserji od strony rzemiosła?

Znów mi się nie wydaje. O grze i o formie teatralnej można pisać na dwa sposoby: tak jak o kwiatach pisze botanik, albo tak jak pisze laik: jest ładny lub brzydki, pachnie pięknie, albo nie pachnie, albo czuć go stęchlizną. Tak mi się wydaje — i koniec. Reszta należy do prasy fachowej — jeżeli taka istnieje, a i wtedy ile trudności! Spróbujmy opisać ak-

torą: nie więcej, tylko przedstawić go czytelnikowi tak plastycznie, aby zobaczył jak on gra i usłyszał jak on mówi. A teraz dopiero analiza i ocena! Pisać fachowo dla niefachowych, to wielkie apostołstwo, ale dla ewangelizowanego pacjenta ciężka próba cierpliwości. Wyrażenia techniczne, których biedak nie rozumie ani w ząb, rozprawy o słupkach i pręcikach kwiatu. — Nie potrzebuję sobie tego czytelnika wcale wyobrażać, bo go widzę, jego i ten stół, pod którym leży zmięty dziennik. A to nie jest funkcja dziennika, przynajmniej nie podczas czytania. Quod erat demonstrandum.

Więc pisać sumarycznie, w skrótach: grał dobrze, źle, „wywiązał się z zadania“, „dostroila się do całości“?

Dotychczas mówiłem tylko o czytelniku i zdaje mi się, że trzem czwartym to wystarczy, a może czterem piątym. Recenzent jest ich mężem zafowania i wierzą mu na słowo, albo nie ma ich wiary i nie wierzą. W obu razach jest rachunek załatwiony. Ale najbardziej altruistyczny dziennikarz jest człowiekiem i nie można od niego żądać samego altruizmu. Otóż jeden ze sprawozdawców przyznał się niedawno w pewnym naszym piśmie teatralnym, że pod koniec sprawozdania zawsze dostawał mdłości, gdy przechodząc do aktorów, miał temu

powiedzieć komplement, tamtego zganić, a innych wymienić. Koniecznie „wymienić“, bo „niewymienienie“, to obraza trzeciego stopnia. Pisarz ten nie mógł znieść obowiązku, ba, p r z y m u s u pisania o aktorach — i zupełnie go rozumiem. A że przy- mus ten płynie z konwenansu, z pewnej umowy, z pewnego zwyczaju, więc od strony recenzenta trzeba by się dobrać do skóry temu zwyczajowi i całkiem bezceremonjalnie zacząć dociekanie, czy w istocie m u s i się pisać o grze aktorów i o wystawieniu sztuki zawsze, bez względu na to, jak to teatr, jacy aktorzy, jaka inscenizacja — czy też czasem trzeba pisać, a czasem milczeć? I nie tylko czy trzeba, ale czy m o ż n a? Bo zdawałoby się, że można tylko wtedy, gdy jest o czym mówić i gdy, wskutek tego, ma się coś do powiedzenia. I gdy się ma wrażenie, że to się na coś przy- da.

To znów inny zakrętas tej kwestji, jaką jest recenzja o wykonaniu sztuki. Świat jest bardzo nieskomplikowany — byle mu się bliżej nie przyglądać. Ale kwestja sama nie jest nieciekawą, a tylko bardzo obszerną. Może dałoby się do niej kiedy wrócić?

*Witold Noskowski*

Poznań.

---

## O TEATRZE, AUTORACH I ARTYSTACH

---

Nasza szczupła literatura z dziedziny teatru zyskała w ostatnich dniach kilka nowych prac. Najobszerniejszą z nich jest monografia dr. Ignacego Schreibera o „T w ó r c z o ś c i d r a m a t y c z n e j E d w a r d a L u b o w s k i e g o“ (Kraków, księgarnia D. E. Friedleina). Jest to jedna z najosobliwszych książek, jakie wydała nasza polonistyka. Nigdy jałowość metody analitycznej, tak uwielbianej przez

naszych polonistów, nie okazała się wyrazistszą, jak w tej monografji, napisanej przez doktora filozofji, dobrze obeznanego z literaturą dramatyczną, pracowitego i pełnego dobrej woli.

Nie wiem, kto namówił p. Schreibera do napisania tej książki. Przyuszczam, że stało się to za sprawą prof. S. Windakiewicza, który we wstępie zapewnia, że Lubowski „jest to pisarz, któremu należy się pewne



miejsce w literaturze. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przeszłego wieku imię jego było głośne w teatrze polskim. Tylko, aby o nim coś powiedzieć, trzeba dotrzeć do wszystkich pism, rozrzuconych po czasopismach lub pozostałych w rękopisach; trzeba zebrać wiadomości biograficzne i uczynić go napowrót żyjącą postacią w dziejach teatru polskiego". Zadania tego podjął się, z odwagą godną największego podziwu i... współczucia p. Schreiber. Przeszukiwał sztuki Lubowskiego, które zdobył oraz te, które pozostały w manuskrypcie; poznał artykułowe prace Lubowskiego oraz recenzje o tych jego sztukach, których egzemplarzy odnaleźć nie zdołał; zbadał otrzymany od rodziny pamiętnik osobisty Lubowskiego; wreszcie, wierząc w niezwykłą owocność swych szperań, opatrzył tekst monografji 435-ma uwagami dodatkowymi oraz wykresami!

Jakież wrażenie otrzymuje uważny czytelnik, po przeczytaniu monografji p. Schreibera, co do „miejsca w literaturze“, zajętego przez Lubowskiego? — Określił je swego czasu dość lapidarnie Leon Bloy: p l a g i a t o r n i c o ś c i ! Lubowski miał pewne zdolności pisarskie, a zwłaszcza dziennikarskie. Naśladował skrzętnie: Picarda, Labiche'a Scribe'a, Dumasa-syna a w końcu — Wiktoryna Sardou, spotykając się na tym ostatnim terenie podpatrywania obcego wzoru z drugim, znacznie zdolniejszym „majstrem“, Kazimierzem Zalewskim. W długiej epoce marazmu po powstaniu, byli obydwaj głównymi przedstawicielami t. zw. „twórczości dramatycznej“. Nie pozostało po nich w teatrze n i c , n i c , n i c — prócz zdziwienia, że tacy „twórcy“ mogli byli przez długie lata zaprzętać sobą uwagę dawnej Warszawy.

F. Schreiber omawia, streszcza i

analizuje wszystkie znane mu utwory Lubowskiego, zarówno te, które „padły“ w teatrze, jak te, które pozostały (na szczęście) w manuskrypcie, jak wreszcie te, które miały powodzenie. Pietyzm, zakrojony na miarę badania wielkiego pisarza, doprowadził go do sprzeczności mimowolnych. Zapewnia np., że „Lubowski był wogóle w całej swej twórczości dramatycznej ogromnie odporny na wpływy; można napotkać u niego tylko nieliczne reminiscencje i to przeważnie z zastrzeżeniem ich prawdopodobieństwa!“ W analizie jednak poszczególnych utworów jest p. Schreiber innego zdania: w „Nietoperzach“ znajduje „widoczny wpływ W. Sardou“; „Gonitwy“ obracają się „już wyłącznie w granicach komedji Augierowskiej i jej zdobyczy technicznych“; w „Jacusiu“ — „cały szereg motywów i momentów... zaczerpnął Lubowski z mało znanej i słabej komedji Labiche'a i Delacoura *le Point de Mire*“; w „Przyjaciółkach żon“ — „rozprawy przypominają bardzo żywo Wiktoryna Sardou... chociaż dają wrażenie karykaturalnego odbicia; kalambury natomiast i paradoksy są jakby żywcem wycięte z bulwarowych fars francuskich“ i t. d.

Inną sprzeczność podyktował p. Schreiberowi jego zdrowy smak artystyczny. Widząc zupełną bezbarwność znacznej części utworów Lubowskiego, szuka w nich autor walorów „historycznych“. „N i e t o p e r z e“ więc stanowią epokę w dziejach gry scenicznej, gdyż „wogóle usuwają role dla solistów, tercetów czy kwartetów i żądają licznego a stonowanego zespołu“; „Pogodzonych z losem“ zalicza p. Schreiber „do arcydzieł komedji polskiej“, jest bowiem „najlepszą komedją polską z t e z ą“; „Bawidełko“ ma „wielkie znaczenie historyczne, jako pierwsza polska sztuka naturalistyczna“. Znacznie gorzej jest ze sztukami Lubowskiego,

które nie mają „historycznego znaczenia“. Budzą one niekiedy w p. Schreiberze ostry niesmak. „Wartość artystyczna P r z y j a c i ó ł k i ż o n jest żadna... Niesmaczny bigos dramatyczny, stłaczający dwa zupełnie odrębne gatunki twórczości scenicznej, komedję z tezą, przerastającą w melodramat i zgiełkliwą farsę bulwarową“. Jeszcze ostrzejszy sąd wypadł o „Światowych rozrywkach“: „Jest to już nie dramat, ale gazeciarski pamflet, który pod zmyślonemi nazwiskami paszkwiluje poszczególnych członków ołtamu społecznego, zohydzając ich charaktery aż do nie-naturalności“. W przysłowiu dramatycznym „Nie wszystko złoto“ — „osoby nie zarysowane, cudaczny język, mający rzekomo ilustrować żargon rzemieślniczy, tworzą całość przedziwnie nieudolną a nawet niesmaczną“!

Więc — c u i b o n o ? Po co szukać życia artystycznego tam, gdzie go nigdy nie było? Czy nie bardziej słusznym było przyznanie racji samemu Lubowskiemu, który, w cytowanym przez p. Schreibera pamiętniku, pisze: „nie wierzę, aby plon mój w jakiegokolwiek bądź postaci był wart cokolwiek“? P. Schreiber, usiłując uczynić Lubowskiego „napowrót żyjącą postacią w dziejach teatru polskiego“, jest dla niego bardzo pobłażliwy. Przepisuje mu nawet rzeczy, których nie napisał. Sądzi np., że „ostatniem odezwaniam się pisarza“ był artykuł „Nasza scena dramatyczna“ w „Tygodniku Ilustrowanym“ z r. 1904, podpisany literą L. Mogę przedstawić dowody, że ten artykuł napisał... kto inny.

Natomiast, pisząc o stosunku Lubowskiego do pozytywizmu, pominął p. Schreiber (zapewne świadomie) żalosalną rolę, jaką autor „Nietoperzy“ odegrał w walce „młodych“ ze „starymi“, tj. grupy „Przeglądu Tygodniowego“ z grupą konserwatyw-

ną. Punktem wyjścia tej walki był skandal a mianowicie ogłoszenie przez Lubowskiego w tymże „Przeglądzie“ powieści „Przygody krótkowidza“, która okazała się plagiatem francuskiego opowiadania „Les tribulations d'un myope“ Ch. Deulina. Odpierając ataki, Lubowski wystąpił z gwałtownym pamfletem na pozytywistów. Odpowiedzieli mu zbiorowo: Świętochowski, Kotarbiński i Mikulski. Replika była miażdżąca; oceniała surowo całą działalność Lubowskiego. Po tym pogromie moralnym Lubowski już się nigdy nie podniósł. Pracował wiele w dziennikarstwie, pisał sztuki, które miały rozgłos sezonowy, ale gorzkniał z dniem każdym, aż w końcu uczuł całkowitą niemoc twórczą. Przez ostatnie trzydzieści lat swego życia stwierdzał ze smutkiem, że obfite jego komedjopisarstwo uległo całkowitemu zapomnieniu...

\*

Znany krytyk i zamiłowany teatrolog poznański, p. Stefan Papée zadał sobie trud nie mały a bardzo pożyteczny: rozejrzał się w działalności naszych teatrów w Poznańskim, na Pomorzu i na Śląsku w przeciągu pierwszego dziesięciolecia niepodległości (Dziesięć lat teatru w Polsce Zachodniej. 1918 — 1928. Poznań, 1930). Epidemja teatralna, jaka ogarnęła wszystkie większe miasta, była zjawiskiem zupełnie zrozumiałem: starano się zaspokoić głód słowa polskiego po długich latach niewoli. Zwłaszcza w byłym zaborze niemieckim, gdzie istniała tylko jedna stała scena polska (w Poznaniu), musiano zwrócić uwagę na teatr, jako na jeden z najpewniejszych środków propagandy narodowej. Z zestawienia, dokonanego przez p. Papée, łatwo się przekonać, że w organizacji teatrów w Polsce Zachodniej nie było od początku do końca żadnego programu; istniały tylko

szlachetne, ale luźne usiłowania, kojarzące się i rozpadające nieustannie. Małe miasta pomorskie pragnęły mieć u siebie stałe teatry, ale po roku lub dwóch nieudanej próby rzekały się dalszej nad teatrem opieki, obudziwszy w mieszkańcach tęsknotę do widowisk. Jeszcze wadliwiej stosowane były subsydja rządowe, popierano bowiem operę tam, gdzie tylko megalomanja gminy mogła marzyć o dźwignaniu takiego ciężaru finansowego. P. Papée podaje zwięzłą historię teatrów i ich działalności w Poznaniu, Bydgoszczy, Toruniu, Grudziądzu, Inowrocławiu, Lesznie, Gdańsku i Katowicach. Nadto mówi o teatrach objazdowych i o scenach niemieckich (amatorskich).

Z wyników artystycznych poszczególnych scen nie może być, oczywiście, zadowolony krytyk tak sumienny i poważny, jak p. Papée. Słowa rzetelnego uznania ma dla p. M. Szpakiewicza, który przez trzy sezony prowadził teatr w Toruniu i postawił go na dość wysokim poziomie; nadto uwydatnia ambicje repertuarowe i reżyserskie p. Wacława Nowakowskiego, dyrektora teatru w Katowicach. W pracy innych dyrektorów niewiele widzi momentów, godnych podkreślenia; zasługi ich zmuszony jest oceniać ilością wystawionych sztuk oryginalnych w stosunku do cudzoziemskich. Stosunek ten zresztą bardzo rzadko zależny był od woli dyrektorów; regulowała go frekwencja publiczności, zamiłowanej zwłaszcza w operetce.

Niski poziom teatrów dramatycznych w Polsce Zachodniej związany jest ściśle z gatunkiem opieki, jaką teatry te otrzymują od gmin różnych miast. Gminy nie posiadają w swych zarządach ludzi, mających jakiegokolwiek wyobrażenie o istocie teatru. W Poznaniu np. umiastowiono bardzo uroczyście w r. 1919 Teatr Wielki, w którym grywano naprzemian opery i wielki repertuar drama-

tyczny; w roku 1923 rada miejska wzbroniła dramatowi wstępu do Teatru Wielkiego, a z początkiem obecnego sezonu „odmiastowiała“ też i Teatr Polski. W Bydgoszczy umiastowiono teatr w r. 1922, ale go „odmiastowiono“ już w następnym sezonie, a w r. 1926 zgłosiło się aż 13 kandydatów o dzierżawę tego teatru. W Toruniu utworzono w r. 1925 „Operę pomorską“, mającą również grywać w Bydgoszczy i w Grudziądzu. Impreza ta, subwencjonowana przez rząd, była niedorzeczna, nie odpowiadała bowiem potrzebom, natomiast szkodziła rozwojowi scen dramatycznych. Ogólnemu szałowi gmin uległ także Grudziądz, który w r. 1922 zorganizował własny teatr miejski, ale po dwóch latach już go wydzierżawił i skażał na zagładę. W Katowicach stworzono bardzo słabą operę, a lekceważono dramat. „Opera — mówi p. Papée — kosztowała krocie tysięcy. Dla dramatu stale nie było funduszków. W rezultacie biedny dramat musiał ciężko pracować na pokrywanie deficytów drogiej opery. Jeżeli tylko zdobyto się na staranniejsze wystawienie dramatu, zyskiwał on lepszą frekwencję od przedstawienia operowego“.

Gminy Polski Zachodniej okazały zupełną nieudolność w prowadzeniu teatrów, jak zresztą znakomita większość innych naszych miast. Książka p. Papée jest dowodem zupełnego bankructwa polityki samorządowej w dziedzinie teatrów miejskich. Byłoby ze wszechmiar pożądanem, ażeby się stała punktem wyjścia konferencji sfer rządowych i samorządowych, która winna być zorganizowana dla ustalenia racjonalnego programu scen subwencjonowanych.

\* \* \*

Ciekawy przyczynek do dziejów teatru na naszej prowincji opracował p. Stanisław Dąbrowski p. t. „Teatr w Lublinie i teatry w Lu-

belskim. 1860 — 1880". Autor, artysta dramatyczny i reżyser, w pracy swej korzystał (oprócz dokumentów drukowanych) ze zbiorów afiszów, znajdujących się w lubelskim Muzeum miejskim, z roczników miejscowych czasopism, z Archiwum m. Lublina i z Archiwum państwowego. Do epoki dawniejszej znalazł zapewne źródeł niewiele, ograniczył się bowiem do wymienienia dyrektorów i przedsiębiorców, którzy dawali widowiska w Lublinie od r. 1778 t. j. od „antrepryzy” Pierożyńskiego. Szczegółowe dane, dotyczące zespołów i repertuaru zdobył p. Dąbrowski co do okresu lat dwudziestu, 1860 — 1880. Podaje wszystkie w porządku chronologicznym, uwzględniając obok sceny lubelskiej teatry wędrowne, które dawały przedstawienia: w Puławach, Zamościu, Krasnymstawie, Chełmie, Włodawie, Hrubieszowie, Tomaszowie, Janowie, Biłgoraju, Lubartowie, Łęcznej i Kraśniku. Wykazy te uzupełnia szkic: „Z dziejów cenzury teatralnej” oraz notatka o „Dawnych salach teatralnych w Lublinie”. Materiał jest przeważnie suchy, t. j. taki, jaki można było zestawić ze źródeł archiwalnych. Nie brak jednak i drobiazgów anegdotycznych. W roku 1816 np., w zespole Henzla było 10 mężczyzn i dwie kobiety; gdy jedna z nich zachorowała, druga odegrała dwie główne role w dramacie!... Dzisiaj mamy na takie wypadki kilkuset artystów bezrobotnych. Kronika p. Dąbrowskiego uzupełnia lukę szczer-

nych wiadomości o teatrze lubelskim. Szkoda, że autor, zadawszy sobie tyle trudu, nie doprowadził jej do ostatnich czasów.

\*

\* \* \*

Z powodu jubileuszu trzydziesto-pięcioletniej pracy scenicznej p. Stanisławy Wysockiej napisał o niej pełne entuzjazmu studjum p. Stefan Papée („Staniśława Wysocka“ Poznań, 1930). Odtworzywszy całkowicie życiorys artystki, krytyk analizuje przenikliwie główne kreacje Wysockiej, jako najwybitniejszej dzisiaj tragiczki polskiej. Mamy więc kolejne rozważania o jej: Elektrze, Balladynie, Judycie, Pallas, Jewdosze, lady Macbeth, Hamlecie, Rebecce West, pani Alving, Matce z „Niespodzianki”. W drugiej części swej pracy zastanawia się p. Papée, jak Wysocka pojmuje zadania aktora i sceny, rozważa jej hasło artystyczne: „aktor przede wszystkim!” i jej walkę z naturalizmem w teatrze, którą ujawniła zwłaszcza w swej reżyserji. Wniosek ogólny autora brzmi tak: „W latach, gdy wszystko szło w teatrach po linii najmniejszego oporu, gdy ubiegano się o łatwy rozgłos i tanie uznanie, Wysocka walczyła niezłomnie o aktora, wcielającego pełnego, istotnego człowieka, który mocą swego duchowego piękna ma zaczerpować widownię”. Książka p. Papéeego jest gorącym hołdem krytyka dla wielkiego talentu zasłużonej artystki.

Jan Lorentowicz

---

## P R A S K A D R A M A T U R G J A

---

*Drukujemy poniżej artykuł świetnego krytyka czeskiego, dr. Mirosława Ruttego, napisany specjalnie dla „Teatru“*

Red.

Nowy tom studjów teatralnych kierownika dramatu „Národního Divadla“ w Pradze, K. H. Hilara, za tytułowany „Praska dramaturgja“,

jako pendent do znanej książki Lessinga, jest obszernym i ciekawym komentarzem czeskiego życia teatralnego od r. 1926. Wódz i pionier współ-

czesnego teatru czeskiego robi tu przegląd sił i kierunków, stanowiących podstawy rozwoju współczesnego teatru, nowe środki i nowe formy odtwarzania i wykazuje ich podstawową łączność z epoką. Jest tu rozdział „Kierunki scenicznego rzemiosła i wyczuwania“, będący jakby krótkim podręcznikiem nowożytnej reżyserji, rewizją jej wyników, obserwowanymi glossami repertuaru ostatnich trzech lat, uwagami, dotyczącymi problemów dramaturgicznych, psychologii aktora i transcendentalnych spółczynników twórczości dramatycznej, współpracy krytyka i aktora, uwagami o teatrze jako przedsięwzięciu i, wreszcie, ciekawy pod wieloma względami rozdział o teatrze i demokracji.

Aktywistyczny stosunek do teatru, który Hilar sformułował z taką dobitnością już w swych „Walkach z przeszłością“ (1925), pozostaje i w „Praskiej dramaturgji“. Hilar patrzy na teatr po schillerowsku, jako na „instytucję umoralniającą“, jak na bezpośrednią funkcję życiową, tworzącą nowego człowieka i nowe społeczeństwo. Jego teatr jest nastrojony na najwyższy ton chwili obecnej, czuje się nieustanną łączność sceny z widownią, życia z formą sceniczną, formy artystycznej z socjologją. Łączność ta nie jest tu tak prosta, jak za czasów realizmu, kiedy teatr nie stawiał sobie wyższych zadań nad odtwarzanie rzeczywistości lub analizę postaci. Teatr współczesny, o ile chce być rzeczywiście teatrem, nie może tylko odtwarzać rzeczywistości, lecz musi ją wyrażać w swym własnym języku, przeistoczyć na prawdę sceniczną. Nowoczesne pojmowanie życia przez widza, jego obrazowość i atmosfera epoki są składnikami każdej nowej, żywej formy sceniczej, są jednak tylko składnikami, z których teatr musi stworzyć syntezę. Życie i teatr zapładniają się wzajemnie, teatr wyczuwając tendencje i treść epoki,

może wykazać jej sens, może czynnie wpływać na jej rozwój. Hilara nie zadowala szekspirowska definicja, że celem teatru jest „stworzyć zwierciadło rzeczywistości“, jest to dla niego zbyt mało, jest to „bierne zadanie czasów społecznie niedojrzałych, kiedy świat dzielił się na szlachtę i tych, którzy jej usługiwali. Nowy teatr, teatr epoki, w której wszystkie klasy społeczeństwa muszą służyć sobie nawzajem, ma zadanie bardziej złożone i bardziej aktywne: przejść od odtwarzania życia do jego tworzenia, od analizy do syntezy“. Nowy teatr ma być „punktem tężenia (krystalizowania się) nowej organizacji społeczeństwa, nowego ustroju społecznego, nowych społecznych uczuć“.

Z tego samego punktu widzenia patrzy Hilar i na problemat „cywilizmu“, stanowiący ideowy i estetyczny kościół jego książki i pracy reżyserskiej ostatnich lat. Nie jest to problemat nowy: początek jego datuje się od czasów reżyserowania „Gry miłości i śmierci“ Rollanda i od „Resumé“, którem kończy swe „Walki z przeszłością“. Już tam charakteryzuje on tę nową sceniczną formę, którą nazwał wówczas „nowym realizmem“. Nie chodzi jednak o nazwę, lecz o treść. Nie można wątpić, że „cywilizm“ oznacza przedewszystkiem reakcję przeciwko impresjonizmowi i ekspresjonizmowi, nawrót teatru od stylizacji do formy, od nastroju do obiektywizmu, od przesady do naturalności, od sztucznego patosu do form bardziej życiowych. „Dziś niema sensu“, pisze Dr. Hilar „coś w teatrze grać, lub naśladować, co nie zgadza się z prawdą fizjologiczną, imitować na scenie wartości, które nie odpowiadają unerwieniu widza i jego pojęciom prawdy. Ten nowy kierunek nie jest powrotem do realizmu, nie jest ewolucyjnym etapem formy dramatycznej — jest raczej ich nasileniem, kierunkiem prawdy, rzeczywi-

ściości i życia, jest to nawrót do tego, co ludzkie“.

Zasoby ciepła duchowego i fizjologicznej prawdy są dla Hilara miernikiem wartości współczesnego aktora. W rozdziale „Teatralna magia“ pisze on: „Teatr, jakiego żądają czasy obecne, jest prosty i bezpośredni, prawdziwy i rzeczowy, jak strzał karabinowy w czoło. I dlatego ty, aktorze, nie graj, lecz twórz! Nie graj, lecz żyj! W twym wykonaniu tylko to jest coś warte, co jest z krwi twojej. Wszystko niech będzie w tobie prawdą twych nerwów, faktem fizjologicznym, bowiem widz dzisiejszy wierzy tylko w fakty. Będąc rzeczowym, bądź zwięzłym, będąc zwięzłym, uzasadnij to, uzasadniając, będziesz prawdziwym. Prawda nie potrzebuje tremota i głębokich tonów — mówi sama za siebie.“

„Cywilizm“ wreszcie jest dla Hilara kątem widzenia, pod którym palą się on na repertuar ubiegłych trzech sezonów, pod tym kątem naświetla autorów i ich dzieła. Na Hamlecie uodwadnia, jak przez wewnętrzne pogiębienie stylu i formy aktorskiej można klasyka zbliżyć do współczesnego widza, jak przez „cywilizm“ można zaktualizować Ibsena, dowodzi, że „cywilizm“ jest podstawą twórczości Shaw’a, że Dostojewski zwyciężył na scenie tylko dzięki usiłowaniu wzbudzenia współczucia dla człowieka w jego rzeczywistej postaci, że Romains w „Dyktatorze“ potrafił bez patosu i w szczupłych ramach przedstawić całą tragedję demokracji, że „Pułkownik Szwec“ Medka triumfował dzięki „cywilizmowi“, że O’Neill rekonstruuje tradycyjną, tak zrosniętą z widzeniem formę ibsenowską, by, opierając się na nowej formie, przeprowadzić analizę powojennego społeczeństwa. Repertuarowe glossy Hilara nabierają ciepła poufnych zwierzeń tam, gdzie daje on przypiski do własnej pracy reżyserskiej. Można w nich obserwo-

wać walkę reżysera z poetą o opanowanie jego ośrodka nerwowego, tego źródła wszelkiego życia, widzieć, jak wyszukuje miejsce najodpowiedniejsze do przeprowadzenia ataku, jak praca reżysera nawarstwia się, dążąc do największej prostoty, żeby czasem nie zasłonić, nie zamieć swych fundamentów. Formułowanie praw bywa jednak niekiedy niebezpiecznym: dowodzenie, na przykład, że i Faust podlega prawom „cywilizmu“, sprawią wrażenie łoża Prokrusta, na którym Goethe jest sztucznie rozciągany i skracany.

W nowej książce Hilara interesuje nas również i te kilka rozdziałów, gdzie podchodzi on do teatru od strony praktycznej i rozwiązuje zagadnienia wzajemnego stosunku idei i publiczności, sztuki i handlu. W tych „handlowych“ rozdziałach jest cały szereg uwag i spostrzeżeń, które mogą się przydać każdemu czystoiekowemu teatru. Jest to przedewszystkiem analiza psychologii publiczności, sprawa abonentów i ich stosunku do teatru, problemat dyktatury teatralnej, swoiste prawa pracy teatralnej, szkodliwość biurokracji i jej bezdusznych wtrącań się do czulego organizmu teatralnego, tyranja polityki, którą trzeba wyeliminować z teatru. Teatr musi być wolny od polityczności, tak, jak polityka od teatralności.

„Praska dramaturgja“ jest pobudką pełną wewnętrznej dynamiki, z każdej karty wieje ku nam duch rasowego „człowieka teatru“, dla którego teatr to najwyższa namiętność i jedyne przeznaczenie; jest ciekawym i pouczającym przyczynkiem do pracy teatralnej Hilara, stanowiącej swój własny świat.

O ile chodzi o stronę literacką książki, to znaleźlibyśmy tam jeszcze sporo rzeczy nieskrystalizowanych, mających wartość raczej dokumentalną, niż literacką. Niespodzianką dla nas jest uproszczenie stylu, jasność, ści-

słe formułowanie i przytłumienie barokowej ornamentacji, w której tak się lubował Hilar. „Cywilizm“, to hasło jego twórczości teatralnej, odbił

się i na stylu. I to jest drugą dokumentalną wartością tej książki — dokumentu.

Dr. Mirosław Rutte

---

## ODWIECZNA MĄDROŚĆ PARYŻA

---

Wiem, że to bardzo banalnie pisać dziś feljeton o Komedji Francuskiej, Grand-Guignole, czy o kabaletach Mont-Martre'u. Dziś podniosła się ogromnie t. zw. „skala wymagań“. Wyraża się owo podniesienie między innymi w tem, że Paryża nie wolno sprzedawać literatowi poniżej teatru Syngalezów, Malajów lub Papuasów. To są dopiero tematy „serjo“, „europejskie“, „dzisiejsze“. Dla mnie są to tematy blahe, snobistyczne, przemijające. Obchodzi mnie *Lutetia aeterna*, jej odwieczna mądrość, jej wdzięk, siła jej promieniowania. Bo Paryż pozatem, że jest „stolicą świata“, najrozkoszniejszem miastem na kuli ziemskiej — jest jeszcze wielką szkołą dla — mówiąc groźnie — „barbarzyństwa“. Szkołą, do której wstępuje się niechęć. Zapisują już na dworcu, a po opuszczeniu jej murów zostaje się nadal jej uczniem — *in partibus infidelium*.

Teatr przedstawiał mi się zawsze nie jako jedno, lecz jako dwa widowiska: na sali i na scenie. Gra publiczności ma tę wyższość nad grą aktorów, że nigdy nie zawodzi... W Paryżu jest ona bardzo złożona i bardzo egzotyczna z racji wielkiego melanżu nacyj, reprezentowanych na wszystkich szczeblach hierarchji łóż, krzesel i w promenuarze. Nie wie człowiek nigdy, jaki mu wypadnie sąsiad, a z sąsiadami w teatrze niema żartów: jest to pewnego rodzaju krótkotrwałe małżeństwo, jakże dużo dające nieraz powodów do separacji! — Tak właśnie było ze mną na przedstawieniu Mussetowskiej „On ne badine pas avec l'amour“ i Molierowskiego „Le

Malade imaginaire“ w Komedji Francuskiej. Powodem do separacji była w tym wypadku t. zw. niezgodność charakterów. Powód cichy, ukryty i bolesny. Naturalnie „strony“ były obie niewinne, i obie „na swój sposób“ miały rację. Ale co to ma do pedagogicznej magji Paryża? Zobaczycie. — Jeszcze zanim się kurtyna podniosła, odczuwałem pewien niepokój, spoglądając na mego sąsiada zprawa. Należał do typu t. zw. myślicieli. Był szlachetnie zadumany i smutny. Okulary o małych szklach w metalowej, wąskiej oprawie, okrągłe mankiety i rewolucyjna czupryna — wskazywały wyraźnie, że niebezpieczeństwo nadciąga *ex oriente*. Trzeba było widzieć tego nieszczęśliwca, gdy przysłuchiwał się Mussetowi. Kręcił się na krześle, targał czuprynę, romantycznie wspierał głowę na dłoni, a łokieć na mojem ramieniu. Mój sąsiad cierpiał, co gorsza „przeżywał“. Był to typowy „ateatralnik“. Gra aktorów, dekoracja, bodaj styl, konstrukcja sztuki — wszystko to są dla człowieka typu mego „wschodniego sąsiada“ rzeczy „blahe“, „płytkie“. Taki człowiek ożywia się dopiero przy t. zw. „momentach życiowych“: ktos umiera, truje się, kochanek porzuca kochankę — w to mu graj! Teatr toleruje o tyle tylko, o ile mu daje na chwilę złudzenie życia. Do teatru przychodzi w rozklekotanym rynsztunku swojej „moralności“ i swojej „dialektyki“. Patrzy na perypetje bohaterów Mussetowskich i дума: „*prawilno-li on postupil?*“ Takiego człowieka sam Molière nie rozgrzeje. Obserwowałem mego sąsiada na

przedstawieniu „Chory z urojenia“, które dano bezpośrednio po Mussecie. Nie opuścił go nastrój głębokiej zadumy: zapewne medytował nad tem, jak to źle tak często brać lewatywy i jacy to niesumienni byli ludzie ci dawni lekarze!

Kiedy wychodziłem z Komedji i po raz ostatni spojrzałem na wiecznie smutne z poza małych szkieł szare oczy mego sąsiada — pomyślałem: „temu trzebaby aplikować ogromne dawki Paryża — przez długie lata“. W szatni jednak nabrałem już przekonania, że jest nieuleczalny: te rośliny muszą się przeglądać w szarych wodach Wołgi.

My, to prawda, żyjemy pod mniej beznadziejną szerokością geograficzną, na terenie, gdzie wiatr od Wołgi boryka się i szamoce z wiatrem z nad Sekwany. Tak — i dlatego właśnie Lutetia jest dla nas świętą szkołą, szkołą-pralnią, wywabiającą bez śladu sentymentalizm, afektację, doktrynerstwo, a uczącą kochać życie nie jako „nagi fakt“, mistycznie-brutalny, okrutny i przygniatający, ale jako największy fenomen organizacji, jako największą i najważniejszą ze sztuk. — Tego uczy przedewszystkiem teatr francuski. Wrażenie, które sprawia zrazu na człowieka naszej aury jest oszałamiające: teatr francuski jest dziwnie „gadany“, wyprany z „głębi“, „problematów“, „spłotów“, „skłębień“. Słowo jest w tym teatrze wszystkim. — To z jednej

strony. Z drugiej — ten „życiowy“, „prosty“ teatr wydaje się nam mocno deklamacyjny, retoryczny, literacki. Panuje w nim niepodzielnie słowo, ale słowo wytresowane, dyscyplinowane, „zimne“ nawet w momentach uniesień. — Tę drugą serję refleksyj podsuwa nam duch z nad Wołgi: życie „prawdziwe“, „wstrząsające“ — musi być koniecznie rozmazane. — Ale w tem właśnie sekret teatru francuskiego, że jest jednocześnie „życiowy“ i — oszczędny w geście, niemal ascetyczny w swej uczuciowości. Taki jest teatr, bo takie jest życie francuskie: wibrujące namiętnością, a oszczędne w wyrazie, operujące olbrzymiami skrótami, które wypracowały wieki cywilizacji.

Skoro żyć trzeba, trzeba żyć nie tylko dobrze, ale świadomie i umiejętnie — taki jest ukryty morał ducha i teatru francuskiego. Zdarzyło mi się nieraz słyszeć utyskiwania na „zimną retoryczność“ tego teatru i wtedy przypominało mi się nie bez wewnętrznego zakłopotania zachowanie się publiczności w jednym z naszych miast podczas przedstawień „Niespodzianki“ Rostworowskiego: śmiano się punktualnie w dwóch miejscach — kiedy ojciec kładzie się do snu na jednej pryczy z córką i kiedy się okazuje, że syn starego zdziczałego nalogowca, sterany życiem student ma pod kurtką dziurawą koszulę. — To były reakcje „cieple“ — zapewne...

*J. E. Skiński*

---

## ŻELAZNA LOGIKA SZTUKI

---

Ozdobą i atrakcją przyjęcia u państwa mecenasowstwa stał się tego wieczoru autor dramatyczny Kurtyn Rampik.

Kurtyn Rampik napisał właśnie nową sztukę, która szła w próby. Wszyscy obecni wybierali się na premierę i w pewnym momencie ogólna rozmowa

zeszła na temat twórczości dramatycznej. Jedna z pań zwróciła się do autora z zapytaniem, co jest trudniej napisać: powieść, czy sztukę.

Kurtyn Rampik uśmiechnął się po błażliwie.

— Napisanie powieści jest głupstwem. Powieściopisarz ma zupełną



swobodę kompozycji. A sztuka to zadanie matematyczne. Wszystko musi być zgóry obmyślane i przewidziane, żeby się rozwijała z żelazną logiką. Brak jakiegoś jednego odcienia przy zarysowaniu charakteru w akcji pierwszym może się zemścić fatalnie w końcowych scenach trzeciego albo czwartego. W sztuce nic nie można improwizować.

Ciekawa pani aż przymrużyła oczy, jakgdyby zastanawiając się, czy jej mózg byłby zdolny do tak precyzyjnej pracy, i po chwili odezwała się z głębokim podziwem:

— To jednak musi być strasznie trudno napisać sztukę.

Kurtyń Rampik znów się uśmiechnął.

— Trudno, albo nie trudno. Trzeba mieć specjalną konstrukcję umysłu.

Jakieś innej pani jeszcze to nie wystarczało. Zwróciła się do autora:

— Więc jak pan siada do pisania nowej sztuki, to pan wie wszystko, co będzie, aż do zapadnięcia kurtyny w ostatnim akcie.

— Ma się rozumieć — odparł Kurtyń Rampik z pewnego rodzaju namaszczeniem w głosie.

I uważając widocznie, że jego słuchacze jeszcze nie wniknęli dostatecznie w tajemnice konstrukcji dramatopisarstwa, użył innego porównania.

— Sztuka sceniczna to jest mechanizm tak delikatny, jak zegarek. Wszystkie najdrobniejsze kółeczka muszą się o siebie zazębiać i jedno skrzywienie, jedno napozór najdrobniejsze spaczenie wystarcza, żeby mechanizm przestał działać.

Obecny przy rozmowie gruby pan o typowym wyglądzie szlagona patrzył na Kurtyń Rampik z coraz większym uznaniem.

— No, no, ja myślałem, że panowie autorzy tak sobie siadają i piszą, co im na myśl przyjdzie, a tu widzę, że trzeba mieć matematyczną głowę.

— Tak, słusznie szanowny pan za-

uważył — potwierdził Kurtyń Rampik. — Matematyczną. Albo powiedzmy raczej: architektoniczną. Bo dramatopisarstwo wymaga również ścisłego rachunku, jak architektura.

Kolacja przerwała rozmowę. Kurtyń Rampik szedł do stołu jak tryumfator. Urósł w opinii zebranych.

— No, no, — mruczał szlagon — niepozornie wygląda, a taki łeb!

Ktoś zauważył, że wobec tego każdy autor dramatyczny winien posiadać wrodzone zdolności strategiczne. Kurtyń Rampik przyznał słuszność temu pogładowi. I w kilka godzin potem opuścił zebranie u mecenasowstwa w doskonałym humorze. Dla niego wprawdzie były to wszystko rzeczy znane i nie nowe, ale uprzytomnienie ich sobie, skoncentrowanie uwagi na własnych zaletach wzmogło w nim miłe poczucie wyższości nad pisarzami, uprawiającymi inne rodzaje literackie.

W tydzień po zebraniu u mecenasowstwa, na piątej czy szóstej próbie reżyser ujął Kurtyń Rampik pod rękę i odciągnął na bok.

— Kochany autorze, trzeba zmianę zrobić.

— Jaką?

— Czwarty akt niepotrzebny, kiedy go autor złączy w jedną całość z trzecim.

— Niemożliwe — zaprotestował Kurtyń Rampik.

— Ja radzę. Ostatecznie moglioby i tak zostać, ale Pan kilka tysięcy straci.

Kurtyń Rampik nie miał zamiaru tracić kilku tysięcy. Pisał sztukę na powodzenie. Więc po kilkunastominutowym wahaniu zgodził się ustąpić reżyserowi. W dwa dni z dwóch aktów zrobił jeden.

Na dziesiątej próbie zbliżył się do niego kierownik literacki.

— Panie drogi, ten drugi akt trzeba by zmienić.

— Jaki?

— On jest świetnie napisany, tylko daleko mocniej by wyszedł, gdyby na początek przenieść koniec, a z początku zrobić zakończenie. Niech pan się sam zastanowi.

Kurtyn Rampik zastanowił się i przyznał kierownikowi literackiemu słuszność. W dwa dni przerobił akt. Odrazu wszyscy zauważyli, że sztuka idzie daleko składniej. Zbliżał się termin premjery. Na próby raczył przychodzić dyrektor. Wysłuchawszy sztuki, rzucił się na Kurtyna Rampika.

— Panie, będzie sukces, tylko na jedno musi się pan zdecydować.

Zapewnienie o sukcesie uradowało Rampika i tak życzliwie usposobiło go do dyrektora, że postanowił zgóry usłuchać rady.

— A co?

— Przecież to się samo prosi, żeby z trzeciego aktu zrobić pierwszy, a pierwszy dać na koniec. Jak pan to zrobi, powodzenie murowane.

Kurtyn Rampik zrobił i powodzenie było. Nietylko kasowe, ale i moralne. Krytyka stwierdziła, że autor głęboko przemyślał konstrukcję sztuki.

*Wł. Perzyński*

---

## „Z E I T T H E A T E R”

---

Teatry niemieckie, pełne świetnych aktorów i doskonałych reżyserów, znajdują się od czasu wojny w ustawicznym poszukiwaniu nowego, własnego wyrazu. Po kilkoletnich wysiłkach ekspresjonistów, którzy nie tylko nie zdolali zdobyć głównych scen niemieckich, lecz nawet nie umieli się zadomowić na scenach mniejszych literackich, kierunek ten, oparty na sztucznej, zimnej formalistyce, poniósł nietylko sromotną klęskę, lecz doznał wprost kompromitacji, gdyż twórcy ekspresjonizmu na drugi dzień po ogłoszeniu bankructwa zaczęli pisać zwykle banalne „kasowe“ sztuki w do niedawna pogardzanym stylu prawie że Sudermana czy Thomy (vide Zuckmeier, Hasenclever i „Kolportage“ Kaisera).

Po upadku ekspresjonizmu nastąpiła cisza i teatr niemiecki został zalany olbrzymią falą repertuaru zagranicznego, szczególnie francuskiego i anglo-saskiego.

Jednak i to nie trwało zbyt długo. Zjawilo się nowe pojęcie „Zeittheater“. Teatr realistyczny, często brutalny, prawie zawsze o społeczno-politycznym podkładzie, zbliżonym do komunizmu i nacjonalizmu (oryginal-

ność czysto niemiecka, w rodzaju programu hittlerowców), mający na celu stać się publicystyczno-teatralnem zwierciadłem czasu, udramatyzowaną kroniką dziennikarską, czy też inscenizowanym artykułem wstępnym. Ponieważ każdy dobry teatr był zawsze teatrem realistycznym i zawsze był obrazem czasu, więc między „Zeittheater“ a jakimkolwiek dobrym teatrem przeszłości jest ta różnica, która była zawsze między złym a dobrym teatrem: poprostu obecni twórcy „Zeittheater“ nie są dostatecznie dobrymi artystami. Gdy poprzednie pokolenie wydało „Tkaczy“ i „Furmana Henschla“, nowe pokolenie niemieckiego teatru wyrzuca po kilkadziesiąt utworów tego typu rocznie, w których za ledwie z trudem odnaleźć można iskry talentu. Do najgłośniejszych należą: „Hopla, wir leben“ Tollera, „Revolte im Erziehungsheim“ Lampla, „Verbrecher“ Brucknera, „Cyankali“ Wolfa, „Sprawa Dreyfusa“ Rehfischa i ostatnio wystawiony na otwarcie sezonu w Berlinie: „Rok 1914“ (kronika wypadków politycznych, której głównymi bohaterami są: Bethmann-Holweg, hr. Berchtold, Sazonow, Jaurès), „Feuer aus den Kesseln“ Tolle-

ra i „Des Kaisers Kuli“ Pliviera (obie sztuki na ten sam temat: buntu w marynarce wojennej niemieckiej w r. 1918). Zapowiadają na najbliższy czas „Brestlitowsk“ Rehfischa, „Graf Tisza“ Reha, a w powietrzu są wszystkie głośne procesy polityczne ostatnich dwudziestu lat, oraz „obrobione według dokumentów“ wszystkie historyczne wypadki i zdarzenia od r. 1914, o ile mają podkład rewolucyjny.

„Zeittheater“ w pierwszych fazach swego powstania budził dość sympatyczne odgłosy w opinii niemieckiej. Spodziewano się, że po pierwszych, może nie zawsze udanych próbach, lecz jeszcze dość szczerych i żywotnych, przyjdzie faza wyższego

artyzmu. Tymczasem stało się odwrotnie. Kierunek ten staje się z każdym dniem płytszy. Prostu wzięło się do wyławiania aktualnych i sensacyjnych tematów, a gdy kilku zręcznym kombinatorom udało się osiągnąć wielkie sukcesy teatralne, rozpoczęła się reakcja w opinii niemieckiej przeciwko reporterskim faktomontażom i całemu kierunkowi „Zeittheater“. Moda politycznego teatru i politycznej sztuki ma coraz więcej wrogów w poważnej prasie niemieckiej i coraz głośniej odzywają się wezwania do powrotu do poezji. Opinia ma już dość teatraino - wyborczych haseł jak: „ludzkość“, „sprawiedliwość“, „pacyfizm“ — pragnienie sztuki staje się coraz bardziej powszechnem.

---

## „Z I E L O N A Ł Ą K A”\*)

---

„Zielona łąka“ jest największym sukcesem nowojorskiego sezonu teatralnego w ostatnich miesiącach. Jest to sztuka murzyńska. Bardzo daleka od wszelkiego jazzu. I bardzo daleka od Haarlemu — murzyńskiej dzielnicy Nowego Yorku. Tematem „Zielonej łąki“ jest pierwsza księga Genesis Starego Testamentu, tak jak ją sobie wyobraża prostoduszny murzyn w Stan. Zjednoczonych. Pan Bóg zjawia się jako pastor murzyński, z białymi włosami, imponującą postacią i gwałtownym temperamentem. Postacie biblijne są przystosowane do wyobraźni murzyńskiej. Np. Kain i Abel są bezczelnymi chłopaczyskami, klnącymi bezbożnikami, jakich pełno w każdej murzyńskiej wiosce. Noe jest poczciwym pastorem wiejskim. Dobry Pan Bóg wędruje po ziemi, zwiedza babilońskie kluby nocne i zsyła kary na niepoprawną ludzkość. Anioły są posługaczkami w Jego kantorze i noszą na skrzydłach pokrowce od kurzu i t. d.

W Anglii podniosła się już burza protestów przeciwko wystawieniu tej sztuki, któ-

\*) Na podstawie artykułu Pawła Schefera w „Berliner Tageblatt“.

rej zarzucają brak respektu, ośmieszanie świętości, ba — pospolite bluźnierstwo. Tymczasem w Ameryce nie zaprotestowała przeciwko niej żadna władza kościelna i Nowy York od dłuższego czasu rozkoszuje się co wieczór tym fragmentem biblii na scenie w murzyńskim oświetleniu.

Większość Amerykanów na zapytanie, jak sobie wytłumaczyć olbrzymie powodzenie tej dziecinnej sztuki biblijnej, odpowiada, że jest rzeczą niezwykle interesującą uprzytomnić sobie prymitywne wyobrażenia Negrów. Pan Bóg dla murzyna jest naprawdę starym, siwobrodym panem. Murzyn, nawet ten, który dźwiga kufry na stacji w Pensylwanji, wierzy święcie, że ten stary pan spogląda na niego od czasu do czasu przez swoje okienko niebieskie. Bezcielesna, wszechobecna Istota jest dla niego nie do pojęcia. A jakże miłą rzeczą jest dać się wprowadzić w ten świat wiecznej młodości i prymitywu!

Jednakże, jak się zdaje, nietylko te motywy przemawiają za powodzeniem sztuki w szerokich masach Amerykanów. Raczej należy przypuścić, że to nasz własny prymitywizm idzie w ślad za prymitywizmem

Negrów na tę zieloną łąkę, zwabiony tą wolnością, lekkością i wszechwładzą fantazji w materji, która dla nas jest skrępowana tyłu więzami rozsądku i przekonania, z każdym stuleciem bardziej. Oswojone słonie biegają czasem za dzikimi, a nie tylko odwrotnie...

Uderza na każdym przedstawieniu „Zielonej łąki“, z jak dziecinnym przejawem podziwu, sympatji, naprężenia publiczności wita i śledzi na scenie figury z historii świętej. Nie trzeba zapominać, że Ameryka jest państwem religijnem, w którym słowa i zdarzenia biblijne towarzyszą olbrzymiej większości ludzi bez przerwy aż do grobu.

Autorem sztuki jest mr. Marc Conelley. Włożył on w swoją „bajkę“ wiele amerykańsko - irlandzkiego humoru i ten humor właściwie dopiero ożywia sztukę. Tajemnicą powodzenia jednak jego dowcipnych pomysłów jest to, że odnajdujemy w jego sztuce dobrych, starych znajomych, odświeżamy wspomnienia dzieciństwa.

Sztuka grana jest z niezrównaną, serdeczną prostotą, dekoracje przypominają dziecinne arkusze z obrazkami. W swoim rodzaju jest to lepsze, niż np. „Niebieski ptak“ Maeterlincka. W antraktach są śpiewane wspaniałe hymny murzyńskie. Wszyscy aktorzy są murzynami.

Ameryka, którą już tylu ludzi odkryło, nienależących do niej, poczyna sama siebie odkrywać. W „Zielonej łące“ tak jakby się odnalazła.

Jest to niesłychanie amerykańska sztuka. Niesłychanie amerykański sukces. Byłoby bardzo ciekawe zobaczyć, co też stara Europa poczęłaby z temi biblijnemi, dziecinnemi wspomnieniami? Czy w swej starości jest już na tyle zgrzybiała, że skok w istną otchłań młodości jużby się jej nie udał? Co się jednak tyczy Ameryki, to ten znamienny wypadek teatralny jest bardzo obiecujący na przyszłość. Wskazuje on na źródła fantazji, które w starym świecie już nie biją.

---

## SZTUKA FRANCUSKA W ŻAŁOBIE

---

Sztuka francuska poniosła w ostatnich kilku tygodniach trzy dotkliwe straty. Zmarli prawie jednocześnie: aktor Eugenjusz Silvain, poeta i dramaturg Andrzej Rivoire, wreszcie dramaturg Jerzy de Porto - Riche.

### EUGENJUSZ SILVAIN.

Silvain, zmarły w sędziwym wieku lat 79, należał do najświetniejszych przedstawicieli starej gwardji aktorskiej. Z górą pół wieku był chlubą sceny francuskiej i jednym z filarów Komedji Francuskiej. Niepodobna wyliczyć setek ról, przeważnie z wielkiego repertuaru, które kreował, a które utrwaliły się na zawsze w pamięci bywalców tej pierwszej sceny Francji i jednej z pierwszych świata. Obdarzony niezwykłą żywotnością, po uroczystym jubileuszu swego 50-lecia na deskach Komedji Francuskiej, w styczniu ubiegłego roku opuścił jej dostojne mury i prawie do ostatniej chwili wystę-

pował w Odeonie, Scali, na prowincji i zagranicą.

Silvain był także utalentowanym poetą. O jego umiłowaniu poezji można by powiedzieć to, co Edgar Poe mówił o swoich poematach: „Poezja nigdy nie była dla mnie celem, lecz pasją“. Pasja ta znamionowała zmarłego artystę zarówno w jego sonetach, jak i jego rolach.

### ANDRZEJ RIVOIRE.

Andrzej Rivoire, urodzony w roku 1872, rozpoczynał swoją działalność literacką w epoce parnasizmu i symbolizmu. Rzemiosła poetyckiego uczył się u Sully Prudhomme'a i Verlaine'a. Był on i pozostał przedewszystkiem poetą, nawet w swojej prozie — poetą niezwykle delikatnym i subtelnym.

Jako dramaturg, jest Rivoire m. in. autorem granego w swoim czasie w Teatrze Polskim (w świetnym przekładzie Zdzisława Kleszczyńskiego) „Króla Dagoberta“. Z jego utworów scenicznych grano u nas je-

szcze przed laty w Teatrze Małym komedję napisaną do spółki z Lucjanem Besnard p. t. „Mój przyjaciel Teddy“.

Wybitne zasługi położył zmarły pisarz w charakterze prezesa - założyciela międzynarodowego Związku autorów dramatycznych.

### JERZY DE PORTO-RICHE.

W odosobnieniu i zapomnieniu zmarł w Paryżu w 82-gim roku życia znakomity dramaturg Jerzy de Porto-Riche.

Sławę jego ugruntowała głośna sztuka „Amoreuse“ (grana u nas pod tytułem „Zakochana“). Na owe czasy był to utwór niezwykle śmiały i nowatorski, mając za treść nadmiar miłości małżeńskiej. Dziś sztuka ta jest pozycją — można powiedzieć — klasyczną w francuskim repertuarze. Teatr Porto-Riche'a był „teatrem miłości“; nowe czasy, nowi ludzie i nowe problemy uczyniły z niego gobelin mocno wyblakły, tak że ostatnie sztuki świetnego pisarza nie znalazły nawet nabywców.

Wpływało to w niemalym stopniu na jego rozgoryczenie, któremu dał wyraz w swoim testamencie w następujących słowach:

„Wszystkich, którzy mnie kochali, moich krewnych, moich przyjaciół, moje przyjaciółki, a także tych, którzy cenili moje dzieła, proszę, aby nie czuli się dotknięci następującym moim postanowieniem:

1) chcę być jak najprędzej spalony, wczesnym rankiem, bez wszelkiego zgiełku, wszelkich honorów, w obecności jedynie tych, którzy byli mi najbliżsi;

2) także, kiedy będę leżał na łożu śmierci, nie chcę być przez nikogo oglądany. Nikt nie ma być świadkiem mojej śmierci. Chcę być sam, kiedy umrę;

3) jest moja wola, aby mnie pochowano nad morzem, w samotnym, smutnym miejscu, które sobie wyszukałem“.

Porto - Riche był członkiem Akademii Francuskiej. Został tam wybrany bardzo późno, bo dopiero na kilka lat przed śmiercią. Dotknięty tem, nigdy się tam nie pojawił, nie chcąc wygłosić przewidzianej mu wyreceptyjnej.

25-go sierpnia b. r. upłynęło 250 lat od dnia, w którym przez połączenie się trup aktorskich z Hotel de Bourgogne i Rue Mazarin (trupcy Moliera) powstała Komedja Francuska, ta czcigodna scena paryska, która przez dwa zgórą stulecia miała stać się centralnym punktem literacko - teatralnym Francji.

Na otwarcie Komedji Francuskiej dana była „Fedra“ Racine'a i komedja de la Chappelles'a p. t. „Les carosses d'Orleans“. Od roku 1680 do 1770 mieściła się Komedja na ulicy des Fosses, poczem została przeniesiona do Tuilleries. Na otwarcie grano znowu „Fedre“.

Niemiejsze znaczenie, niż za czasów Ludwika XIV, posiadała Komedja Francuska jeszcze w ostatnich dziesiątkach ubiegłego stulecia. Znany jest powszechnie obraz Edwarda Dantona z roku 1886. Znajduje się tam cały duchowy Paryż w komplecie: Zola i Hugo Wolff, Gounod i Halévy, Juliusz Lemaitre i E. de Goncourt, A. Antoine i Jerzy Ohnet, Dumas, Pailleron, Augier, Renan, Paweł Bourget, Claretie, F. Duquesnel, Feuillet i in.

Ale i w naszym stuleciu Komedja Francuska była jeszcze niejednokrotnie areną bojów literackich, punktem zbornym literackiej Francji. Na „próby generalne“ Komedji, zarówno jak i jej premjery, uczęszcza doborowa publiczność, posiadają one rzadki czar i wyjątkowy magnes przyciągający.

### **TEATRY AMATORSKIE W ANGLJI**

W Anglii, jak wiadomo, teatry amatorskie są bardzo popularne. Aby dać młodym amatorom możliwość wyspecjalizowania się do pewnego stopnia w zawodzie aktorskim, w kilku najbardziej znanych miejscowościach wakacyjnych, zwłaszcza nad morzem, zostały utworzone szkoły teatralne, w których goście w czasie wakacyj pobierają lekcje. W charakterze nauczycieli szkoły te pozyskały fachowców, pomiędzy

nimi zaś kilku najwybitniejszych zawodowych aktorów londyńskich.

W St. Andrews personel nauczycielski wakacyjnej szkoły teatralnej składa się z artystów londyńskiego teatru Everyman, uczniowie zaś urządzają już regularne przedstawienia dramatów klasycznych i współczesnych komedij salonowych. Co prawda niektóre role grają jeszcze aktorzy zawodowi.

## **KSIĄŻKA O POLSCE**

Niedawno ukazała się w języku estońskim książka znanego krytyka estońskiego, Bernharda Lindego. Jest to zbiór artykułów z podróży artystycznej po Europie Wschodniej: z Łotwy, Polski, Czechosłowacji i Węgier. Polska zajmuje przeszło połowę książki. Dział teatralny wypełnia cały rozdział. Zanim omówimy szczegółowo książkę Lindego, należy zaznaczyć, że Teatrowi Polskiemu profesor Linde poświęcił większą część rozdziału o teatrach w Polsce.

## **„DOM KOBIET” ZAGRANICĄ**

Sztuka Zofji Nałkowskiej, która w zeszłym sezonie zdobyła w Teatrze Polskim tak wielkie powodzenie, została przetłumaczona już na szereg języków, a w październiku odbędą się dwie najbliższe premjery w Pradze Czeskiej i w Zagrzebiu.

## **REPERTUAR TEATRU POLSKIEGO**

Najbliższą premjerą Teatru Polskiego będzie dramat Romain Rolland'a, p. t. „Gra Miłości i Śmierci“. Autor „Dantona“ po premjerze tej sztuki w Warszawie zwrócił się do Dyrekcji Teatru Polskiego z li-

stem, w którym zapowiedział przysłanie teatrowi, w ciągu roku lub dwóch, swego nowego utworu. Była nim właśnie „Gra Miłości i Śmierci“. Dyrekcja powierzyła tłumaczenie sztuki ś. p. Adamowi Zagórskiemu, który włożył w tę pracę wiele umiłowania i trudu. Była to ostatnia literacka praca zasłużonego pisarza i teatrologa.

Dramat Romain Rollanda, którego akcja rozgrywa się w czasach szalejącego teroru rewolucji francuskiej, uchodzi za jeden z najpiękniejszych dramatów współczesnych, a jest prawdopodobnie szczytorem dziełem dramatycznym wielkiego pisarza. Role główne powierzono p. Marji Przybyłko-Potockiej, Bogusławowi Samborskiemu i Gustawowi Buszyńskiemu. Reżyseruje Aleksander Węgierko. Dekoracje komponuje Karol Frycz.

Na uczczenie stulecia Powstania Listopadowego wystawiona będzie „Noc Listopadowa“ Wyspiańskiego w nowej inscenizacji. Dyrekcja nie szczędzi wysiłków, aby przedstawienie to stało się godnym wielkiej rocznicy.

## **REPERTUAR TEATRU MAŁEGO**

W początku października ukaże się w Teatrze Małym nowa komedia pisarza węgierskiego Fodora p. t. „Wieczne Pióro“, (autora popularnej komedji p. t. „Mysz Kościelna“, granej u nas p. t. „Sekretarka Pana Prezesa“). Komedia ta wystawiona na wiosnę bieżącego roku w teatrze Reinhardta w Wiedniu zdobyła wielki sukces. Sztukę reżyseruje Karol Borowski, a role główne grają pp. Mila Kamińska i Władysław Grabowski.

Następną premjerą będzie nowa komedia Antoniego Słonimskiego.

**TREŚĆ NUMERU:** *Arnold Szyfman:* Przed nowym sezonem. — *Witold Noskowski:* Rzecz bardzo prosta i bardzo zagmatwana. — *Jan Lorenłowicz:* — O teatrze, autorach i artystach. — *Dr. Mirosław Rutte:* Praska dramaturgia. — *J. E. Skłowski:* Odwieczna mądrość Paryża. — *Wł. Perzyński:* Żelazna logika sztuki. — „Zelttheater“. — „Zielona Łąka“. — Sztuka francuska w żałobie. — 250-lecie Komedji Francuskiej. — Teatry amatorskie w Anglii. — Książka o Polsce. — „Dom Kobiet“ zagranicą. — Repertuar Teatru Polskiego. — Repertuar Teatru Małego.

**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.

WPLĄĆ NA OKRĘT

„DAR

WARSZAWY“

KSIĘGARNIA

F. HOESICKA

SENATORSKA 22



Wydawnictwa prawnicze

# KRAJOBRAZ

*oglądany*

*z lotu ptaka zmienia się jak w kalejdoskopie.*

*Bajeczny ten widok daje podróż odbywana*

**SAMOŁOTEM**

W LUKSUSOWO URZĄDZONYCH LIMUZYNACH

**P. L. L. „LOT”**



**SAMOŁOTY**

**KURSUJĄ CODZIENNIE**

WARSZAWA — BYDGOSZCZ — KATOWICE — KRAKÓW —  
LWÓW — POZNAŃ — GDAŃSK — BRNO — WIEDEN —  
CZERNIOWCE — GALATI — BUKARESZT.

INFORMACJE:

P. L. L. „LOT” Marszałkowska 138

TELEFONY: 5-71, 5-72, 5-73.

I BIURA PODRÓŻY:

ORBIS, WAGONS LITS COOK, ICAR, FRANCPOL.

CENA GROSZY