
TEATR



WYDAWNICTWO

TEATRÓW

POLSKIEGO

I MAŁEGO

M

6

ROK III

GRUDZIEŃ 1930

Nr. 4

<http://rcin.org.pl>

GŁÓWNA KSIĘGARNIA WOJSKOWA

tel. 202-19.

Konto P. K. O. 162

poleca wydawnictwa własne i komisje:

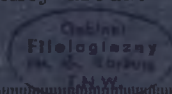
Tokarz W. Wojna polsko-rosyjska 1830—1831. Tekst i Atlas broszur.	25.—
Tekst i Atlas opr. w pł.	33.—
Belcikowska Alicja. Powstanie listopadowe. Odczyt — Pieśni — Deklamacje	2.80
Eile Henryk. Rok 1830	3.50
„ „ Powstanie listopadowe	6.—
Roślakowski A. Noc 29 listopada 1830 w Warszawie	1.65
Prądzyński Ign. Pamiętnik historyczny i wojskowy o wojnie polsko-rosyjskiej w 1831	6.—
Przybylski A. Wojna polska 1918 — 1921	5.—
Camon Gen. Zwycięski manewr Marsz. Piłsudskiego przeciw bolszewikom	3.50
Żeligowski L. Wojna w roku 1920	10.—

PT 463

PAMIĘTNIKI

NAJSŁYNIEJSZYCH ŻEGLARZY ŚWIATA.

Slocum J. Sam jeden żaglowcem naokoło świata	5.50
w oprawie	9.50
Gerbault A. W pogoni za słońcem	6.50
w oprawie	10.50
„ „ Na powrotnej drodze	w druku



TEATR

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK III

GRUDZIEŃ 1930

Nr. 4

O K L A S K I

Kończyłem przeglądanie zeszytów z notatkami Aloizego Gonzagi Żółkowskiego, z których zaczerpnęliśmy wątku do tego artykułu, na marginesie rozmyślań o psychologii artysty kreślonego, gdy umieszczony w jednym z dalszych pokojów głośnik zamilkł. Ostatnie tony Bacha w wykonaniu Mikołaja Orłowa przebrzmiały i wnet potem rozległy się oklaski. Po krótkiej chwili artysta rozpoczął następny numer swego recitalu i znowu na końcu fala przyniosła huk długo niemilknący, skłębiony, ze stu dźwięków pojedynczych złożony, nie jak grzmot, ale jakby muzyka wielu razem piorunów brzmiący, okropny dla uszu, które dopiero co ostatnie takty etiudy Chopina chwyciły, a jednak — dziwny, bo, choć się nie chce, słuchać go trzeba. Oklaski... oklaski... oklaski...

Mówią, że upajają one artystów. Ale co również jest pewne, to to, że działają jednocześnie i na tych, którzy nimi artystę darzą. Nie zdajemy sobie z tego sprawy, jak bardzo w ten sposób nietylko wyławujemy entuzjazm, ale zarazem ekscytujemy się oklaskami sami i ekscytujemy tłum, którego w tym momencie stanowimy częścią.

Działanie oklasków jest czysto fizjologiczne, w znacznie wyższym zaś jeszcze stopniu działają one tak na artystę, dla którego są przeznaczone.

Ilekróć w teatrze czy w sali koncertowej uderzamy dłonią o dłoń, aby w ten odwieczny i odruchowy sposób uzewnętrznić odniesione wrażenia i dać wyraz naszym uczuciom, nie zastanawiamy się w takiej chwili, czym jest dla artysty ta oznaka naszego zadowolenia, radości, zachwytu, entuzjazmu. Czem zaś jest? — na to pytanie najlepiej mogą odpowiedzieć sami artyści, którzy też nieraz, z mniejszą lub większą szczerością, w tej sprawie zabierali głos.

Nie będziemy tutaj pisali „przyczynku naukowego“ na temat: oklaski w życiu artysty; wystarczy, gdy stwierdzimy, że grają one w niem rolę dużą, większą, niż możnaby przypuszczać, kierując się choćby tą supozycją, że z biegiem czasu i wraz z rosnącym powodzeniem każdy artysta oswaja się z nimi tak dalece, iż nie sprawiają już one na nim tego, co w początkach, wrażenia. Niekiedy może tak bywa, naogół jednak musimy być skłonni przypuszczać raczej, że nawet dla tych, którzy u szczytu sławy stoją, oznaki te powodzenia nie przestały mieć uroku. Liczne przykłady, a w tej liczbie i ten, o którym tu będziemy mówili, prawdę tę potwierdzają.

Oklaski mają niezwykłe dla artysty znaczenie, zwłaszcza w samym momencie bezpośredniej jego działalności, w chwili, gdy sztukę swą produkuje wobec tłumów, stanowią bowiem

dla niego podniecie, rodzaj narkotyku, który, działając podobnie, jak i materialne środki pobudzające, wywołuje procesy fizjologiczne, a w ich następstwie tłumi jedne refleksy psychiczne (np. trema), wywołuje zaś inne, w danej chwili potrzebne.

Tego rodzaju bezpośrednio działające oklasków niekiedy wprost rozstrzyga o powodzeniu danego wieczora artysty, ściślej mówiąc, o usposobieniu, od którego przecież zależy w dużym stopniu, jak śpiewak swoją partję, wirtuoz dany utwór, aktor zaś swoją rolę wykona.

Nasuwa się tutaj uwaga: w jaki sposób artyści, produkujący się w „studio“ stacji nadawczej, reagują na brak oklasków? Czy i jak dalece krępuje to ich i czy wpływa na wartość wykonania? Ci, co przez tę próbę przeszli, mają w tym względzie doświadczenie; w każdym razie my, ich słuchacze, możemy stwierdzić, że kwestja oklasków nie jest tu bez znaczenia. Brak ich po skończonym „numerze“, cisza, jaka wnet po ostatnich dźwiękach zapada, dziwne niekiedy sprawiają wrażenie, (podobnie, jak deprymująco działa na publiczność brak oklasków w teatrze). Gdy natomiast słuchamy transmisji z sali koncertowej lub ze sceny i gdy zaraz po ostatnich tonach lub słowach do uszu naszych dojdzie echo entuzjazmu, jakim tam widownia rozbrzmiewa, — wówczas, nie zdając sobie nawet sprawy, dla czego? musimy tych oklasków słuchać, mimo, że rażą nasz słuch. Są one bowiem jakby przedłużeniem tamtych dźwięków i logicznym ich zakończeniem, są czemś, na co siłą przyzwyczajenia czekamy. Inaczej może być chyba tylko wtedy, gdy utwór lub jego wykonanie wręcz nie podobały się nam. Ale i w takim wypadku można twierdzić, że oklaski są potrzebne, gdyż przez kontrast z naszymi uczuciami potęgują w nas niezadowolenie, a więc wzbogacają odniesione z audy-

cji wrażenie. *Quod erat demonstrandum.*

Nie o tem jednak, nie o stosunku do oklasków publiczności, lecz o stosunku artystów mamy mówić, a właściwie — pokazać tylko na jednym, ale niebylejakim przykładzie, że dla największego nawet i z wyjątkowem powodzeniem oswojonego artysty, oklaski nigdy nie powszednieją, że, przeciwnie, zawsze ich on pożąda i wysoko je sobie ceni. Takiego przykładu dostarczy nam, jak już wiemy, największy polski, jeden z największych w dziejach teatru aktor, Żółkowski syn.

Najpierw jednak parę słów o prowadzonych przez niego notatkach, które dadzą nam potrzebnego materiału.

Żółkowski był człowiekiem systematycznym. Systematyczność tę posuwał nawet do granic takich, że mógłby być posądzony wprost o manjactwo. Notował np. numer dorożki, którą jechał, lub, w późniejszym wieku, niekiedy swe sukcesy albo zawody erotyczne. Dość, że lubił w swych sprawach osobistych utrzymywać porządek. Notował skrupulatnie wszystkie najdrobniejsze nawet wydatki (w sposób zresztą zupełnie specjalny, daleki od zwykłego schematu „książki rachunków osobistych“), zapisywał ważniejsze wydarzenia w życiu własnem, w ostatnich jego latach wszystkie objawy choroby (nie lękając się słów drastycznych). Przedewszystkiem jednak od zarania swej kariery artystycznej prowadził z niezwykłą pedanterją (nawet co do strony graficznej tych notatek) *d z i e n n i k r e p e r t u a r o w y*, zastępujący mu dziennik w potocznem tego słowa znaczeniu, którego nie pisał, notując natomiast różne uwagi, przedewszystkiem przy wciąganiu wydatków, poza tem zaś, rzadziej, w swym „Scenografie“, jak początkowo ów raptularz repertuarowy nazywał, przemianowawszy go rychło na „Spisek Dzieł Dra-

matycznych, grywanych w Teatrach Wielkim i Rozmaitości“. Z tego właśnie dzień po dniu uzupełnianego wykazu możemy dowiedzieć się, jaki był stosunek Żółkowskiego do oklasków, któremi darzono go, szerzej zaś rzecz ujmując — do kwestji sukcesów artystycznych. Wpisując bowiem tytuły sztuk, wystawionych tego dnia, przy tych, w których sam grał, nie zaniedbywał nigdy artysta zaznaczyć, jak go publiczność przyjmowała.

Notatek, nie dotyczących tego przedmiotu, spotykamy w „Spisku“ bardzo mało. Niekiedy tylko zapisuje Żółkowski datę wyjazdu na wieś, początek urlopu lub wiadomość o podwyższeniu gaży. Znajdują się i takie wspomnienia (w listopadzie 1850 r.). „W tym miesiącu zdechł mój ulubiony piesek Murzynek. Szkoda go wielka. Ale cóż robić“. „Tego dnia był u mnie Apo. Kątski z wizytą!“ — lub: „Pani Modrzejewska była dziś z mężem u Nas o godz. 3-iej po południu“. Albo takie jeszcze cztery notatki w marcu i kwietniu 1853 r. w odstępach kilkodniowych: „Mama moja ostatni raz była w teatrze“. „Dnia 27 w niedzielę Mama ostatni raz była u nas na święconem; już ledwie zalazła do domu. Alojzy“. „Życzę ci dobrego powodzenia, powiedziała Mama, żegnając mnie“. I wreszcie, 6 kwietnia: „Tego wieczoru około 10-ej umarła moja kochana Matka“, w trzy dni zaś później: „Pogrzeb mojej Mamy“ (Marek Ludwiki z Ebelów, niegdyś artystki Teatru warszawskiego).

Tych kilka wyjątków — dla pokazania, jakim człowiekiem był Żółkowski. O stosunku jego jako artysty do teatru, do sztuki aktorskiej, do literatury, nic nam notatki nie powiedzą. Uwaga cała skupiona jest na jednym: na o k l a s k a c h. Ale tutaj wnet trzeba zaznaczyć, że Żółkowski nie stanowił wyjątku, w tym samym bowiem czasie, w czasie, gdy sprawozdania z nowych sztuk ograniczały się do paru lub kilkunastu wierszy, okla-

ski zaprzętały myśl nie tylko aktorów, ale i ludzi, o teatrze piszących. Wszak „Kurjer Warszawski“ co dzień nie zaniedbywał zapisać, kogo, ilekroć i w jakim momencie (w czasie akcji lub na końcu) wywołano w teatrze dnia poprzedniego. Takiego, na statystyce opartego stosunku do sprawy nie ustrzegł się i nasz wielki artysta.

Notując stopień powodzenia, liczbę braw i wywoływań, stworzył on sobie pewien rodzaj skrótów, a poza tem posiłkował się najczęściej jednemi i temi samemi określeniami, wzmacniając je tylko stosownie do potrzeby, odpowiednio do skali sukcesu. A więc: W: W: należy czytać: wywołano; podobnie: W-o 2-a kroć, W-o 3-y kroć i t. d. Jeszcze częściej trafia się: p r z y w o ł a n o lub p r z y j ę t o (z uzupełnieniami: przyjęto dobrze, ogromnie, bardzo dobrze, jak nigdy, serdecznie, owacyjnie), albo: p r z y j ę c i e (ogromne, świetne, najświetniejsze, siarczyste, jak dawno nie pamiętam). Podobnie b r a w a (Br., BRAWA) były dobre, ogromne i t. d., o k l a s k i świetne, ciągłe. Nieco inny sens mają adnotacje: p o s z ł o dobrze, b. dobrze, doskonale, wyborne. Z pomocą tych określeń i epitetów tworzyły się uwagi bardziej złożone, które Żółkowski wpisywał wówczas, gdy powszednie terminy wydawały mu się niedostateczne dla oddania temperatury nastroju. Notował więc: Przy: ogro: br: ogro: W-o 6ść kroć; przyjęto b. ogromnie, przywołano 4-y kroć; przyjęto rześciami oklaskami i przywołano 3-y kroć; przywołano po pierwszej scenie i 2-a kroć po ukończeniu; brawa ogromne, przywołano 5-é kroć. Chwała Bogu; przywołano 3-y kroć. Chwała Bogu Najwyższemu. — Formuła dziękczynienia spotyka się, zwłaszcza w późniejszych latach, na końcu niemal każdej notatki. Dłuższe i poza szablon wybiegające uwagi wpisywał rzadziej: „Przyjmowano mnie z wielkiem zadowoleniem i ciągłemi okrywano oklas-

kami oraz W-o 2-a kroć. Tylko ja pozostałem przy mojej roli Dandola“ (w „Zampie“, op. Herolda). „Przyjęty byłem grzmiącemi i długo trwającemi oklaskami, brawa w ciągu gry. W-o 4-y kroć. Chwała Bogu“.

Liczba „wywoływań“ nie zawsze, jak się przekonujemy, świadczyła o wielkości „przyjęcia“. Naprzykład po „Drzemce Pana Prospera“ „przyjmowano siarczyście, wywołano 12-ście razy“ („Chwała Bogu“), ale wkrótce potem na przedstawieniu „Pafnucego i Narcyza“ było również „przyjęcie siarczyste“, wywołano jednak artystę tylko 3 razy (mimo to: „Chwała Bogu“ jak i za 12). Taż sama liczba trzech „wywołań“ doskonale szła w parze nawet z „przyjęciem owacyjnym“ (w „Naszych Najserdeczniejszych“).

W innym zgoła rodzaju są wzmianki, w których Żółkowski mówi o publiczności; raz „śmiano się i uważano“, kiedy indziej „bawiono się bardzo, po ukończeniu oklaski“. Pewnego wieczoru były „oklaski ciągle; zatrzymałem Publiczność odchodzącą“.

Zdarzało się i inaczej: „wołano, lecz nie wyszedłem“, „wołano, aleśmy nie wyszli“. Kiedy indziej były „br. lecz nikogo nie W-o“, potem znowu „nikogo nie przywołano“, a raz — „W-o samego mnie“.

Niekiedy urozmaica Żółkowski pewną monotonię wzmianek uwagami, w których chce być dowcipny: „Przyjęto i brawa. Spektakl dobry, ale Publiczność zimna, choć było gorąco“. Po przedstawieniu zaś „Stolików Magnetycznych“ ironizuje: „W-o 4-y-ć. Niewielki magnetyzm“.

Trafiają się też określenia zupełnie nieoczekiwane: „przyjęcie okropne, oklaski ciągle. W-o 4-y kroć“. A d. 18. IX 1869 pisze: „Sykano na mnie. Chwała Bogu“.

Zaznaczyć należy, że w podawaniu liczby „wywołań“ Żółkowski był nader ścisły, co łatwo sprawdzić można drogą konfrontacji z „Kurjerem War-

szawskim“. Gdy raz pismo to pomyliło się, nie omieszkał artysta zaznaczyć: „przywołano 7-em kroć, a w Kurjerze 3-y kroć“. Istotnie taką cyfrę podał organ Dmuszewskiego w Nr. 338 z d. 20. XII 1852 r.

Niemniejszą wrażliwość, niż na oklaski i brawa, okazywał Żółkowski na bezpośrednio wyrażane pochwały w słowach. Raz po raz więc notuje: „wszyscy mnie chwalili“, „wybornie, mówią wszyscy“, „przyjęto, wszyscy chwałą moją grę, wywoływano; Chwała Bogu“.

Zadowolenie z tych dowodów uznania musiało być jednak większe, gdy pochodziły one nie od „wszystkich“, ale od wybranych. Wrażliwość na rodzaj oklaskującej go publiczności przebija ze wzmianek Żółkowskiego, gdy pisze: „przyjęto dobrze, oklaski z łóż 1-go piętra“, lub: „Grisi dawała oklaski“. Najcenniejsze jednak były pochwały „osób wysokopostawionych“. To też nie zaniedbuje artysta zanotować: „cesarz przyjechał“, wie bowiem, że przyjazd ten niesie z sobą perspektywę nowych przed monarchą sukcesów. W istocie może wkrótce zanotować: „cesarz (Mikołaj I) był ze mnie zupełnie zadowolony! i śmiał się bardzo“.

Wielkim zwolennikiem talentu Żółkowskiego był Paskiewicz. Ilekroć był na przedstawieniu, zawsze nasz artysta mógł stwierdzić, że „Książę bardzo zadowolony“, „ciągle dawał oklaski“, nie rzadko zaś przychodził na scenę i nie skąpił pochwał. Do najszcześliwszych zapewne dni zaliczał Żółkowski te, w których np. „Książę Feldmarszałek wraz z synem i hrabią Rzewuskim uściskali“ go „i oświadczyli zupełne zadowolenie“, lub gdy Namiesnik „oświadczył się być“ jego „protektorem i przyjacielem“.

Czytając te, niekiedy trochę naiwne notatki, których jedyną treścią są we wszystkich odmianach i przypadkach powtarzane słowa: oklaski, brawa, wywołano, przyjęto... chciało-

tora do recenzji, ani takich samych praw publiczności — a przyczyna jest bardzo prosta: piszą wówczas, gdy mają o czym pisać. Pod pewnym kątem psychologicznym recenzent jest to taki osobnik, który ma nieprzewartą chęć dzielenia się z czytelnikiem swojemi wrażeniami. Idzie tylko o to, aby je otrzymywał. Tak samo dziennikarz donosi czytelnikowi o tem, co się stało, ale na to, aby mógł o czemś donieść musi się coś stać. Tymczasem konwenans obowiązkowego pisania recenzyj o aktorach nakłada na sprawozdawcę osobliwe *p r i v i l e g i u m o d i o s u m*. Sprawozdawca literacki może książki oceniać lub przemilczać według tego czy doznał jakich wrażeń, które warto z czytelnikiem podzielić, czy też ich nie doznał; to samo recenzent obrazów, wydawnictw muzycznych, ba, dzieł naukowych; tylko recenzent teatralny musiałby pod naciskiem konwenansu mieć zawsze coś do powiedzenia o tych, którzy często nic do powiedzenia nie mają ponad to, co już sto razy powtarzali. Nie mówię o miernotach ani o użytecznościach — ale ilu bardzo dobrych aktorów pokazuje w każdej roli coś nowego, coś, czego się jeszcze nie widziało i nie opisywało? A ilu doskonałych urzędników teatralnych odstawia swoje typki zawsze tak samo wybornie — i zawsze taksamo?

Co do formy teatralnej, to w Polsce mamy kilka teatrów (a może parę?) gdzie wrażeń dostarcza nietylko gra, ale sama fachowa radość, że wszystko jest tak obmyślane, ubrane, umeblowane, wymalowane i zestrojone — od tonu ról do tonu kostjumów. Ale co począć z teatrami, które ledwie mają czas zdążyć z premierą i dobrze gdy wszystkie szwy nie trzeszczą w tej „reżyserji“ i gdy poczciwi przeciętnicy nie sypią się za bardzo w swoich za suflerem gonitwach. Zna się ich nieraz od wierzchu do podszewki, wie się kiedy i jak „wybuchną“, jakim to-

nem zapłaczą, kiedy ręce rozłożą i oczyma zawrócą. Widzi się ich, zanim się ich zobaczyło. Co z tem począć? Kto raz poddał się konwenansowi, że aktor ma „prawo naturalne“ aby go zawsze recenzować, nie wybrnie z tej historii. Będzie musiał pisać komunały o tych, którzy komunałami grają.

Że nie dla wszystkich jest to kłopotem, czy zmartwieniem — przyczyna w różnaitości typów psychicznych recenzenta, które przechylają się mniej lub więcej albo ku typowi dziennikarza, albo ku psychice dziennikarza, albo ku psychice pedagoga. Pedagodzy są szczęśliwsi. Dziennikarz informuje i zdaje sprawę ze zdarzeń — pedagog słucha lekcji i stawia cenzurę. Cenzura to grunt. Czasem czytelnik dowie się z recenzji o wszystkim, co jej autor sądzi o sztuce i wykonaniu, ale nie dowie się o co w sztuce chodzi. Recenzent tak szeroko wyłożył to co sam myślał, że zabrakło mu już miejsca na to, co sobie myślał autor. Jest to duże uproszczenie problemu. Sztuka jest nudna, zajmująca, niemoralna, budująca, źle zbudowana, konsekwentna, pani X. gra z wdziękiem, pan Y. wywiązał się wzorowo z zadania, reszta dostroiła się do całości, reżyserja spoczywała w niezawodnych rękach pana Zeta — siadaj, masz awóję, siadaj, masz bardzo dobrze, rzecz załatwiona, następnym!

Mówi się w takich razach o „zbywaniu“, ale Paryż jest chyba miastem teatralnym, świetnych aktorów tam nie brak, a recenzenci załatwiają ich najczęściej kilku słowami dodatku do wyczerpującej recenzji literackiej, a i to wymieniają tylko głównejsze role, resztę przemilczają zwykle. Nie znaczy to, aby aktorzy grali źle, przeciwnie, są nieraz znakomici, ale tacy jak zawsze. Pretensje bywają z reguły tem mniejsze, im większe miasto i im lepszy teatr. Gdy czytam, że dyr. Szyfman pragnąłby, aby trochę gruntowniej rozbierano

formę teatralną jego premier, to zdumiewam się nad skromnością tego życzenia, wobec takiego np. dyrektora prowincjonalnej scenki, który wprost żądał od redaktorów aby recenzentom kładli za obowiązek szerokie zastanawianie się nad grą jego „zespołu“ — bo inaczej „uniemożliwiają prowadzenie teatru“; mianowicie aktorzy uciekają do innych miast, zrażeni tem, że się zamało o nich pisze. Takie z nich mimozy. To, że co sezonu byli zarwani mniej więcej na połowę gaży, to jest oczywiście drobnostką, i nie ma nic wspólnego z uciekaniem z owej szmiry.

Ale bądźże tu mądry w teatrze, skoro z drugiej strony rzadko zdarzyło mi się spotkać takiego aktora, któryby czytywał recenzje o sobie. Są to unikaty. Częściej zdarzało się, że czytywał to, co pisano o kolegach, i przyznaję, że ten altruizm zawsze mnie wzruszał. Tem bardziej nie mogę wierzyć rozpowszechnionemu gdzieś niedzie mniemaniu, że aktorzy koniecznie recenzyj potrzebują i dla nich grają. Pomawianie aktorów o taką bezgraniczną próżność jest dla nich wielką krzywdą. Aktor gra tak, jak drzewo owocuje — to jego funk-

cja naturalna, a zrażanie się złemi recenzjami uważam za legendę, w którą wierzyć mogą tylko zupełni laicy. Gdyby tak było, nie mielibyśmy tylu miernych aktorów, których kiem się ze sceny nie spędzi, chociaż albo nie dostają żadnych recenzyj, albo złe.

Co do mnie, (skoro mam odpowiedzieć na owe pytania z listów) — to jako dziennikarz uważam, iż czytelnik ma prawo być poinformowany o tem kto reżyserował i kto grał, więc w nagłówku wymieniam jak najściślej, po alfabecie, wszystkich wykonawców, albo przynajmniej wszystkie role ważniejsze, aby nikogo nie spotkała śmiertelna obraza „pominięcia“. Natomiast w tekście recenzji piszę tylko wtedy, gdy aktor sprawi, że mam coś do napisania, t. j. gdy mi da jakie wrażenie dodatnie. Nie dzielę się z czytelnikiem wrażeniami przeciętności lub nudy, na czem dobrze wychodzi tak on, jak tamten nudziarz. Czasem melduję posłusznie czytelnikowi, że m się zirytował, ale musi to być irytacja wyższego stopnia, np. gdy aktor nie wymawia trzech liter. Jedna lub dwie rzadko wyprowadzają mnie z równowagi, miałem czas z tem się otrząsać. *Witold Noskowski*

TEATR, KTÓRY DOJRZEWA

Wiek nieporozumień. — W roli dekoracji i baletu. — Pomyłki Anczyca. — Żeromski. — Postępy „wielkiej sprawy“. — Walka z dyktantyzmem. — Uroda naszych ziem. — Uroczystości obrzędowe. — Widowiskowość. — Co zyska teatr zawodowy.

Zaczął się to nieporozumienie jeszcze w epoce króla Stasia. Pojawili się wtedy z „technieniem nowych czasów“ panowie Dobrotliwscy, do których garnęły się na scenie gromada Maćki i wychwalały pana, „więcej niż ojca“. Potem Chicha i Dżęga zawieruszyli się pośród cyganów, to znów Stach z Bryndusem sto-

czyli pojedynek o Basię. Bohaterom Bohomolca, Książnina i Bogusławskiego przybył wkrótce, przykrojony na scenę, Wiesław zakochany w Halinie, jak Filon, i odtąd ludzono się, że lud, prezentowany na scenie, zdobył swój „teatr ludowy“.

Przez długie dziesiątki lat ci krakowiacy i górale byli w teatrze bar-

wną dekoracją i skocznym baletem. Kochali się po pańsku, mówili jak dworacy, tańczyli naschwał, jak im „metr“ nakazał. W tej jaśniepańskiej zabawie, deklamowanej i śpiewanej, biedne Halki pozowały ciągle na Malwiny, niejedyn Wojtek stawał się Gustawem, a gromada tylko z poszminowanej gęby i pstrych kiecek przypominała wieś. Zkolei przyszła moda na „obrazki dramatyczne ludowe“ Anczyca i znów się wydawało, że autentyczny lud przepędził z teatru poprzebieranych pajaców i raclawiccy kosynjerzy odnoszą zwycięstwo. Chłopi pozostali jednak nadal arystokratami, lub popychadłem, a czupiradła dla ludu, grywane przez zawodowe i amatorskie teatry, uchodziły nadal za teatr ludowy.

„Narodowe bałamucenie się“ i chłopskie przebieranki trwały aż do narodzin Państwa Polskiego. Wtedy dopiero lud podziękował za operetkową maskaradę, z miasta rodem i dla miast stosowną, i, jak na gospodarza, który wreszcie poczuł się panem na własnej zagrodzie, przystało, rozpoczął budować swój własny, prawdziwy teatr.

Pierwszy tę robotę wyczuł gorącym sercem Stefan Żeromski i w „Snobizmie i postępie“ zwiastował narodziny nowego teatru, który przystąpił do wyzyskania „niezmiernej dziedziny twórczości“ w swój własny, odrębny sposób. Próby inscenizacji podań ludowych witał Żeromski jako „pierwszy krok w kierunku realizacji tej wielkiej sprawy, która może mieć nieobliczalnie doniosłe następstwa“.

Dalsze kroki rozwoju nowej sztuki znamy z numerów miesięcznika „Teatr Ludowy“, z publikacji Adama Bienia i Jędrzeja Cierniaka p. t. „Teatr ludowy w Polsce, dotychczasowy rozwój ruchu, możliwości ideowe i organizacyjne na przyszłość“ i z tych ciekawych realizacji planów, o których nie wszyscy jednak wiedzą

miłośnicy teatru, a o których trzeba wiedzieć, bo dokonywa się ważna przemiana, decydująca o losach kultury artystycznej ludowej, w niejednym wpływająca też na dorobek zawodowego teatru.

Umieszczając w gościnnym „Teatrze“ (R. II Nr. 5) artykuł p. t. „Propaganda Teatru Szkolnego“, starałem się wskazać, jakie rezultaty na terenie szkół daje walka z dyletantyzmem, z małpowaniem teatru zawodowego przez amatorów. To samo odżegnywanie się od repertuaru i techniki zawodowego teatru dokonywa się w teatrach ludowych. Zrozumiano w nich nakoniec, że rzemiosło aktorskie wymaga nie tylko talentu ale i wprawy i że nawet komedyjka, napisana przez specjalistkę z „Biblioteki Teatrów Włociańskich“, wtedy tylko będzie zajmująca, gdy ją odegrają fachowcy.

Równocześnie odkryto, że istnieje osobny świat teatru, w którym lud, bez przymusu małpowania aktorów, może być twórcą i uczestnikiem wspólnych widowisk i wypowiada się w swoistych formach, wyzwalających jego uzdolnienia i zamiłowania.

W wieczornicach i zabawach, w pochodach i korowodach dochodzi wreszcie do głosu obrzędowość, pieśń i muzyka, niesfałszowany strój i prawdziwe zdobnictwo ludu, a kalendarz zajęć i życia wieśniaka podpowiada misterja, związane z pracą w polu i z władzą przyrody, wiejskie uroczystości stają się teatrem ludowym, w którym czaruje słuchaczy uroda naszych ziem.

Pieśni ludu, podania, legendy, bajki i opowieści doczekały się nakoniec inscenizacji. Jędrzej Cierniak, niezmordowany propagator tej nowej formy teatru, ułożył z takich pieśni, towarzyszących człowiekowi od kołyski do grobu, rzewną „Franusową Dole“, która jest pierwszorzędnym teatrem. To samo można powiedzieć o Cierniaka „Weselu krakowskim“ i

„Szopce krakowskiej“. Powołany świeżo do życia „Instytut Teatrów Ludowych“ objął opiekę nad ideologią i poczynaniami wiejskich zespołów, zgrupowanych w regionalnych „Związkach Teatrów Ludowych“ i daje rękojmię, że dobrych opracowań ludowego tworzywa będzie coraz więcej. Teatr ludowy dojrzewa. Zyskujemy w nim nową, świeżą i ciekawą wypowiedź oryginalnego teatru.

Co zyska na tem teatr zawodowy? Przedewszystkiem przez taki właśnie teatr ludowy zdobędzie daleko więcej przyszłych słuchaczy, niż przez teatr amatorski, kiepską imitację i karykaturę swych poczynañ. Wielkie przeżycia, doznane w Teatrze Ludowym, nowoczesnie pojętym, zrodzą głód

wzruszeń, zaspakajanych później u niejednego widza czy aktora ludowego widowiska właśnie w teatrze zawodowym.

Poczynania Leona Schillera, ks. Skierkowskiego i Stanisława Ligonía przekonały nas zarazem, że i teatr zawodowy może na obrzędowości ludowej oprzeć sukcesy, które znajdują żywe echo wśród ludzi z miasta.

Słowem ten nowy teatr, odmienny i na własnem tworzywie oparty, ma przed sobą przyszłość! Miłośnik dobrego teatru będzie więc śledził jego rozwój uważnie i z całą sympatją, wiedząc, że z takich źródeł płynie często nektar dla wszystkich.

Stefan Papée

FILM DŹWIĘKOWY NIE JEST TEATREM

Rewolucja talkiesów — groźbą dla kina.

Kiedy w Hollywood, w r. 1929-ym, wybuchła t. zw. rewolucja talkiesów, tu i owdzie zaczęto niepokoić się i troskać o dalsze losy teatru.

— Co to będzie? — mówiono — kina zamienia się na teatry, a teatry tracą rację bytu. „Wielka Niemowa“ była już dla teatrów poważną konkurentką, a cóż dopiero Wielka Gaduła! Prostu, trzeba będzie zlikwidować teatr, jak zlikwidowano dyliżans wobec kolei żelaznej, a dorożkę konną wobec samochodu.

Istotnie, początek „rewolucji talkiesów“ poniekąd usprawiedliwił obawy ludzi teatru. Przewrót, dokonany z olbrzymim rozmachem przez magnatów i spekulantów filmowych, ściągnął do Hollywood liczną rzeszę autorów i aktorów teatralnych, jakoteż muzyków, śpiewaków, reżyserów, tłumaczy, profesorów dykcji, deklamacji, języków, śpiewu, piosenkarzy, kompozytorów — słowem: świat teatralny. Oczywiście, amerykański...

Broadway zjechał do Hollywood, a

dawne gwiazdy „nieme“, znane i lubiane na całym świecie, zgasły lub wmieszały się w nowe konstelacje.

To była pierwsza faza „rewolucji“, podjęta i przeprowadzona w brawurowem tempie i w nastroju wielce bojowym.

Okazało się jednak niebawem, że „business“ filmów dźwiękowych i mówionych zawiódł prawie na całej linii.

Przedewszystkiem, Europa stanęła okoniem. Europa, która przez 10 lat witała entuzjastycznie gwiazdy i gwiazdki z U. S. A. w tysiącach „pictures“, nakręconych w Hollywood, ślicznych, niekiedy porywających, obrazy, pełnych ruchu, rytmu, brawury, świeżości, humoru, tężyzny, młodej radości życia tych wielkich i silnych dzieciaków, jakimi są Yankeezi — ta sama Europa nagle ochłodziła i zeszywniała, kiedy jej pokazano szumnie reklamowane „talkies“.

Skąd ta zmiana? To bardzo proste. Filmy mówione i śpiewane zdemaskowały nagle niski poziom kultury tea-

tralnej i muzycznej w Ameryce, która w tej dziedzinie wykazać się może jedynie sensacyjnym melodramatem w rodzaju „Broadway’u“ lub „jazz-bandem“, przejętym zresztą od murzynów.

Kiedy przeszła pierwsza fala powodzenia, spowodowanego tylko ciekawością, bo każdy chciał zobaczyć i usłyszeć film dźwiękowy, spostrzeżono, że te fabrykаты, nakręcone pośpiesznie, byle tylko wyprzedzić konkurencyjne firmy i opanować rynek — są lichszą imitacją bardzo prymitywnego teatru. W porównaniu z takimi ośrodkami starej, wykwiśniętej tradycji teatralnej i muzycznej, jakimi są wszystkie niemal stolice europejskie — reprodukcje scen i music-hallów amerykańskich wypadły, z niewielu wyjątkami, nader mizernie i nieciekawie. A nadto — nosowa, szpetna wymowa amerykańska, ów nowojorski „slang“ (żargon) sprawia, że słuchanie „talkiesów“ w wersji oryginalnej drażni uszy tych, co znają język angielski; inni, nierównie liczniejsi, słyszą tylko niezrozumiały bełkot.

I oto nastąpiła druga faza „rewolucji talkiesów“. Europa, spostrzegłszy, co się święci, zaczęła sama produkować filmy mówione i śpiewane; są one o niebo lepsze od amerykańskich. Zorientowawszy się ze swej strony, amerykańscy magnaci filmowi, aby ratować zagrożony swój prymat na globie, podjęli wnet kręcenie wersji różnorodnych dla Europy. W tej fazie znajdujemy się dotychczas, ale już oto zarysowuje się faza trzecia, która świadczy, że wynalazek „talkiesów“, zamiast być niebezpiecznym dla teatru, jak przewidywano, zachwiał podwalinami kina, czego nie przewidziano.

Objawy kryzysu wystąpiły przede wszystkim w ojczyźnie „talkiesów“, w St. Zjednoczonych, gdzie spostrzeżono, że publiczność, szczerze wypełniająca dawniej 25 tysięcy wielkich

i małych kin — odwraca się od nich i szuka nowych rozrywek w postaci np. golfa „w minijaturze“. Młodzież i działy, stanowiące 65% dawnej klienteli kin w epoce filmów kowbojskich i awanturniczych, nie lubi „talkiesów“, bo nie lubi sztuki kameralnej, której są one mechanicznym odbiciem. A wreszcie ta kategoria widzów, która, dzięki „talkiesom“, zapoznała się z powabem słowa i zasmakowała w nim — zaczęła uczeszczać do „prawdziwych“ teatrów, bo każdy woli przecież oryginał, niż „namiastkę“ lub kopję, świeże mięso, niż konserwy, żywe słowo, niż gramofon.

To, co się już stało w Ameryce, stanie się niechybnie w Europie, gdzie dodać należy jeszcze, jako czynnik ujemny w stosunku do kina, mnogość różnic językowych i antagonizmów lokalnych, wskutek czego np. filmy mówione niemieckie nie mogą być wyświetlane w Polsce, ani filmy francuskie w Niemczech, ani filmy węgierskie w Czechosłowacji i vice versa i t. d., nie mówiąc już o filmach mówionych po „amerykańsku“, których nikt nie chce słuchać... Skutek: przeboje, sławione w Ameryce, bywają sromotnie wygwizdywane w Europie, a tu i owdzie publiczność demoluje sale i żąda zwrotu pieniędzy, czego dawniej nie było. Z powodzi ogólnej reprobatacy ocalały — i to jest znamienne! — filmy rysunkowe z podkładem dźwiękowym, istne cacka techniki i humoru, dzieła Fleischera, Iwerkasa, Sullivana, witane wszędzie entuzjastycznie, właśnie dlatego, że w nich objawił się w nowej formie, wzmocnionej dźwiękiem, duch istotnego kina, niemal że wygnany z „talkiesów“.

Naturalnie, wielcy magnaci filmowi, oraz pomniejsi ich naśladowcy w Europie, po większej części nie rozumieją przyczyn obecnego kryzysu i dalej brną po manowcach, angażując autorów teatralnych do pisania „tekstów“ dla filmów mówionych, tudzież aktorów teatralnych do ich odtwarza-

nia. Jest to błąd zasadniczy, bo słowo może grać tylko rolę pomocniczą w produkcji filmowej i musi być wprowadzone do możliwego lakonizmu (przykład: „Pod dachami Paryża“), zaś aktor filmowy musi być przede wszystkim człowiekiem gestu.

Drugim błędem jest mnogość wersyj językowych, wskutek czego usunięto poza nawias widzenia kinomanów uwielbiane dawniej gwiazdy Niemej Muzv. Taka „parcelacja“ wszechświatowego mocarstwa Filmji na poszczególne folwarki językowe i partykularne pozbawiła sztukę filmową

największego jej atutu i powabu: międzynarodowości.

Moja konkluzja? *Film dźwiękowy, w obecnej fazie, jest raczej niebezpieczeństwem dla kina, niż dla teatru.* Kino przetrwa tę „rewolucję“ i może odzyska dawny stan posiadania, o ile produkcja filmowa zaniecha bezmyślnej i zabójczej dla siebie reprodukcji teatru i powróci do właściwej ekspresji kinowej, na którą składają się: przestrzeń, ruch, rytm, gest, a w końcu dopiero dźwięk.

Leon Brun

ROZMYŚLANIA ŚWIĄTECZNE

Wiadomo, że kiedy ludzie chcą okazać, że sobie źle życzą, używają wtedy w stosunkach wzajemnych, wyrażań szpetnych, zawierających zwykle proroctwa o nagłej i niespodziewanej śmierci, najczęściej zapomocą apopleksji, rzewne wzmianki o fatalnem uszkodzeniu rąk, nóg, lub żeber, mocno łamliwych; w wypadkach niezbyt groźnych, grożą sobie nawzajem skazaniem na ciężką pracę, co, wzięwszy pod uwagę naturę Polaków, jest słowem ciężkiem. „Twarda być twoja mowa!“, jak mówią u Jacka Londona na wyspach Polinezyjskich. Powiadają sobie tedyze wzruszeniem: „Bodajbyś kamienie tłukł!“ Srogie to musi być przekleństwo, spoczone od trudu, zadyszane od wysiłku. Mnie się ono jednak niezbyt podoba, bo ostatecznie człowiek, tłukący kamienie na gościńcu, może mieć pogodę ducha, może sobie odpocząć, spojrzeć na łaskawe słońce, pogadać ze skowronkiem, albo przejeżdżającym żydem, i nie posiada innych zmartwień ponad to, aby mu odprysk kamienia nie uraził oka. O ileż bardziej soczyste, o ileż sroższe, o ileż okropniejsze byłoby życzenie: „Obyś był dyrektorem teatru!“ To jest dopiero przekleństwo

wyborne i rafinowane. Gdyby dobrzy ludzie zastanowili się nad dantejską jego treścią, nie używali by już żadnych innych, mieści się w niem bowiem cały, doskonały komplet wymyślnych tortur, powolnego konania i z żywotów najstraszliwszego żywota, bo bez nadziei na jakakolwiek odmianę.

Dyrektor teatru jest to najśmieszniejszy człowiek na świecie, taki obłąkany Haman, który sam o to wytworzenie prosi, aby go bito. Rozsyła uprzejme zaproszenia, aby gość raczył odwiedzić jego teatr, a gość nim nazajutrz poniewiera w słowie i piśmie. Jest to jednak zwyczaj już zakorzeniony, zdarza się zresztą, że gość obejdzie się łaskawie z tym nieszczęsnym człowiekiem. Nie o tem przeto chcemy mówić, lecz o śmiesznych zwyczajach i obyczajach tego dygnitarza, któremu niektórzy zazdroszcza tego, że codziennie może być w teatrze. Kiedy on, na kolana padłszy przed Panem Bogiem, błaga aby go choć na jeden dzień wyrwać raczył z teatru, żywego, lub umarłego. Zależny on jest nie tylko od prasy, nietylko od ludzi, ale nawet od zmian atmosferycznych. Co ma piernik do wiatraka, a atmosfera do dyrektora tea-

tru? A jednak ma. Kiedy na bożym świecie jest śliczna pogoda, naród nie idzie do teatru, bo jest pięknie, kiedy pada deszcz, nie idzie do teatru, bo pada deszcz. A zacem: nie chodzi się do teatru przed świętami, bo będą święta, po świętach nie chodzi się, bo były święta. Ludzie nie chcą chodzić do teatru, kiedy krytyka zakatrupiła sztukę z tego prostego powodu, że sztuka zapewne djabła jest warta, ale nie chcą iść i wtedy także, kiedy w prasie trysnęła fontanna zachwytów, bo to, na język codzienny przełożone, oznacza, że sztuka jest pewno nudna, bardzo głęboka i w sam raz tylko dla znawców. Słowem ludzie wtedy chodzą do teatru, kiedy im się tak podoba, bez żadnej innej racji.

Dyrektor teatru patrzy tedy z niepokojem w niebo i z większym jeszcze niepokojem na barometr opinii publicznej, która rajcuje po kątach i gada z własną duszą. Tymczasem jednak ma dość liczne inne zmartwienia: zły humor pierwszej heroiny, grypę amanta, sprawy wekslowe bohatera, niezadowolone autora, niesłowność tłumacza, chmurne niezadowolenie personelu technicznego, szwaczki, krawców, stolarzy, bileterów, kasjerów, malarzy, statystów, gońców i wszystkiego tego, co jest teatrem. Zmartwień na te rozliczne tematy nie ma wiele: sto, dwieście dziennie. Stworzone one zostały w celu wypróbowania odporności zdrowych zmysłów tego biedaczynv dyrektora, — jeśli do roku nie zwarjował, to dobry znak; może jeszcze wytrzyma.

Są to sprawy powszechnie znane i nie dlatego je powtarzam w mizernym skrócie, aby wypracować w poście czoła sympatyczne współczucie dla dyrektorów teatru. Broń mnie, Panie Boże! Ponieważ uczęszczam do teatru, nie płacąc za bilety, tedy wedle odwiecznego zwyczaju, jestem wrogiem każdego takiego pana. Cały świat jest jego wrogiem, bo cały świat

ma do niego pretensje; on jest winien, jeśli sztukę ktoś inny źle napisał, on jest winien i słusznie, jeśli aktora bolało brzuch i wskutek tego grał bez werwy; on jest winien wogóle, że żyje, bo jest powodem zmartwień dla wielu ludzi, których nic nigdy na świecie nie obchodziło, prócz tego, co się dzieje w kuchni teatru. Zdaje mi się, że dyrektorowie teatrów umierają z radością. Wtedy rodzą się do nich pretensje, dlaczego umarli, skoro mogli wiele jeszcze dobrego uczynić dla dobra rodzimej sztuki.

Oto są pokrótce podane powody, dla których nigdy nie pragnąłem być dyrektorem teatru. Zachowałem w ten sposób czystość serca, rozum w porządku, nerwy w błogim stanie, pogodę ducha, zdrowie i przyjaciół. Nikt, prócz urzędu podatkowego i mego krawca, nie ma do mnie pretensji. Nikt nie powiedział o mnie, że jestem wytworny opryszek, że gubię sztukę, że wyzyskuję aktorów, że jestem krwio pijca, że „gram na najniższych instynktach publiczności“, że opinja powinna wybić mi zęby i t. p. miłe rzeczy. A jednak i ja mam czarną na moim żywocie plamę. A jednak i ja byłem dwa razy w życiu owym pod pręgierz postawionym skazańcem i do tego zmierzam, aby wyjaśnić, że jeśli to była zbrodnia, tedy już za nią odcierpiałem. I jak człowiekowi zwolnionemu z więzienia, nie wolno wypominać przeszłości, tak nie powinno być wolno rzucać na mnie kalumnji, wytykać mnie palcami z szeptem: „Patrzcie, patrzcie i ten był dyrektorem!“ Sprawa jest czysta. Kiedy Moskale zajęli Lwów, wezwano mnie z lwowskiego ratusza, abym kierował dramatem. Straszliwe moje z owych czasów perypetje opisałem z niezwykłym wdziękiem w książce p. t. „Listy zebrane“, która kosztuje złotych dziesięć, mało wiec jest nadziei, aby się znalazła „w każdym polskim domu“. Teatr lwowski z owego czasu, ten

„mój“ teatr, pracował w takich warunkach, że Pan Bóg zakrył ręką twarz, Austriacy zaś, wściekli, że mogę łatwo przejść do historii, na gwałt zdobywali Lwów tylko po to zapewne, aby zdobyć przedewszystkiem teatr. O teatr lwowski takie zawsze były wojny, że i to jest możliwe. Wtedy to poznałem, chociaż w maleńkiej dozie, rozkosze dyrektorstwa. Ha! To było wesołe! Jeszcze nie otwarliśmy tego nieszczęsnego teatru, a już mnie jeden w łeb z tej, a drugi z tamtej strony na temat: „Ładny będzie tyjater!“ Przerażony cokolwiek czytałem satyryczne o sobie wierszyki. To nic, że się świat palił i trząsł w posadach, najważniejsze zawsze jest to, aby pohańbić dyrektora teatru. Nie ze złej woli, bynajmniej, tylko, że taka wszędzie i zawsze była tradycja. To też z niej jaką ulgą zviałem do Kijowa, gdzie mnie — o, losie! — z miejsca zrobiono... dyrektorem teatru. Ściagały mnie — widać — furje za jakies zbrodnie, może przeciw moralności.

Kiedyś, kiedyś, kiedy się zbliżę do czterdziestki, zacznę pisać pamiętniki i w nich barwnie opiszę w ustępie „Komedja o człowieku, który był dyrektorem teatru“, srogie dzieje owych dni. Z nieba będą wtedy padały gwiazdy na moją umęczoną głowę. Zapłaczą anioły rosą niebieską. Ponieważ jednak ludzie byli mili, aktorowie zacni, a prasa miała inne smartwienia, więc wcale rzewnie o tem wszystkim napiszę. Dziś chcę o tem jedynie wspomnieć, że tak, czy owak, musiałem coś wycierpieć, ne quid detrimenti capiat prawda stara, jak teatr, że dyrektor teatru to musi być Haman. Otóż ja woncezas w tym charakterze dostałem się do kryminału, jako „więzień stanu“. Jak świat światem nigdy nikt komicniejszego nie widział więźnia, ale przybło mi od tego czasu powagi i znaczenia.

Zawiła to była historia. Właściciel teatru, dzielny i obrotny Nowicki,

umiał robić z Moskalami przedziwne sztuki; był to niezrównany magik ów miły dyr. Rychłowski, kiedy szło o ocyganienie cenzury. Dość powiedzieć, że na krótko przed rewolucją, odważył się, korzystając z lżejszego kursu, wystawić ni mniej, ni więcej, tylko „Dziady“. W tym celu przedstawił kijowskiej cenzurze egzemplarz jakiegoś sztucznydła, ocenzonego w Warszawie, z wyskrobanym tytułem, w którego miejscu stało jak byk, że to „Dziady“. Oczywiście ta, poparta najoczywistszym grubym banknotem, oczywiście przekonała tych, co chcieli być oczywiście przekonani. Graliśmy tedy „Dziady“, nawet ślicznie, nawet wspaniale. Wszyscy jednak w srogim strachu, nakazaliśmy, aby śpiew „Nie dbam, jaka spadnie kara“, odśpiewano mruzcando. Któż jednak może przewidzieć, co uczyni patryjotyczny zespół? Otóż jeden młody aktor, serce szlachetne, lecz umysł lekkomyślny, nie zdzierzył i na cały głos walnął: „Znajdzie się topór na cara!“ Mamma mia! Kierownik artystyczny teatru, obywatel wrogiego państwa, wielce mi miły p. Kornel Makuszyński, ujrzał mętnemi, choć jak niebo niebieskimi oczyma, widmo zgrabnej, wysmukłej szubienicy. Takie samo widzenie miał i właściciel teatru i reżyser. Wprawdzie dobry Bóg, widać, inną mi śmierć przeznaczył, ale strachu zażyłem za wszystkie czasy. Ciągano mnie po różnych kryminałach, żandarmy łypały ku mnie straszliwemi oczyma, wypytywano mnie chytrze, a ja nic, jak mur! O niczem nie wiem, niczego nie słyszałem, słowem jestem anioł i nie wiem, czego odemnie chcą. Bardzo to była zabawna historia, tylko głupio się skończyła. Myślałem, że tanio zostanie bohaterem, a tymczasem głupawy los postąpił ze mna ohydnie, jak należało wedle zwyczaju z dyrektorem teatru. Ni mniej, ni więcej, tylko szef żandarmerji lubił pić i z tego powodu „wisiał“ jako dłużnik w mojej za-

przyjaźnionej knajpie. Knajpa rzekła uroczyście: „daj pan spokój temu zbrodniarzowi, a ja dam spokój panu“. Żandarm rozważył to w dobrej duszy i wyprawił mnie z honorami k' czortu.

Drobne to są przeżycia, wystarczające jednak, abym się wyrzekł teatru do skończenia moich dni. To też ze zdumionym podziwem patrzę na kilku znajomych dyrektorów teatru, którym się codziennie śni szubienica, na której mają zawisnąć stroskaną głową na dół. Solski, kilkakrotny dyrektor, zdradza wyraźne objawy obłędu: nie je, nie pije, wciąż tylko chudnie i chodzi tak szybko, jakgdyby ustawicznie przed czemś uciekał. To

mary go gonia. On tak ucieka przed wspomnieniem. Lorentowicz, wyszedłszy z teatru, padł na kolana na Pl. Teatralnym (do dzisiaj pokazują to miejsce) i rzewnie płacząc, wołał: „Hosanna! hosanna!“

Nigdy nie widziałem dyr. Szyfmana. Niedawno pokazano mi wzgórce rękopisów, ról, kontraktów, blankietów wekslowych, listów miłosnych od rejenta, wycinków z prasy, rachunków, ksiąg i powiedziano mi, że to właśnie On. Istotnie, z pod tego kurhanu dobywał się rozdzierający serce jęk. Zgadza się. Tam musiał być dyrektor teatru.

Kornel Makuszyński

SEZON TEATRALNY W BELGRADZIE

Belgrad, w listopadzie.

Zanim się powie o aktualnym sezonie belgradzkiego teatru, trzeba w pierw uczynić choćby tylko przelotny niejako *in t r o i t u s* w dzieje jugosłowiańskiego teatru. Po prostu — dla orientacji.

Inicjatorem tedy, założycielem, a nawet fundatorem teatru — podówczas teatru serbskiego — jest *Jochim Wuicz* (1772 — 1847). Tłumacz klasyków europejskich, pierwszy uformował trupę dramatyczną serbską i dał inauguracyjny spektakl w Peszcie. Była to przeróbka którejś ze starych sztuk Kotzebue'go. W r. 1840 nową trupę organizuje w Kragujevcu *Tanassi Nikolicz*. Teatr ten przenosi się niebawem do Belgradu, gdzie wystawia głośną sztukę *Jowana St. Popowicza* „Śmierć Stefana Deczańskiego“. Z czasem powstają nowe trupy dramatyczne: w Zagrzebiu, w Nowym Sadzie, w Panczewie. Książę Michał, meloman, mecenas, świetny znawca sceny i smakosz teatralnego kunsztu, stawia trwałe pod-

waliny pod stały Teatr Narodowy w Belgradzie. Trupa artystów z Nowego Sadu wystawia tu po raz pierwszy modną naówczas sztukę „Damy i Huzary“ (Fredry!). Komedja zdobywa długotrwałe powodzenie*).

Następca księcia Michała, książę Milan, realizuje wielkie plany swego poprzednika. Staje oto w Belgradzie gmach Teatru Narodowego, obliczony na 763 miejsca. Koszt budowy wynosi 413.000 dinarów. Pierwszym dyrektorem tej sceny jest *Jerzy Malcietz*, profesor i utalentowany literat. Za następcy jego, *Milana Simicza*, minister oświaty, *Stojan Nowakowicz*, najniespodziewaniej zamyka podwoje teatru, zrażony tem, że budżet teatru wykazuje deficyt (w bagatelnej wysokości) 3.000 dukatów!

Z biegiem czasu państwo gwarantuje scenie belgradzkiej minimalną,

*) *Albert Moussset: Le Royaume Serbe, Croate, Slovenc, Edition Bossard, Paris, 1926.*

lecz stałą subwencję w wysokości 38.000 dinarów. W tym czasie ukazują się pierwsze oryginalne sztuki *Branislawa Nuszicza*, któremu wczesne utwory satyryczne przynoszą... dwa lata więzienia po to, aby wkrótce uczynić go sławnym. Obok Nuszicza pojawiają się inni dramatopisarze: *Borysław Stankowicz*, *Aleksy Szanticz*, *Swetozar Czorowicz*, bośniak *Piotr Kocicz*. Sztuki Kocicza znane są z subtelnych aluzji politycznych przeciwko Austriakom. „Boże

rodowy. Inżynier wiedeński konstruuje ruchomą scenę i unowocześnia draśnięty nieco zębem czasu i wojny gmach teatru.

Repertuar jest zrazu eklektyczny: opera, dramat, balet. Twórczość narodowa, krajowa, własna (hr. Ivo Vojnowicz) obok utworów zagranicznych, francuskich (Molière, Racine, Rostand), rosyjskich (Gogol, Tolstoj, Gorkij), hiszpańskich (Benavente, Echegaray), angielskich (Shaw, Wilde), czeskich, niemieckich, aż na-



Teatr Narodowy w Belgradzie

— modli się autor — daj mi zdolność takiej twórczości, aby mnie mój naród zrozumiał, a żeby nie rozumiał mnie nasz wróg“.

Następuje zmierzch romantyzmu. Na scenę wchodzi tacy pisarze, jak Schnitzler, Hauptmann, Ibsen, Bjoernstjerne-Bjoernson i in.

Wojna europejska na czas dłuższy zatrząskuje podwoje przybytku belgradzkiego teatru. *I n t e r a r m a* — bowiem — *s i l e n t m u s a e...*

Aż dopiero w roku 1922 zwycięsko wznawia swą działalność Teatr Na-

ostatek i polskich (Winawer, Perzyński, Kiedrzyński, Szukiewicz i wreszcie Nałkowska).

*

Od czasu wojny jugosłowiańska twórczość dramatisarska odniosła szereg poważniejszych sukcesów. *Hr. Ivo Vojnowicz* (zmarł w ub. roku), przeszedł nawet triumfalnie na sceny zagraniczne. Z powodzeniem grany był i w Polsce.

W związku z podniesieniem się poziomu artystycznego utworów drama-

tycznych, udoskonalila się również cała sztuka teatralna w sensie inscenizacji i gry artystów. Przedstawienia na pierwszorzędnym scenach: belgradzkiej, zagrzebskiej i lublańskiej, wysokim poziomem dorównują wzorowym teatrom zagranicznym. Okres prób, eksperymentów, szukania nowych ścieżek teatralnych przeżył teatr belgradzki najpomyślniej. Ząbkowanie teatru odbyło się bez komplikacji, tak groźnych w następstwie w innych teatrach. Zaczęła się praca rzetelna, twórczość oryginalna, rodzima. O ile możnaby mieć jeszcze niejakie zastrzeżenia w odniesieniu do scen prowincjonalnych, to jednak, co dotyczy trzech wspomnianych teatrów, wysoko niosą one sztandar sztuki, nie bawiąc się już w kompromis, nie pochlebając gustom małomiasteczkowym, zaściankowemu.

*

Nie ustępuje dotąd z placu boju najpracowitszy dramatopisarz jugosłowiański, *Branislav Nuszic*. Przed kilku laty hucznie obchodzono uroczystość czterdziestolecia jego działalności pisarskiej. Pisarz to o dużym doświadczeniu i o niewątpliwym talencie. Jego nazwisko na afiszu nie przestaje być w dalszym ciągu emocjonującą atrakcją. „Zwykły człowieczek“, „Protekcja“, „Poseł na Sejm“ — to sztuki, które porywają i zachwycają zarazem subtelnym dialogiem, doskonałym rysunkiem charakterów, umiarkowanym humorem, a nierzadko gryzącą ironją i sarkazmem.

Pomijając cały szereg utworów Nuszica, które przewędrowały przez wszystkie jugosłowiańskie sceny, wspomnimy o jego kapitalnej tragedji historycznej p. t. „Znajda“. Jednym zaś z ostatnich dramatów Nuszicza jest „Wielki tydzień“, rzecz z czasów wojny europejskiej. Autor z dużym poczuciem realizmu, z su-

miennym obiektywizmem historycznym, kreśli szereg dramatycznych momentów cofania się armji serbskiej przez Albanję. Sędziwy pisarz pracuje niestrudzenie dalej. W obecnym sezonie Teatr Narodowy wystawia jego nową komedję p. t. „Przedmowa“. Jest to wyborny obraz satyryczny współczesnego życia rodzinnego.

Duszan Nikołajewicz, głośny esayista i krytyk literacki, dla teatru zaczął pisać stosunkowo niedawno. Niemniej dwie jego sztuki, „Długie lata“ i „Hasło“ zjednały mu zarówno krytykę, jak publiczność. Z bezwzględny sarkazmem, z gryzącą satyrą i z doskonale rozwiniętą spostrzegawczością, odtwarza on powojenne środowisko belgradzkie. W utworach tych słyhać nierzadko nutę żalu za dawnym Belgradem, patriarchalnym, surowym. Taki Belgrad ginie już, jak ginie powszędnie przedwojenne społeczeństwo z odmieniami niż dziś zasadami, ideałami, dążeniami.

Szczególna rzecz, że na żadnej scenie nie wystawiono dotychczas dramatu Nikołajewicza p. t. „Wołga, Wołga“... Jest to tem dziwniejsze, że sztuka nosi wszystkie cechy talentu tego znakomitego dramaturga. W bieżącym sezonie teatr belgradzki wystawia nowy utwór Nikołajewicza p. t. „Przez zmarłych“.

Miroslaw Krleża. Jeden z najpopularniejszych pisarzy Zagrzebia. W utworach jego, jak „W agonji“ i „Panowie Glembajewowie“ (szczególnie w tym drugim), widzimy pisarza rasowego, głębokiego analityka duszy ludzkiej, przytem znakomitego znawcę sceny i jej wymagań. Krleża ukazuje nam nieporównaną galerję arystokratycznych przedwojennych snobów towarzystwa chorwackiego. Potrafi w postaci swoje tchnąć tyle realizmu i życia, tyle nerwu scenicznego mają jego bohaterowie, że komedje te słusznie mogą być uznane za

wzór charakterystyki typów, zawiązania akcji i konfliktu.

Niemniej trafnie maluje społeczeństwo belgradzkie inny dramatopisarz, *Mita Dimitrjewicz*, w „Uczcie“ oraz w „Kochanku własnej żony“. *Dimitrjewicz* rozporządza znacznym darem poetyckim, utworom jego brak natomiast tej żelaznej konstrukcji, jaką odznaczają się np. dzieła *Nikolajewicza*.

Na tle stosunków miejscowych pisze swe dramaty *Władimir Velmar-Jankowicz*. Ostatnia jego sztuka, „Bez miłości“, przedstawia nam autora, jako doskonałego analityka i rezonera, nie bez pewnej atoli przywary: zbyt częstych dywagacji.

Uwagę artystyczno - literackiego świata stale przykuwają pisarze tej miary, co *Józef Kulundzicz* i *Todor Manojłowicz*. *Kulundzicza* najwybitniejsze utwory to „Północ“ i „Skorpion“. Zdaniem *Momczilo Miloszewicza*, jednego z wybitniejszych kryty-

ków współczesnych, *Kulundzicz* uległ znacznym wpływom *Galsworthy'ego*.

Jedynym utworem swym p. t. „Tancerz centryfugalny“ *Todor Manojłowicz* pierwszy podjął próbę ekspresji modernistycznej na tle *Dumasa* syna. Z próby tej wyszedł obronną ręką, dając z dużym smakiem artystycznym kilka scen o podłożu poetyckim.

Niezawodnym powodzeniem cieszą się stale sztuki *Momczilo Miloszewicza*, *Velimira Żiwojnowicza*, *Bożydara Nikolajewicza* i *Włodzimierza Stanimirowicza*.

Wydarzeniem artystycznym dużej miary stanie się w bieżącym sezonie tragedia historyczna jednego z najwybitniejszych dramatopisarzy jugosłowiańskich, *Momczilo Miloszewicza*, p. t. „Iwan Władysław“. Wystawi ją w grudniu belgradzki Teatr Narodowy.

Ł. M. Schummer

L I S T Y Z W Ł O C H

Wozy Tespisa

Rzym, w grudniu.

Tradycja Tespisa, twórcy tragedii greckiej i dziekana aktorów wędrownych (ur. w Atenach w VI w. przed Chr.), której wspaniały wyraz dał *Teofil Gautier* w swej niezrównanej powieści pod tytułem „*Kapitan Fracasse*“, została wznowiona przez *Faszyzm*. Teatr, rzecz powszednia w zbiorowiskach miejskich, jest luksusem dla mniejszych miasteczek, a już zgoła czemś niepowodziem dla mieszkańców wsi. Udostępnienie widowisk jak najszerszym warstwom społeczeństwa poza wielkimi miastami jest niewątpliwie jednym z najkategoryczniejszych zadań kulturalnych sfer rządzących. W zrozumieniu

tego, jak również uznając potrzebę zapoznania ogółu z dziełami przedniejszych twórców włoskich, *Opera Nazionale Dopolavoro* (Stowarzyszenie Narodowe Opieki Kulturalnej Po Pracy) wskrzesiła ową tradycję ateńską stwarzając trzy zespoły aktorów wędrownych, tak zwane „*Carri di Tespi*“.

Każdy zespół posiada własną ruchomą scenę, zaopatrzoną we wszystko, co ewentualnie może być potrzebne do przedstawienia na otwartym powietrzu, a w razie niepogody i pod namiotem, w rodzaju tych, jakie oddawna służą wędrownym cyrkom. Naturalnie, ze względu na ograniczoną ilość

środków, repertuar składa się z jednej a najwyżej dwóch sztuk. Inicjatywa rozpoczęta w roku 1929 objazdem Włoch Południowych przez pierwszy zespół dała wspaniałe rezultaty i w ciągu 1930 roku dzięki zwiększeniu zespołów do liczby trzech.

Pierwszy z zespołów o jakich mowa, nazwany „Brigata Milano“, w ciągu wiosny, lata i jesieni r. b. dał 116 przedstawień w 24 prowincjach Lombardji, Piemontu, Ligurji, Toskanji i Umbrji z udziałem 288.000 widzów. Dodać należy, że ogółem objazd wynosi 2.075 km. przy sześćdziesięciu etapach. W wielu miejscowościach przedstawienia były powtarzane, spotykając się z nieklamany entuzjazmem publiczności, przepelniającej widownię.

Drugi zespół, nazwany „Brigata Firenze“, wyruszył z Medjolanu, przebiegając północną część Lombardji, trzy dzielnice Weneckie (Wenecja Trydencka, Wenecja Euganejska i Wenecja Julijska), Emilję i Marchję, czyli łącznie 2.769 km. W 21 prowincjach (odpowiadających naszym województwom) dano 108 przedstawień przy udziale 292.257 widzów w 53 etapach.

Trzeci zespół, zwany „Brigata Sassari“, wyruszając z Rzymu, objął całe Lacjum, wyspy Sardinję i Sycylię oraz Kalabrię, na przestrzeni 2.919 km. Ilość przedstawień wyniosła 124 przy udziale 313.151 widzów w 60 etapach. Zaznaczyć należy, że np. na Sycylii aktorzy wędrowni odwiedzili cały szereg wiosek oddalonych o kilkadziesiąt kilometrów od miast, wzbudzając wielki entuzjazm wśród publiczności. Wystarczy powiedzieć, że w małych miejscowościach wewnątrz wyspy ten Wóz Tespisa przyciągnął 65.946 osób na ogólną ilość mieszkańców tych miejscowości około 200.000 osób obojga płci.

Ogólna liczba, wynosząca dotychczas 348 przedstawień z udziałem

884.335 widzów świadczy dobitnie o celowości inicjatywy i o potrzebie tem większego zrealizowania zapoczątkowanego tak wspaniale wysiłku. A zważyć trzeba, że cyfry te dotyczą działalności w okresie: koniec maja—koniec września, a więc w ciągu czterech miesięcy.

O ile nam wiadomo, stowarzyszenie „Dopolavoro“ zachęczone rezultatami osiągniętymi dotychczas, w ciągu roku 1931 ma zamiar zwiększyć ilość zespołów dramatycznych, uzupełniając jednocześnie ich działalność zorganizowaniem zespołów lirycznych dla szerszego zapoznania ludu włoskiego z utworami wielkich kompozytorów narodowych.

Już w roku bieżącym zwiedziliśmy jeden z takich „Carro di Tespi lirico“ w Viareggio. Oprócz trupy śpiewaczej zespół taki obejmuje i orkiestrę wędrowną. Przedstawienia dawane są po cenach tak skromnych, że mogą one śmiało konkurować z widowiskami kinematograficznymi w miasteczkach pozostając natomiast bez jakiegokolwiek konkurencji we wioskach.

Każde z przedstawień czy to dramatycznych czy lirycznych jest poprzedzone dostępnem dla wszystkich przemówieniem dyrektora zespołu, w którym publiczność zgromadzona zapoznaje się z osobą autora i znaczeniem utworu dla literatury czy muzyki narodowej. Jednem słowem, dzięki genialnej inicjatywie, przypisywanej premierowi włoskiemu Mussolini'emu a zrealizowanej przez dramaturga i reżysera Joachima Forzano, teatr włoski przemawia do tłumów upośledzonych przez warunki lokalne, nie pozwalające na korzystanie ze stałych teatrów w większych zbiorowiskach miejskich. Inaczej mówiąc, teatr włoski powraca do najistotniejszej swej roli: pogłębiania kultury poprzez udostępnienie ludowi kontaktu z dziełami prawdziwej sztuki.

Leonard Kociemski.

Z TEATRÓW ZAGRANICZNYCH

Niezawodnie największym wydarzeniem obecnego paryskiego sezonu są trzy premjery i jedno wznowienie tego samego autora w ciągu niespełna sześciu tygodni. Tym szczęśliwym autorem jest Jules Romains. Można sobie wyobrazić, jakim byłoby przyjęcie takiego śmiałka na gruncie warszawskim. Jednakże i w Paryżu sprawa musiała budzić niepokój i zdziwienie, skoro Jules Romains uważał za stosowne w dłuższym artykule wyjaśnić, z jakich powodów sztuki te, napisane w ostatnich kilku latach, nie weszły na scenę kolejno, lecz ukazały się prawie równocześnie.

Jak wszystkie dotychczasowe utwory teatralne Romains'a (z wyjątkiem może jednego „Knocka“), i nowe trzy jego komedje pozbawione są istotnego życia.

W końcu października ukazała się zatem w teatrze „Pigalle“ pierwsza komedja nowej serji Romains'a p. t. „Donogoo“, znana już dawniej czytającej publiczności z humorystycznej powieści-scenariusza, wydrukowanej jeszcze przed dziesięciu laty. Sztuka obecna, będąca w rzeczywistości raczej scenariuszem, niż utworem dramatycznym, przedstawia w dwudziestu kilku obrazach historję młodego malarza Lamedin, który w chwili zamiaru popełnienia samobójstwa zostaje uratowany przez przyjaciela i przez tegoż w dalszym ciągu skierowany na nową drogę życia. Prowadzi go ona przez odmęty wielkomięskiej spekulacji do stworzenia fantastycznych interesów w w Brazyliji, na terenie, którego oficjalna geografja nie zna. W końcu jednak — i w tem mieści się pointa satyryczna autora — fikcja przemienia się w realną rzeczywistość. Utwór, napisany przez pisarza wybitnie zdolnego i inteligentnego, bawi w pierwszej połowie przede wszystkim pomysłem i barwnością dekoracyjną, lecz w drugiej grzęźnie już na mieliźnie monotoni. Sztuka zawdzięcza swoje powodzenie przede wszystkim walorom dekoracyjno-technicznym,

akcji kinematograficznej, która jest nowością dla Paryża, oraz atmosferze specyficznej, która nigdzie tak, jak w Paryżu, nie znajduje właściwego odpowiednika.

Drugim utworem Romains'a, który się ukazał, była komedja p. t. „Musse“ czyli „L'Ecole de l'Hypocrisie“. Sztuka ta jest protestem przeciwko współczesnemu życiu, które krępuje wolność indywidualną człowieka ustawami, zakazami i uchwałami. I ta sztuka jest przeróbką komedji p. t. „Jean de Maufranc“, która była już przed kilku laty grana bez powodzenia. Obecnie druga redakcja uznana jest za szczęśliwszą i zdołała wśród krytyki poważnej uznanie.

Trzecią sztuką była komedja p. t. „Boën“ czyli „La Possession des Biens“, wystawiona w Odeonie i przyjęta przez prasę jako utwór ze wszystkich trzech najślabszy.

Wreszcie wznowiono „Knocka“ (którego zna i Warszawa z Teatru Małego) z wielkim powodzeniem, uznając go powszechnie, jako arcydzieło współczesnej komedji, trwałe już i nie bojące się perspektywy czasu.

Z nowin paryskich należy jeszcze podkreślić 200-setne przedstawienie „Acheteuse“ Passera, które odbyło się w początku grudnia, oraz przekroczoną już pierwszą setkę przedstawień pełnej blasku komedji historycznej Savoir'a „La Petite Catherine“, która, jak dotychczas, jest największym sukcesem obecnego sezonu paryskiego i autora „Ósmej Żony“.

Ostatnie tygodnie przyniosły jeszcze dwa utwory, które warto zanotować. W Komedji Francuskiej ukazała się nowa sztuka Vildrac'a p. t. „La Brouille“. Utwór przyjęto w Paryżu bardzo gorąco. Komedja porusza problem przyjaźni między dwiema rodzinami, problem, który w całej pełni istnieje właściwie tylko we Francji, gdzie uczucie przyjaźni odgrywa wielką rolę w stosunkach między ludźmi. Sztuka jest szla-

chetna i w dobrym stylu; pierwszy akt ma wyborny, dwa dalsze znacznie słabsze.

Wreszcie należy zwrócić uwagę na nową komedię Noziere'a p. t. „Cette Vieille Canaille“, graną z dużym powodzeniem w teatrze „Michel“.

Przez Berlin znowu przepłynęła fala premier, z których, zdaje się, niewiele utrzyma się dłużej, jak przez czas szybkiego przygotowania nowej sztuki. Z utworów niemieckich pozostaną na repertuarze dłużej tylko dwa: „Elisabeth von England“ Ferdynanda Brucknera, która okazała się najlepszą z dotychczasowych sztuk autora „Przestępców“, oraz sztuka napisana przez dwóch adwokatów berlińskich, Arlsberga i Hessego p. t. „Voruntersuchung“, będąca zręcznym i fachowym produktem sądowej komedji.

Wśród ciekawostek teatralnych warto zanotować przygody „Melodramatu“ Bernsteina w Berlinie. Na otwarcie swojej dyrekcji wystawił tę sztukę w „Lustspieltheater“ znany autor i aktor Kurt Götz (autor „Hokus Pokus“, znanego i w Warszawie). Sztuka nie podobała się. Wtedy Bernstein wystąpił z filipiką przeciwko „skandalowi“, zażądał natychmiastowego zdjęcia sztuki z repertuaru, czyniąc między innymi zarzuty, że utwór skrócono o cztery obrazy. Zakaz jednak Bernsteina przyszedł w momencie,

gdym sztuka... już nie była na repertuarze, co całej sprawie dodało niemało pikanterji.

Wiedeń z roku na rok traci swoje znaczenie teatralne. „Josephstädter Theater“ Reinhardta, założony przed kilku laty przy pomocy bankiera Castilioniego, budził wielkie nadzieje. Reinhardt zaniedbał jednak ten teatr w ostatnich latach zupełnie, przemieniając go z wolna w teatr farsy i lekkiej komedji. Wybór sztuk naogół niedbały; co kilka tygodni zjawiają się nowe premjery często sztuk o zupełnie niskim poziomie, trzeba jednak przyznać — zawsze doskonale wystawionych i dobrze granych.

Jedynym ciekawym utworem ostatniego miesiąca była premjera w „Burgtheater“ znanego pisarza Franciszka Werfla p. t. „Das Reich Gottes in Böhmen“. Jest to jednak typowy utwór książkowy o dobrej wartości literackiej, pozbawiony zupełnie walorów scenicznych.

Drugi teatr rządowy, „Akademietheater“ zapowiada na święta premjerę nowej komerji Savoir'a p. t. „La petite Catherine“.

„Narodni Divadlo“ w Pradze przygotowuje na koniec grudnia i styczeń cykl utworów Jarosława Hilberta, jednego z najbardziej zasłużonych autorów czeskich, z okazji ukończenia 60 lat przez wybitnego pisarza i prezesa związku dramatycznego czeskiego.

Serdeczne życzenia świąteczne i noworoczne przesyła swoim Czytelnikom, Współpracownikom i Przyjaciółom

REDAKCJA »TEATRU«

TREŚĆ NUMERU: *M. Rulikowski:* Oklaski. — *Witold Nosłowski:* Jeszcze trochę o recenzjach. — *Stefan Papée:* Teatr, który dojrzeva. — *Leon Bruun:* Film dźwiękowy nie jest teatrem. — *Kornel Makuszyński:* Rozmyślania świąteczne. — *E. M. Schunmer:* Sezon teatralny w Belgradzie. — *Leonard Kociemski:* Listy z Włoch. — Z teatrów zagranicznych.

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.

Redaktor: **Józef Reizdyński.**

Adres Redakcji: Sekretariat Teatru Polskiego (tel. 735-75).

<http://rcin.org.pl>



SCENA POLSKA

ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK
POŚWIĘCONY SPRAWOM AKTORSKIM
I TEATRALNIM W POLSCE I ZAGRANICĄ

Do nabycia we wszystkich księgarniach, księgach, stacjach kolejowych i w administracji Związku Polskich

Warszawa, Białyńska 2, Tel. 414-99

Przenumerata roczna (z przesyłką) zł. 13.— Cena numeru 60 gr.

W roku 1929 zabierali głos w „Scenie Polskiej”: T. Fiedler, P. Fiszel, J. Fiedling, Wacław Grabarczyk, Jan Adolf Henis, Erymierz Kozłowski, Stefan Kozłowski, Jan Kochanowski, Stefan Krzyżanowski, Jan Lechok, Jurek Ławickowski, H. Łubiński, T. Mierosławski, St. Miłkiewicz, K. Mironowicz, St. Niewiadomski, Adolf Nowakowski, Jan Puchalski, W. Rapacki, Ludwik Solch, Karol Stawoncyg, Józef Szlachetka, J. Wornicki, J. Wyszewski, Bronisław Wójcicki, Władysław Witwicki, Jan Szlachetka Wyszewski, Krystyna Wyszewski, Adam Zagajewski i inni.

Wydawnictwo Teatrów Polskiego i Małego

TEATR

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

pod redakcją

JOZEFA RELIDZYŃSKIEGO

W „Teatrze” zabierali dotychczas głos następujący autorzy:

Walter Bauer, Zdzisław Debiński, Roman Dybelski, Władysław Hieronimowski, Władysław Łubiński, Ewald, Ferdinand Goethel, Wacław Grubiński, Władimir Abramowicz, Stefan Kozłowski, Juliusz Klein, Leonard Kociński, Edward Kozłowski, Jurek Ławickowski, Jurek Ławickowski, Jan Ławickowski, Jurek Ławickowski, Władimir Abramowicz, Kyrilł Orlovski, Michał Omler, Op-Op, Stefan Payco, Władimir Abramowicz, Mieczysław Radecki, K. H. Wlasnik, Adam Grzymała-Stadlecki, J. E. Sieradzki, Florian Szczyński, Karol Stawoncyg, Mieczysław Szlachetka, Arnold Szyfman, Franciszek Szymonowicz, Erymierz Kozłowski, Mieczysław Treiser, Andrzej Tretlat, Bronisław Wójcicki, B. Wyder, Adam Zagajewski i inni.

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

Redakcja: Sekretariat Teatru Polskiego (tel. 753-75).

Administracja: Świętokrzyska 17 m. 6 (tel. 665-66).

WYDAWNICTWA
F. HOESICKA

W W A R S Z A W I E

GRUBIŃSKI W. <i>Księżniczka żydowska</i> . Tragedja w 3 akt. zł.	4.—
— <i>Niewinna grzesznica</i> . Kom. współczesna i wieczna, w 3 akt. zł.	4.—
JAN ADOLF HERTZ, <i>Młody las</i> zł.	4.—
JAN ADOLF HERTZ, <i>Księżę Józef Poniatowski</i> zł.	6.—
KRZYWOSZEWSKI S. Teatr t. I. <i>Walka, Głuszec, Kolombi- na</i> zł.	9.—
— Teatr t. II. <i>Panienka z dancingu, Aktorki, Rusalka</i> zł.	10.—
— <i>Walka</i> . Dramat w 7 aktach zł.	4.50
— <i>Panienka z dancingu</i> . Komedja w 3 akt. zł.	5.—
MILASZEWSKI S. <i>Don Kiszot</i> . Fant. scen. wedł. Cerwantesa zł.	6.—
NOWACZYŃSKI A. <i>Wojna wojnie</i> . Kom. arystofanesoska zł.	9.—
— <i>Wiosna narodów</i> zł.	10.—
PERZYŃSKI W. <i>Dziękuję za służbę</i> . Komedja w 3 aktach zł.	4.—
SŁONIMSKI A. <i>Wieża Babel</i> . Dram. w 3 akt. wierszem . . . zł.	4.—
ZWEIG S. <i>Jeremiasz</i> . Poemat dramatyczny w 9 obrazach, przekład M. Wassermanówny zł.	7.50

BOY-ŻELEŃSKI. <i>Flirt z Melpomeną</i> . Wieczór szósty. zł.	5.—
— <i>Flirt z Melpomeną</i> . Wieczór ósmy. zł.	10.—
BRUMER W. <i>Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego</i> . zł.	7.50
<i>Frenkiel Mieczysław 1878—1928. Księga Jubileuszowa</i> , wy- dana staraniem Komitetu Jubileuszowego pod redakcją ŚWIERCZEWSKIEGO E. Z 40 ilustracjami zł.	3.50
GRUBIŃSKI W. <i>W moim konfesjonale</i> zł.	9.—
HAGEMANN KAROL. <i>Aktor i sztuka aktorska</i> . Przekład Dr. Józefa Wasserbergera zł.	4.—
KOTARBIŃSKA L. <i>Wokoło teatru</i> zł.	12.—
KOTARBIŃSKI J. <i>W służbie sztuki i poezji</i> . Z 38 ilustr. . . . zł.	10.—
KAWALSKI HENRYK. <i>Zasady gry scenicznej dla śpiewa- ka operowego</i> zł.	4.—
LORENTOWICZ J. <i>Dwadzieścia lat teatru</i> . I t. zł. 12.—, II t. zł.	14.—
SIEDLECKI F. <i>Helena Modrzejewska</i> . Monografia. Z 40 ilustr. zł.	5.—
ŚWIERCZEWSKI E. <i>Wojciech Bogusławski i jego scena</i> . Z 3 ilustr. zł.	6.—

CENA 60 GROSZY

Zakłady Graf. Pracowników Drukarskich, Warszawa, Nowy Świat 54. Tel. 615-56

<http://rcin.org.pl>