

PT463

TEATR



WYDAWNICTWO
TEATRÓW
POLSKIEGO
i MAŁEGO

M

B

ROK III

STYCZEŃ 1931

Nr. 5

<http://rcin.org.pl>

BIBLIOTEKA NOWOŚCI
W WARSZAWIE

POLECA

ŚWIEŻO WYDANY ROMANS

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO

MASKA Z PAŁACU
KRÓLEWSKIEGO

Cena 5 zł.

TEGOŻ AUTORA:

P. 1463

POWRÓT
Z TAMTEGO ŚWIATA

(Wydanie drugie).

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH WIĘKSZYCH
KSIĘGARNIACH.

Gabinet
Filologiczny
Im. Ś. Korbuta
T.N.W.

T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK III

STYCZEŃ 1931

Nr. 5

ZAMIARY I PLANY DYREKTORSKIE W Y S P I A Ń S K I E G O

Dwaj mistrzowie polskiego teatru, Słowacki i Wyspiański, niejednokrotnie mieli los: pierwszy z nich nie mógł nawet marzyć o zobaczeniu któregośkolwiek ze swych dramatów na scenie, drugi miał możliwość współpracować w scenicznej realizacji (przynajmniej kilku) swoich utworów. Była nawet chwila, kiedy był bliskim zarządnicą jednym z teatrów polskich. Mówiąc prozaicznie: omal nie został dyrektorem teatru krakowskiego.

Zamiar objęcia teatru krakowskiego był zapewne następstwem zerwania stosunków z dyrektorem Kotarbińskim, któremu na wiosnę 1904 r. odebrał prawo wystawiania jego utworów.

Następny sezon miał być ostatnim rokiem dyrekcji Kotarbińskiego. Wyrzekłszy się tego terenu pracy, poeta powziął myśl zdobycia go szturmem.

Nie miejsce tu na szczegółowe przedstawianie przebiegu kampanji o teatr krakowski w pierwszej połowie 1905 r. Chodzi nam tylko o wydobywanie z ówczesnych „oficjalnych“ i prywatnych pism Wyspiańskiego *), oraz z prasy — ważniejszych danych, rzu-

cających światło na jego teatralne poglądy i plany.

Zgłaszając swoją kandydaturę, musiał oczywiście wyrazić zgodę na drukowany „Projekt umowy o dzierżawę teatru w Krakowie“, ale od razu zapowiedział pewne zastrzeżenia. W toku sprawy coraz wyraźniej zaznaczało się jego zasadnicze stanowisko, że nie uważa za właściwe narzucanie wszystkim kandydatom jednakowego kontraktu, że raczej kontrakt powinien być dostosowany do kwalifikacji kandydata, uznanego za odpowiedniego. Nie ma za sobą doświadczenia administracyjnego, jest autorem dramatycznym, a kandydatura jego — ściśle artystyczną.

Pragnie, aby sama utworowała sobie drogę. Odrzuca więc chęć poparcia ze strony jakiegoś wpływowego protektora. Gdy zgłosił się do niego — jak i do innych kandydatów — dziennikarz z prośbą o wywiad (dla „Nowej Reformy“), nie rozłącza żadnych obietnic, oświadcza wprawdzie m. in., że „ma program gotowy i obmyślany“, ale go nie odsłania:

— „Mogę tylko powiedzieć, że zrobiłbym wszystko, co byłoby do zrobienia, projektów jednak nie stawiam, bo nie wszystko da się przewidzieć... Ktoby jednak chciał mieć dane co do

*) Rękopisy te rozproszone i dotychczas nieogłoszone drukiem.

kierunku mego teatru, mógłby pewnie wnioski wysnuć z tego, co już dla teatru zrobiłem, i z tej o mnie opinii nabrać przekonania, czy rezultaty artystyczne w tym lub owym kierunku osiągnąłem. Mógłby tu ktoś znaleźć twierdzącą lub negatywną odpowiedź“.

Różnego charakteru oświadczenia Wyspiańskiego w czasie starań o teatr krakowski odsłaniają nam jego poglądy na niektóre konkretne sprawy teatralne, o czym właściwie niewiele dotychczas wiemy. D z i s i a j s ą one już truizmami, ale w ó w c z a s były to poglądy, przynajmniej na terenie polskim „rewolucyjne“, i dopiero później wywalczyły sobie uznanie.

Nie uważając za potrzebne stanowiska osobnego reżysera, jakie przewidywał projekt kontraktu, Wyspiański zamierza sam podjąć się funkcję głównego reżysera i kolejno powierzać r e ż y s e r j ę poszczególnych sztuk d o b r a n y m a r t y s t o m.

Bardzo zdecydowanie występuje przeciw dekoracjom konwencjonalnym, czyli jak je nazywa „idealnym“, dekoracjom „do nieistniejących sztuk w żadnej literaturze świata“, uważa je za „niedorzeczności doskonałe dla teatrów dziecińczych“.

„Dekoracje bowiem jako takie, to jest, jako abstrakcyjne, nie istnieją, tylko istnieją „sztuki“, do których dekoracje się sprawia. D e k o r a c j e więc s a m e d l a s i e b i e n i e z n a c z a, tylko te sztuki znać“.

Nie trzeba przypominać, że wówczas dekoracje specjalne sprawiano tylko dla wyjątkowo wybitnych utworów i była to „uroczystość“, o której długo przedtem i długo potem się rozpisywano. Postulat Wyspiańskiego doczekał się konsekwentnego spełnienia dopiero po otwarciu w 1913 r. „Teatru Polskiego“, za którym poszły i inne teatry. Rzecz inna,

że zasada „dekoracje same dla siebie nic nie znaczą, tylko sztuki znaczą“ zasługuje i w naszych jeszcze czasach na rozważenie, skoro popadamy nieraz w drugą skrajność: przerostu dekoracyj nad sztukę.

W miarę rozmyślań nad „projektem“, Wyspiański coraz bardziej odbiegał od jego głównej zasady organizacji teatru. I tu również przejawiał się ów tak dla niego charakterystyczny rys: organiczna jakby potrzeba zmieniania, przekształcania wszystkiego, co znamy z tyłu wspomnień — anegdot.

A więc ograniczał całkowicie rolę miejskiej komisji teatralnej: w projekcie była ona wybujała, on odmawiał jej właściwie wszelkiej ingerencji w sprawy zarządu, wszelkiego wpływu na repertuar i — szczególnie kategorycznie — na dobór artystów. Określił wreszcie jako swe żądanie: zupełną niezależność kierownictwa i „pełną władzę we wszystkich sprawach dotyczących teatru“.

Otóż ta sprawa do dziś jeszcze nie została rozwiązana. Niejeden z kierowników scen miejskich w Polsce westchnie z zazdrością, czytając powyższy postulat Wyspiańskiego. Wątpię bowiem, czy którykolwiek osiągnął taką pełnię władzy i niezależności.

Wyspiański, wzamian za to, dawał jako gwarancję swoją osobę, przyjmował na siebie „obowiązek stworzenia repertuaru odpowiadającego stanowisku i godności Miasta“, „s t w o r z e n i a s t y l u s c e n y i t e a t r u, któryby był świadectwem kultury Miasta“.

Władze miasta wymagały jednak nietyle „stylu“, ile.. kaucji. i to wysokiej, o co długie toczyły się rokowania. Sprawa kaucji doprowadziła ostatecznie do ich rozbitcia; był to jednak raczej „zewnątrzny“ powód, ważniejsze było to, że kandydat, żądają-

cy absolutnej właściwie władzy, musiał budzić poważne obawy.

Toteż, mimo zmobilizowania opinii publicznej Krakowa przez koła literacko - artystyczne, (akcja ta zresztą była prowadzona bez współdziałania samego Wyspiańskiego, a nawet wbrew jego woli), widocznym było, że „czynniki miarodajne“ prowadzą wobec Wyspiańskiego grę nieszczerą.

Poeta w ostatniej chwili kandydaturę swą wycofał.

Na posiedzeniu Rady Miejskiej uchwalono na wniosek Daszyńskiego zaprosić Wyspiańskiego do komisji teatralnej. Wnioskodawca, który na terenie Rady był najgorliwszym obrońcą kandydatury Wyspiańskiego i smagał wszelką nieszczerą w tej sprawie, nie znał zapewne poglądów Wyspiańskiego na rolę komisji teatralnej. Sytuację uplastyczyć może porównanie: wyobraźmy sobie, że w jakimś kraju, ktoś domaga się dyktatury i zupełnego ograniczenia parlamentu, władzy tej nie otrzymuje, a wtedy jego zwolennicy stawiają go... na liście kandydatów do parlamentu.

Innego rodzaju rekompensatą miało być urządzenie w teatrze krakowskim w letnich miesiącach „sezonu Wyspiańskiego“ na wzór festivalu Wagnerowskiego w Bayreuth; granoby utwory Wyspiańskiego i wielkich poetów w jego inscenizacji. Myśl ta, rzucona przez przyjaciół Wyspiańskiego ze sfer profesorsko - lekarskich, szybko wygasła. (Nie pierwszy to i nie ostatni ze ślicznych projektów, odnoszących się do Wyspiańskiego, z których „nie nie wyszło“).

Samego Wyspiańskiego zawód zupełnie nie zniechęcił; z właściwą sobie energią przerzucił się od razu na inny teren. Powziął myśl kandydatowania do Rady Miejskiej i w 16 dni po „klesce teatralnej“ (jak ją nazwał w swych zapiskach) został wybrany. Pan radny miejski Wyspiański przejął się swemi obowiązkami bardzo

gorliwie, na posiedzeniach przedwacacyjnych zabierał głos w wielu sprawach, teatralnych, artystycznych i szkolnych.

Ale z początkiem jesieni, tuż po powrocie z kąpieli, uległ ponownemu atakowi choroby, która go już odtąd nie wypuściła z swych rąk i złamała jego działalność, choć nie zgasiła twórczości.

Tak więc daremne byłyby żale, że Wyspiański nie został dyrektorem teatru krakowskiego, próżny trud rozmyślać, jakby pod jego kierownictwem teatr ten się rozwinął. U progu pierwszego sezonu musiałyby wyrzec się pracy. Z drugiej strony, nowy dyrektor teatru, Ludwik Solski, potrafił osiągnąć wysoki poziom.

Rywalizacja nie wpłynęła zupełnie na oziębienie stosunków. Wkrótce po rozstrzygnięciu Solski zgłasza się do Wyspiańskiego o pozwolenie na wystawienie jego utworów i otrzymuje je, zapowiada otwarcie nowego sezonu „Weselem“. Istotnie rozpoczął swoją dyrekcję od wystawienia „Wesela“, co było pięknym gestem wobec niedawnego kontr-kandydata i zostało przyjęte z pełnym uznaniem.

*

Pozostawiliśmy dotychczas na uboczu kwestję, jaki był ów „program gotowy i obmyślany“ niedoszłego dyrektora teatru. W ogólnych zarysach można go odtworzyć na podstawie raptularza Wyspiańskiego i teczek rękopisów pod ogólnym tytułem *) :

T E A T R
S W
1905

Zapiski są ciekawe przez swą lakoniczność i tempo pracy. Np.:

„3 marca. Rejmont, Laszczka — opowiadam o „Kleopatrze“ Norwida.

23 marca. Przeglądam „Juljusza Cezara“ Szekspira.

*) Źródła te wyzyskał już Tadeusz Sinko w artykule: „Projekty inscenizacyjne Wyspiańskiego z r. 1905“. (Czas, 1927).

24 marca. Inscenizuję „Juljusza Cezara“ Szekspira. Odnajduję klucz całości.

25 marca. Inscenizuję „Juljusza Cezara“.

26 marca. Inscenizuję Szekspirowskie tragedje.

29 marca. Studjuję „Ryszarda III“.

14 kwietnia. Czytam o „Księdzu Marku“.

18 kwietnia. Orjentuję się w dawniejszych autorach dramat. polskich i układam listę dramatów.

19 kwietnia. Studjuję „Irydjona“ — i orjentuję się w całości zupełnie.

21 kwietnia. Czytam „Królowe“ Faleńskiego.

22 kwietnia. Czytam „Balladynę“ raz jeszcze, jak ją od 2-ch lat mam ułożoną.

Czytam „Księcia Niezłomnego“.

23 kwietnia. Czytam „Krakusa“ Słowackiego. („Burza“).

24 kwietnia. Czytam „Dziady“ Słowackiego.

1 maja. Czytam „Semele“ (licha).

3 maja. Czytam „Joannę d'Arc“ — (prawie licha) a przedewszystkiem nieprawdziwa.

4 maja. Czytam Długosza panowanie Kazimierza Jagiellończyka.

7 maja. Czytam Długosza — piszę scenę w Korczynie. Popiół, u Chmiela i na miasto razem — opowiadam Irydjona dekoracje i pomysły Słowackiego. Wieczór... piszę scenę z ks. Michałem“.

Wyspiański myślał więc najpierw wyłącznie o wielkim repertuarze historyczno-dramatycznym, którego filarami byłiby Szekspir i Słowacki, który uwzględniłby nadto Norwida, Mickiewicza, Krasińskiego, może i Schillera i Goethego. (Znamienne, że niema w tych planach żadnej wzmianki o komedji!).

Przygotowywał repertuar w różny sposób. W teczce „Teatr“ znajdujemy przeważnie tylko zestawienie scen danego utworu, spisy osób, szematyczne szkice sceny. Do niektórych utworów przygotował plany bardziej szczegółowe. A więc do „Irydjona“ oprócz zestawienia scen, spis dekoracyj tła i boków oraz rekwizytów, rozplanowując kombinacje dekoracyj do poszczególnych odsłon, obliczając na-

wet wydatki. (Suma wydatków — „5000 złotych reńskich“; co za idylliczne czasy!!). Szczegółowo także był opracowany „Juljusz Cezar“, rękopis jednak zaginął już po śmierci poety.

Wyspiański nie cofałby się oczywiście przed przeróbkami dawnych utworów. Tak przerobioną została — i to już dawniej — „Balladyna“, której fragmenty przed zniszczeniem rękopisu czytał jeszcze Feldman.

Wreszcie w dawnych dramatach historycznych znajdował pobudkę do nowego opracowania tych samych tematów, co twórczość jego na nowe zwróci tory. Jest to okres coraz to nowych pomysłów dramatycznych, które wprost kłębią się w jego głowie i których owocem będzie szereg fragmentów.

A więc dramat Faleńskiego o królowej Jadwidze, który widocznie nie zadowolił go, wywołał pomysł własnego dramatu o Jadwidze; poznawszy streszczenie improwizowanego dramatu Mickiewicza o Zborowskim, wpadnie na kapitalną istotnie myśl opracowania dramatu według tego gotowego już scenariusza. Dramaty królewskie Szekspira natchną go myślą kronik dramatycznych z dziejów Polski: pójdzie tą samą drogą co Szekspir i spróbuje ułożyć dramat z kroniki Długosza, wcielając wprost z niej niektóre dialogi, tak samo jak dawniejsi dramatopisarze postępowali z kronikami.

W nowych szkicach niema już zupełnie elementu fantastyczno-mitologicznego, który był nieodłącznym składnikiem wyobraźni twórczej Wyspiańskiego. W tej zasadniczej zmianie można widzieć najważniejszy wpływ programowego studjowania dawnych utworów, wpływ przedewszystkiem tragedj Szekspira. A z nią łączy się zapewne i późniejszy przekład — parafraza „Cyda“ i przekład „Zairy“ Woltera, ów tak nieoczekiwany powrót do klasycznej tra-

gedji francuskiej, kochanki z lat paryskich studjów.

Poprzez Szekspira, poprzez „Cyda“, twórca misterjów na tle polskiej przeszłości sterował do nowego rodzaju twórczego, do poetyckiego dramatu historycznego, naogół zbliżonego do form uświęconych. Takimi byłyby dramaty, z których fragmenty tylko zapisał lub podyktował, takim jest — ostatni jego śpiew: „Zygmunt August“.

Ta ewolucja artystyczna, która niestety nie wydała dzieł

zupełnie wykończonych, była jedynym rezultatem dyrektorskich zamiarów Wyspiańskiego.

Leon Płoszewski

P. S. Przy sposobności pozwalam sobie zwrócić uwagę pp. artystek i artystów dramatycznych, którzy występowali w utworach Wyspiańskiego za jego życia, jak cenne byłyby wszelkie wspomnienia o jego wskazówkach inscenizacyjnych i reżyserskich. Zachodzi bowiem obawa, że z upływem lat może pozostać tylko „legenda“.

Z DZIEJÓW POWSTANIA DRUGIEGO TEATRU W WARSZAWIE PRZED STU LATY

W związku z setną rocznicą powstania Teatru Rozmaitości ukazało się w ubiegłym roku tylko jedno poważne i źródłowe studjum a mianowicie: „Geneza teatru Rozmaitości“ dr. Ludwika Simona, ogłoszone w n-rach: 19, 20 i 21 „Sceny polskiej“ z ub. roku. Nic dziwnego, że na ten temat tylko jedna ukazała się publikacja; wszak historyków teatru polskiego policzyć można na palcach i nie będziemy dalecy od przesady, jeżeli powiemy: na palcach u jednej ręki.

Dr. Simon oparł się na źródłach bibliotecznych — bądź to drukowanych, bądź też rękopiśmiennych, a przedewszystkiem na nieocenionym „Dzienniku“ Karola Kurpińskiego, znajdującym się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Zamku. Nie sięgnął natomiast do źródeł archiwalnych, które na sprawę powstania drugiego teatru w Warszawie rzucają snop światła*).

Powstanie tego teatru przed-

*) Akta Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego i Komisji Spraw Wewn. i Policji (Archiwum Akt dawnych).

stawia się następująco: Dnia 3 czerwca 1829 roku ukazało się w „Gazecie warszawskiej“ zawiadomienie, że „dnia dzisiejszego otwartym zostanie nowy Teatr Polski w sali Towarzystwa Dobroczynności. Dyrektorem teatru tego jest pan Milewski“. Od tego więc dnia rozpoczęła występy ta prowincjonalna trupa w repertuarze, stojącym na bardzo niskim poziomie artystycznym; poziom aktorski tych przedstawień wołał o pomstę do Boga.

Mimo to jednak potrzeba stworzenia drugiego teatru była aż nadto widoczna, bo, mimo, że prasa pisała, iż „nie jesteśmy z liczby tych widzów, którzy mają upodobanie z poniżeniem sztuki dramatycznej bawić się niedołążnością gry, wystawiania, nieumieniem ról i t. d.“ — teatr cieszył się znacznym powodzeniem, wobec czego dążył do utrwalenia swej egzystencji w Warszawie. Utrwaleniu temu stanęły na przeszkodzie starania Teatru Narodowego, które, mimo, iż Teatr Polski miał swych protektorów, a m. i. cieszył się względami Nowosilcowa, uwieńczone zostały pomyślnym rezultatem t. zn. oddaniem sali w Tow. Dobroczynności do dyspozycji

Teatru Narodowego, który w sali tej, w miejsce Teatru Polskiego, założył Teatr Rozmaitości. Teatr ten rozpoczął swą działalność 11 września 1829 roku.

Czy artyści Teatru Narodowego „skradli” pomysł utworzenia drugiej teatru w Warszawie prowincjonalnej trupie Milewskiego? Czy powzięli zamiar rozszerzenia swej działalności tylko w obawie o swą egzystencję? Kurpiński pisze w swym „Dzienniku”, że „należałoby zapobiec, ażeby obcego Teatru Polskiego nie było, bo to z żartów zrobić się może kłopot i upadek Teatru Narodowego”. Obawiając się o to, Osiński zaczyna się krzątać około zapewnienia możności utworzenia Teatru Rozmaitości.

Kurpiński pisze: „Jać to już od pięciu lat gawędzę o potrzebie dwóch, nawet trzech teatrów: 1) Teatr opery, 2) Teatr tragedji i komedji, 3) Teatr wodewilów i różnych fars. Czas jest, ażeby rodzaje sztuk dramatycznych oddzielić, bo dziś już śmiesznie wszystkie razem na jednej scenie wyglądają i prawie poprzez te same grywane osoby.”

Jak pogodzić to co pisze Kurpiński z oskarżeniem członka trupy Teatru Polskiego Krupskiego, który w piśmie do Rady Administracyjnej pisze, że „zmieniać Teatr Polski dlatego, aby Teatr Narodowy miał większe dochody... byłoby to przywłaszczać dzieło cudzego pomysłu”.

Otóż w świetle znajdującej się w Archiwum Akt Dawnych korespondencji Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego i Komisji Spraw Wewnętrznych i Policji okazuje się, że o „przywłaszczeniu dzieła cudzego pomysłu” nie może być mowy, znajdujemy tu bowiem niejako „urzędowe” potwierdzenie tego, co zanotował w swym „Dzienniku” Kurpiński, mianowicie, że już od kilku lat myślano o stworzeniu drugiej sceny w Warszawie. Że tego dotychczas nie uczy-

niono, to z powodu niedołęstwa dyrektora Teatru Polskiego Ludwika Osińskiego, który zresztą tak był zakłopotany trudnościami finansowymi, że o rozszerzeniu działalności teatru pomyślał dopiero wtedy, gdy prowincjonalna trupa zaczęła pierwszej scenie polskiej czynić konkurencję.

Mamy dwa dokumenty, świadczące o niewątpliwem pierwszeństwie pomysłu artystów Teatru Narodowego. Pierwszy z nich jest datowany 11 stycznia 1825 roku: jest to protokół posiedzenia Komitetu Kontroli i Rachunkowości teatrów Narodowego i francuskiego. Na zebranie to zaproszono niektórych artystów sceny narodowej, a mianowicie: Szczurowskiego, Kudlicza, Werowskiego, Dmuszewskiego, Wolskiego, Zdanowicza i dyrektora opery Kurpińskiego dla zasięgnięcia u nich opinji co do możliwości powiększenia dochodów kasy teatralnej. Artyści wysunęli wówczas cały szereg bardzo interesujących wniosków, z których jeden brzmi:

„Obecni artyści, dzieląc zdanie dyrektora teatru, znajdują i ten skuteczny środek utrzymania sceny narodowej i zapewnienia dochodów kasy, aby w miejsce jednego teatru, na którym wszelkiego rodzaju dzieła po równej cenie są wystawiane, dwa oddzielne teatru, do wyższego rodzaju i niższych dzieł były urządzone a ustanowienie przyzwoitej ceny do rodzaju dzieła łatwiej może na widowiska wszystkie klasy widzów sprowadzać”.

A więc już z początkiem 1825 roku artyści Teatru Narodowego zdawali sobie sprawę z konieczności stworzenia drugiej, popularnej sceny w Warszawie.

Drugi dokument pochodzi również z 1825 roku, ale już po rezygnacji Osińskiego z dyrekcji Teatru Narodowego. Powstały wówczas różne pomysły ustabilizowania dalszych losów te-

atru: rząd zastanawiał się nad zaprowadzeniem własnej, rządowej administracji teatrów — polskiego i francuskiego, Dmuszewski proponował utworzenie konsorcjum akcjonistów, wreszcie, gdy dalsze deliberacje groziły przerwaniem na czas jakiś przedstawień, Kurpiński, Kudlicz i Dmuszewski przedstawili rządowi projekt utworzenia zrzeszenia artystów. Zrzeszenie to doszło do skutku i trwało blisko dwa lata, ale projektowanej umowy z nim rząd nie podpisał^{*)}.

Otóż w tej, projektowanej przez artystów, umowie, znajduje się następujący artykuł:

„Gdy przed upłynięciem niniejszego sześćoletniego kontraktu nowo budujący się Teatr miejski **) ukończonym być może i w takim razie entrepryza widowiska teatralne w tymże teatrze przedstawiać jest obowiązana. wolno jej jednak będzie oprócz tego dawać widowiska w rodzaju niższym na innym teatrze i w ubiorach oraz dekoracjach, które na rzecz Towarzystwa nabyte zostaną“.

Oto są dwa niezbite dowody, świadczące o usiłowaniach artystów Teatru Narodowego w kierunku stworzenia drugiego teatru polskiego w Warszawie.

Projekty te pozostały projektami: Osiński nie potrafił ich wykonać, a zrzeszenie artystów musiało zwalczać tyle przeciwności, że o wcieleniu projektu w życie nie mogło myśleć.

Przecież w pół roku po rozpoczęciu swej działalności, musiało na pięć miesięcy, z powodu żałoby po śmierci Aleksandra I, zawiesić przedstawienia. Przez cały okres istnienia walczyło zrzeszenie z uprzedzeniami gen. Roźnieckiego, stojącego na czele dyrekcji rządowej teatrów. Jakże w tych warunkach mogło myśleć o tworzeniu no-

wej sceny, skoro byt jednej wisiał na włosku?

Dopiero więc, gdy Hannibal był ante portas, gdy konkurencja Teatru Polskiego była uciążliwa, zdecydowano się na założenie Teatru Rozmaitości.

Dr. Simon w swej publikacji słusznie przypuszcza, że do oddania teatru w sali Tow. Dobroczynności artystom Teatru Narodowego przyczyniły się właśnie w samym zespole Teatru Polskiego. Kurpiński w swym „Dzienniku“ pisze pod datą 10 sierpnia 1829 roku: „Pan minister Mostowski—jak mówią—dał pannie Majewskiej i p. Milewskiemu pozwolenie dawania widowisk w celu zaprowadzenia emulacji między tym teatrem, a wielkim Teatrem Narodowym. Piękne rozumowanie! Szkoda, że w czasie pobytu Lipińskiego w Warszawie nie sprowadzono jakiego skrzypka z karczym dla wzbudzenia emulacji“. Notatka ta świadczy o plotkach, jakie za kulisami krążyły w związku z dalszym bytem teatru w sali Tow. Dobroczynności. W rzeczywistości już 11 sierpnia losy teatru były przesądzone na korzyść Teatru Narodowego. W tydzień później wniósł Józef Milewski podanie do Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego w sprawie dalszego prowadzenia teatru. Na podanie to nie dostał Milewski żadnej odpowiedzi. W dwa dni po wniesieniu podania przez Milewskiego, wpłynęła do Rady Administracyjnej druga oferta — również członka trupy Teatru Polskiego — Kazimierza Krupskiego.

Z dwóch tych ofert dowiadujemy się, że Milewski nie był właściwie dyrektorem teatru, lecz jego administratorem z ramienia zrzeszenia. Pisze o tem Krupski: „Towarzystwo powierzyło jednemu z członków, p. Milewskiemu administrację... a zresztą bez żadnej in facto dyrekcji“. A dalej: „Coraz liczniej zgromadzająca się publiczność zniewoliła Towarzystwo do pomyślenia o systematycznym

*) Autor niniejszego artykułu omówi szerzej dzieje tych dwuletnich rządów Zrzeszenia aktorskiego w pracy p. t. „Republika aktorska w Warszawie w latach 1825 — 1827“.

**) Mowa tu o gmachu Teatru Wielkiego.

urządzeniu teatru, aby zapobiec nieładowi, jaki w nim panował. W tym celu zostałem wezwany przez toż Towarzystwo, abym się zajął jego uorganizowaniem i nową zaprowadził administrację, co też za powtarzaniem z ich strony naleganiem przyjąłem i umowę w tym względzie zawarłem“. Czyli zrzeczenie było niezadowolone z gospodarki Milewskiego i w miejsce jego wybrała administratorem Krupskiego.

Ale nie w smak było to Milewskiemu, który zorjentował się, że teatr ten może być dochodowy; toteż, jak pisze w podaniu do Rady Administracyjnej — „przyjął przez akt przed rejentem Truszczyńskim zdziałany do wspódek małżonków Mękałskich, którzy ryzykowali część i chęcią ryzykować cały swój majątek, byle ten teatr doprowadzić do zupełnego porządku i w tym celu ustanowili stałą gażę aktorów (czyli dotychczas stałej gaży nie było!), umyślili sprowadzić artystów z prowincji, co mając wysoką zdolność dramatyczną, jednak przez trudności dostania się na scenę Teatru Narodowego nie dali się widzieć warszawskiej publiczności“.

Zachwalając swa kandydaturę, Milewski pisze, że Teatr Narodowy nie nie zyska na objęciu tego teatru:

„Nie — wtedy tak w jednym jak w i drugim teatrze będą aktorowie jednej i prawie niezmiennej teorji — gdyby tymczasem na tymże teatrze pokazał się wybór aktorów prowincjonalnych, byłaby prawdziwa emulacja prawideł, z własnem, a często twórczem usposobieniem dramatycznym — okazałyby się różnice, jakie zachodzą między aktorem, co w każdym rodzaju roli występuje a tym co

tylko jeden prawie charakter w rolach swoich miewał“.

Ani jednak obietnice Milewskiego ani odwoływanie się Krupskiego do poczucia sprawiedliwości nie zdały się na nic. Ba, Krupski pisał, że oddanie teatru pod zarząd Teatru Narodowego „byłoby to zwracać wznieconą emulację do dawnego uśpienia i wstrzymywać postępek sztuki dramatycznej“ (sic!). Napróżno. Wyrok już zapadł. Podanie Milewskiego złożono ad acta, a Krupskiemu odpisano: „Radca Sekr. Stanu. Na prośbę J. P. Kazimierza Krupskiego o wydanie mu na lat 3 patentu na utrzymywanie w Warszawie Teatru Polskiego 2-go rzędu, z polecenia Prezydującego w Radzie Administracyjnej przy zwrocie aktów oświadcza: iż żądanie podającego z powodów, wyrażonych w rezolucji Kom. Rządowej Spr. Wewn. i Policji z dnia 11 b. m. skutku otrzymać nie może. Warszawa 25 sierpnia 1829. Jen. dyw. Kossecki“. Krótko i węzłowato. Starania w Komisji nie odniosły skutku, zwrócił się więc Krupski do wyższej instancji. Ale apelacja ta nie dała żadnego rezultatu.

Pole od „obcych przybłędów“, jak nazwał tę trupeę Kurpiński, zostało oczyszczone. Teatr Rozmaitości zaczął swą działalność. Zaczął ją pod szczęśliwą gwiazdą; świadczy o tem raport z 7 listopada: Wpływ z 9 widowisk we wrześniu i 18 w październiku wynosił zł. 13,357 a po potrąceniu wszelkich wydatków zostało w kasie 8.737 złotych. Nic więc dziwnego, że tak energicznie artyści prowincjonalni starali się utrzymać przy tym dobrze rentującym się warsztacie pracy.

Wiktor Brumer

JOSEPH CONRAD JAKO REŻYSER

Pierwsza „scena“ w „Murzynie“.

Joseph Conrad - Korzeniowski nie pisał na scenę. Nie pamiętam nawet czy współpracował był przy prze-

róbce na scenę swego „Tajnego agenta“, który był jedynym bodaj udratyzowanym jego utworem, nim L.

S. Schiller zainscenizował we Lwowie „Zwycięstwo“. Ale gdy dostał w rękę „Murzyna z załogi Narcyza“ — pierwsze poznane przezemnie dzieło Conrada — i gdy przebiegłem pierwsze karty, nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że to nic innego, jak scenariusz. Opracował go reżyser, który formuje sobie obraz sceniczny i układ jego z przedziwną drobiazgowością rozplanowuje. Kto czytał „Murzyna“, będzie wiedział, że w tych wskazówkach reżyserskich, które normują „pierwszą scenę“ tej powieści a które poniżej w skróceniu zbiorę, nie ma ani jednego słowa, nie pochodzącego od Conrada. Przedsięwziąłem tylko skrót i dałem czas terażniejszy. Dla tego ująłem te „objaśnienia“ w cudzysłowy. „Scena“ przedstawia pokład statku, a Conrad tak ją układa:

„Główny pokład ku tyłowi statku — ciemny. Z otwartych drzwi izby czeladnej dwie smugi jaskrawego światła przecinają ciemność. Z izby dolatują głosy, na jasnym tle drzwi otwartych przesuwa się sylwety ludzkie, zupełnie czarne, nieuwykłone dla oka, podobne raczej do płaskich figurek, wyciętych z blachy“.

Baker, pierwszy oficer, zaczyna apel załogi:

„Przed drzwiami swojej kajuty stoi p. Baker, trzymając przed swoją szeroką twarzą biały papier ze spisem załogi, za nim senny chłopak okrętowy świeci mu, trzymając w rękę świetlisty glob lampy. Każdy wywołany odpowiada „jestem“, lub „obecny“, oddziela się od ciemnej masy głów, które rysują się na ciemnym tle burty, wstępuje boso w obrys światła, rzucanego przez latarnię i dwoma cichymi krokami przechodzi w głęboki cień na lewo. Jedni wymrukują ten odzew głucho, inni czysto, dźwięcznie“.

Paru marynarzy, jak Finlandczyk Wamibo i Donkin, postaci później

ważne, zaraz przy przechodzeniu wyróżniają się charakterystyką. Finn „wydobywa z siebie niezdarne chrząknięcie, występuje na łache światła i przechodzi, dziwaczny i niezgrabny, z twarza człowieka zatopionego we śnie“. Dalej „odrapana figura pojawia się w świetle, staje, obnaża blade dziąsła i wyszczerza długie zęby w nieprzyjemnym uśmiechu“. To Donkin, który dostaje reżyserską wskazówkę, że ma mówić „z pozorną prostotą, w której czyha bezczelność“.

Teraz punkt kulminacyjny „sceny“. Wszyscy marynarze odpowiedzieli na apel. Ostatniego nazwiska nie może oficer przeczytać; zamazane, więc rezygnuje. Marynarze zaczynają się rozchodzić. Nagle z pod pokładu rozlega się „głęboki dźwięczny głos“:

— Wajt!

Wszyscy zmilkają. Oficer „odwraca się z otwartymi ustami i woła wściekle“:

— Co to jest? Kto krzyknął „czekaj“? Co?

Mianowicie słowo: „Wajt“ znaczy po angielsku „czekaj“. Jest ono zarazem nazwiskiem spóźnionego do apelu marynarza, Jamesa Waita, owego murzyna z tytułu książki. Conrad wprowadza bohatera swego dramatu na scenę po takim przygotowaniu, aby miał „dobre wejście“. Wait staje od razu w centrum zainteresowania, jako przedmiot dialogowego qui-pro-quo, a w obrazie scenicznym stanowi świetną figurę.

Wysoki, postawny, przeciska się przez cień, aż wchodzi w krąg lampy. „Głowę jego przysłania cień łodzi ratunkowych, przeświecają z mroku tylko białka oczu i białe zęby, twarzy nie można rozeznąć. Chłopiec podnosi latarnię i oświetla mu twarz: jest czarna. Pomruk zdziwienia między załogą; słowo „murzyn“ obiega szeptem wzdłuż pokładu. Oficer chrząka i po

kilku sekundach gniewnego milczenia wybucha:

— Nazywasz się Wait?... I co z tego?... Co tu robisz?... Czego się tu drzesz?

„Murzyn jest spokojny, chłodny, wyniosły. Ludzie zbliżają się, otaczają go kołem. Najroślejszego przewyższa o pół głowy“.

W paru słowach dialogu Wait wyjaśnia wszystko: spóźnił się do apelu i wykrzyknął swoje nazwisko. „Myślałem, że zapisano je na liście i że pan (do oficera) to zrozumie. A pan nie zrozumiał“. I Conrad-reżyser dodaje: „Tu uciał, wszyscy byli stropieni“.

Istotnie, murzyn miał rację, oficer nie miał powodu do gniewu.

Odniosłszy to zwycięstwo, Wait przedstawia się odrazu kim jest. Nie w słowach. „Przewraca dziko oczami tak, że widać tylko same białka, bierze się za piersi i kaszle dwa razy metalicznym, jakby z pustki brzmiałym, przeraźliwie głośnym kaszlem. Kasłanie to rozlega się pod sklepieniem jak dwa wystrzały“.

Wait jest ciężko chory. A ta choroba jest osiłą krystalizacyjną „akcji“...

Ta reżyserska pewność oka, z jaką Conrad widzi swoje figury jako posta-

ci scenicznego obrazu, równa się reżyserskiej pewności ręki, z jaką je po obrazie przesuwa i sam obraz teatralnie układa. Cóż to za scena! Ciemność, majaczą kształty okrętu i ludzi, jedna latarnia, ludzie wychodzą z cienia i po przez krąg światła w cień wpadają, głos z pod pokładu, krótka sprzeczka, uspokojenie... Uscenizować „Murzy-na“ nie można z powodu dalszego ciągu, lecz w tej scenie ani przerabiacz ani reżyser nie miałby nic do dodania. Conrad zrobił wszystko i spisał najdokładniej wszystkie „informacje“ dla dekoratora, reżysera i aktorów. Tylko je wykonać.

Nie przypominam sobie drugiego powieściopisarza, który by w ten sposób w i d z i a ł swoje postaci jako figury sceniczne i któryby zmuszał czytelnika w takim stopniu do przeobrażenia się w w i d z a. W dialogach, jakie prowadzą ze sobą osoby działające, co krok urywa Conrad ich słowa, aby wstawić informacje co do tonu, jakim je wygłaszają i co do gestów, jakie przy tem wykonują. Jest to znów nieskończony łańcuch wskazówek reżyserskich i to najbardziej drobiazgowych. Parę przykładów poniżej.

Maski — Intonacje — Gierki — Pauzy — Dialogi — Sceny.

Np. w „Korsarzu“. Sankiulota, który tam występuje (rzecz dzieje się w czasie Wielkiej Rewolucji), ma (zmieniam czas na terażniejszy) „migdałowe słodkie oczy, odznaczające się lśniącym połyskiem“; „lśni również skóra na jego kościach policzkowych, wystających, choć zaokrąglonych. Twarz na kształt czerwonej maski, znika, pod koźlim strzyżonym zarostem, obrastającym usta tak szczelnie że Peyrol nie mógł się dopatrzeć w gęstwinie brody i może dlatego nadał jej myślowo zarzysy okrutne. Zbrózdzone czoło i prostopadły nos mówią o fanatyźmie płomiennego patryjoty. Wysooko osadzone brwi i nadają mu wyraz

zdumienia. Albo taka informacja o starej gospodyni Katarzynie: „Jej twarz brązowa z zapadniętymi policzkami i zwiedłymi wargami, pokryta siecią delikatnych, dziwnie nieruchomych zmarszczek, wygląda jak twarz, wyrzeźbiona z orzechowego drzewa. Trzyma się prosto, ustawicznie coś robiąc nigdy nie spoczywającymi rękoma“. Czego więcej trzeba aktorowi? Jeżeli ma trochę wyobraźni, to już wie, jakiej szminki użyje, jakie kreski porobi i jak się do tej twarzy trzeba ruszać. Roi się u Conrada od takich ról głównych i epizodów.

Jeszcze bardziej szczegółowo informuje on o intonacjach, „gierkach“ i

„pauzach“. Są w „Ocaleniu“ całe strony, gdzie każda „kwestja“ ma wyraźną wskazówkę co do tonu, jakim ma być wypowiedziana. Od str. 37 zaczynając, każdemu prawie odezwaniu się towarzyszy informacja: „śpiesznie“, „nieco zdziwionym tonem“, „dobitnie“, „ostro“, z „pewną niecierpliwością“, „wracając do niedbałego tonu“, „warknął“, „odparł stanowczo“, „przeciągnął z namysłem“, „przekładał“, „rzekł ostro“. A w kulminacyjnym punkcie dialogu słowa „Musi pan!“ — „brzmia głośno i ostro jak wystrzał z pistoletu“. Conrad słyszy najdokładniej intonację każdego słowa, tak jakby siedział w krzesłach przed grającymi aktorami — i usiłuje w czytelniku obudzić to samo uczucie widza, dodając w ten sposób do sugerowanych wrażeń słuchowych, wrażenia wzrokowe. Zwłaszcza pauzy wygrywa figura conradowska z pomysłowością świetnego aktora.

Lingrad w „Ocaleniu“ rozmawia z Carterem.

— ...To, że pan trafił na mnie — mówi — jest mojem szczęściem. I trzymam je!

Tutaj urywa, milknie i „spuszcza zamkniętą pięść, wielką i muskularną, na czarną serwetę oświetloną lampą, aż szklanki zabrzękły, — pięść o silnych palcach, zaciśniętych mocno na twardych mięśniach dłoni; trzyma ją tak przez chwilę, jakby pokazując Carterowi to szczęście, które postanowił zatrzymać“. Potem dopiero ciągnie dalej „po pauzie“.

W następnej „kwestji“ znów pauza i gierka. Lingard „uderza kostkami zgiętych palców w stół i budzi znów szklanki, które zadźwiękły jak cienki, żalony finał jego słów. Carter stoi oparty o bufet, zdumiał go nieoczekiwany zwrot rozmowy, szedzka opadła mu z lekka, a oczy nie schodzą ani na chwilę z twarzy Lingarda“. Pauza, parę sekund ciszy, poczem Lingard wy-

krzykuje jakieś słowo — mniejsza jakie, idzie o ton — „jak gdyby ujrzał dopiero w tej chwili wszystkie trudności położenia“. Czy to nie idealna w swej zwięzłości i plastyce informacja reżysera o tonie, jakim ma aktor coś powiedzieć. A często u Conrada zachodzi ten rdzenie teatralny wypadek, że pewne słowo ma w dialogu ogromne znaczenie i ma mnóstwo wyrazić, a jego treść pojęciowa jest nieraz odległa lub wieloznaczna, jakiejś: „Naturalnie!“; albo „Wiosło!“ czy coś podobnego. Cały wyraz spoczywa w intonacji, którą Conrad jak najbardziej szczegółowo precyzuje. Głos i akcent decydują o wyrazie.

Z tej siły ujrzenia, która sprawia, że figury Conrada są dla niego najwyraźniej aktorami na scenie, oraz z daru słyszenia ich głosu musi wynikać, że dialogi buduje on nieraz jako sceny dramatu, w których to, co postaci czynią, jest równoważne z tem, co mówią. Jest w „Ocaleniu“ niezmiernie ważna i przykra rozmowa między Anglikiem Traversem i jego żoną Edytą. Spróbuję streścić słowami Conrada jej teatralność i aktorskość, podając informacje o sytuacjach i mimice osób rozmawiających, zamieszczone w tekście.

Scena przedstawia wewnątrz drewnianego szałasu na pokładzie statku. Pani Travers siedzi w fotelu, jej rozpuszczone włosy spływają po oparciu. Milczenie, słychać z pokładu miarowe kroki ludzi, przechadzających się w poprzek rufy. Półcień.

Wchodzi Travers. Zamienia z żoną parę słów nieprzyjaznych. Edyta splata ręce na karku, rękawy zesuwa ją się i obnażają ramiona aż do pleców. Travers mierzy ją oczyma aż do stóp, ubranych w sandały. Nie mówi ani słowa, pyta wzrokiem. Edyta usprawiedliwia, czemu ma sandały, nie buciki, i strój malajski, nie europejski. Mówi głosem zmęczonym, z oczami skierowanymi gdzieś w górę, jak-

by nie chciała porzucać swego marzenia.

Travers siada ciężko na skrzyni. Edyta w rozmowie rozplata dłoń, opuszcza wzrok, on także mówi do niej ze spuszczonej oczyma; po chwili ona zwraca nieco głowę ku mężowi i przypatruje mu się z żywym zajęciem, poczem znów opiera się o poręcz fotela i składa spokojnie ręce na kolanach. Słów padło przy tem niewiele. Teraz dopiero przychodzą obszerniejsze wyjaśnienia. Travers mówi pompatycznie, ona spokojnie, przestawszy znów na niego patrzeć. Opiera brodę na dłoni i wpatruje się w ścianę. Pada kilka słów niemilnych, on wstaje ze skrzyni jak ugrzyziony przez osę, Edyta również powstała giętkim, swobodnym ruchem, podniósłszy ręce do włosów i odwróciwszy się nawpół. Sprzeczą się, ale dyskretnie. Chwila pauzy, w czasie której Travers ponuro medytuje i zaczyna na nowo przez zaciśnięte zęby. Edyta odwraca się, staje naprzeciw męża, wypowiada jakieś słowa, które Traversa zaskakują tak, że otwiera usta i zamyka je bez słowa. Ona zwraca się do lustra i zaczyna upinać włosy. Znów delikatna, stonowana spreczka: Travers zwraca na pięcie i wychodzi bez słowa, E-

dyta przyciska ręce do skroni rozpaczliwym ruchem. Kurtyna zapada, t. j. rozdział się kończy.

Wziąłem dla przykładu jedną ze scen takich. Jest ich wiele, chociaż niezawsze Conrad tę inscenizacyjną metodę stosuje. Wdziera mu się ona wszakże w „normalne“ powieściowe opowiadania z takim uporem, że musi płynąć z instynktu teatralnego, który szuka ujścia poprzez obcą sobie formę twórczości i wyciska na niej swoją pieczęć. Aby jakoś ująć to w formułę — tak, zdaje mi się, musiałby pisać reżyser, gdyby był powieściopisarzem. W takich chwilach Conrad używa techniki teatralnej, używa jej z wielkim wyczuciem tej formy i z wielką pomysłowością. Warto przeczytać go z myślą o tem. Może stąd pochodzi ta niesamowita bryłowatość psychiczna jego postaci, że musimy je sobie wyobrazić jako aktorów na scenie. Może dlatego obcujemy z niemi najzupełniej bezpośrednio, tak jak obcuje się w życiu z ludźmi i w teatrze z aktorami. Może to daje ich głębokiej psychice rezonans tak potężny, że każde dzieło Conrada jest dla czytelnika istotnem wewnętrznem przeżyciem.

Witold Noskowski

Poznań.

J E R Z Y S Z A N I A W S K I

(Z powodu odznaczenia Nagrodą Państwową)

W siedmiu sztukach Szaniawskiego odbiły się cztery etapy rozwojowe jego osobliwej i pięknej twórczości.

Po „Murzynie“, sztuce debiutowej, którą uznaje należy za znamienity prolog, wszedł ten autor w swój okres pierwotny, zaczęty „Papierowym kochankiem“, upamiętniony „Lekko Duchem“ i zakończony wreszcie, a raczej ukoronowany „Ptakiem“.

„Ewa“, lubo wcześniejsza chronolo-

gicznie od „Ptaka“, należy do okresu drugiego, krótkotrwałego, który wypełnia całkowicie właśnie ona, jako jedyne w teatrze Szaniawskiego studjum obyczajowo-psychologiczne bez przewagi fantastyczności nad realizmem spostrzeżeń.

Okres trzeci stanowi „Żeglarz“, w którym stawanie się rzeczywistości — oraz komiczny tego stawania się tragizm — podpatrzony jest i pokazany z rzadkiem w sztuce dramatycznej mi-

strzowstwem. Wreszcie „Adwokat i róża“, ten najpowściągliwszy w naszym piśmiennictwie rapsod o cichem poświęceniu się wypełnia etap czwartoty i zarazem ostatni w dotychczasowym dorobku Szaniawskiego.

W okresie papierowo-amanckim, lekkodusznym, rajsko-ptasim Juljusz Osterwa był wyrazicielem ideologii Szaniawskiego i to tak wybornym, że wiele osób podświadomie uważało „Redutę“ za sztukę Szaniawskiego, Osterwę zaś za jej głównego bohatera. Piękny to był okres: — unowocześniony i utragiczniony Marivaux przyniósł nam w wieku XX-ym wdzięk à la rococo i echo komedji del'Arte.

Nazwisko Szaniawskiego w krytyce polskiej pozatem rymowane bywa z nazwiskiem Tadeusza Rittnera. W małej części to słuszne, w znacznie większej — nie. Najpospoliciej zestawianie takie jest skryta obmowa, plotkująca półgębkiem o rzekomym „epigoniźmie“ młodszego Jerzego wobec starszego Tadeusza. Plotkę tę chciałbym wywieść na czyste wody i opłókać ją w nich.

Szaniawski jest duchowym krewniakiem Rittnera, lecz nie był nigdy jego naśladowcą, lub nawet podświadomym dalszym ciągiem. Powinowactwo rasowe obu pisarzy ujawniałoby się (według meji hipotezy) nawet wówczas, gdyby obadwaj pisali na dwóch półkulach, w odmiennych językach, czy epokach i nigdy się ze sobą nie zetknęli.

Żadnej zależności świadomej, ani też bezwiednego podszywania się pod styl, żadnej „bluszczowości“ Szaniawskiego wobec Rittnera nie widzę ani śladu. Podobni są do siebie jak drzewa z jednej strefy i jednej rodziny i są odmienni od siebie jak palma kokosowa od palmy daktylowej naprzykład. Niemniej odrebne są też ich płody literackie dla każdego ust, które nie zatraciły smaku.

Wspólnotą obu pisarzy jest masko-

wany ironja bunt wobec życia, za jego niedoskonałość. W obydwuch tkwi partrjotyzm raju utraconego, o którym pamięć przechowali w instynktach. Obydwu też cechuje wobec popolitości życia taki sam marzycielski rokosz i taka sama obcoplemieńcza odraza.

Lecz gdy Rittner zakłada na mnogich hektarach popolitości swoje miniaturowe cieplarnie, ażeby kontrastami tem lepiej unaocznic chamstwo, — to Szaniawski wyszukuje prarodaków z utraconego Edenu nawet i wśród niektórych „gruboskórców“.

Chwył Rittnerowski zaznacza się typowo w jego noweli p. t. „Homunculus“. Homunculesem jest chamowaty naczelnik jakiejś zapadłej stacji, którego nagle fantazja ładnej „niedokochanej“ kobiety dźwiga na poziom istotnego człowieczeństwa. Prostak staie się wzorem wykwintu duchowego. Kaprys kobiecy ucłowiecza bydlaka — na czas trwania kaprysu. Lecz wraz z kaprysem ginie odraza świetność bydlaka i legenda o nim.

U Szaniawskiego rzecz ma się inaczej. W „Żeglarzu“ wprowadza on legendę jak uniezależniony od swego źródła czvnnik rzeczywistości. Legenda, nowstała z kłamstwa lub nieporozumienia, ma nawet szanse przeiścia w tak zwana nieśmiertelność i panoszc się nad ścisłością dzieiowa w pomnikowym ogromie „prawdy powszechnie uznanej“.

Oto więc chamowaty żeglarz, trudniacy się przemytnictwem i krwiacz się przed policja, urasta, dzięki legendzie, co go omotała, do rozmiarów bohatera narodowego. A rzecz naiważniejsza, iż nie jest to wcale iakiś zawodowy falszerz liczmanów sławy, dawanych swoim bliźnim za dobra monete, ani diaboliczny szalhierz-eksperimentator, probuiacy, jak daleko siega ludzka łatwowierność... Przeciwnie! Żeglarz Szaniawskiego chciałby raczej dopomóc do wykrycia prawdy,

powstrzymać rozrost legendy o sobie samym.

Jednak, — i w tem tkwi właśnie zasadnicza odrębność Szaniawskiego od Rittnera, — kłamstwo zbiorowe może rozrosnąć się z szybkością galopujących suchot w taki gąszcz baśnioprawdy, że wyjścia z niego nie odnajdzie nikt.

I oto stary przemytnik, widząc siebie samego na cokole pomnika, odkrywa wraz z tłumami głowę przed majestatem fikcji zbiorowo zełganej i uznaje ją za prawdziwszą, niż rzeczywistość namacalna.

Takby zatem mniej więcej można streścić cechy, różniące zasadniczo Szaniawskiego od Rittnera: — Rittner lubuje się w pogłębianiu przepaści, dzielącej rzeczywistość od marzenia, a Szaniawski pcha marzenie na skuteczną podbój rzeczywistości przez

mosty zwodzone łgarstwa, zaraźliwe, tak jak choroba epidemiczna o niewykrytych bakterjach. Rittner strzeże wyłączności swego „ja“, Szaniawski zaś siebie odkrywa w mnóstwie innych odmieńców, których do życia powołał w swych sztukach.

Szaniawski nie pogardza swym pa-canowskim sekretarzem z „Ptaka“, tak jak Rittner gardzi bezradnie swym kolejarzem — homunculesem z Kiernozi. W postawie duchowej Rittner sprawia wrażenie ironisty-skazańca; natomiast Szaniawski jest wobec niej raczej spiskowcem, knującym odwet w marzycielstwie swoim.

Nagroda państwowa przypadła mu słusznie: jest to pisarz, który wniósł do literatury polskiej własny świątek, własna planetka, posiadająca lunatyczność snu i urok ziemskiej jawy.

St. Miłaszewski

R Z E C Z Y T E A T R A L N E

(Ostatni dramat Wyspiańskiego. —Historja teatru po wojnie. — W teatrze ludowym).

I nstytut wydawniczy „Biblioteka Polska“, ogłaszając od lat sześciu zbiorową edycję dzieł Wyspiańskiego, nie szczędził kosztów, ażeby to ważne dla kultury polskiej przedsięwzięcie postawić na właściwym poziomie. Dotychczas wyszło pięć wielkich tomów, zawierających, obok poprawnych tekstów, obszernie wstępy i komentarze. Przygotowanie do druku reszty puścizny powierzono znanemu historykowi literatury i krytykowi, p. Leonowi Płoszewskiemu, który zdołał zgromadzić rozrzucone po czasopismach i manuskryptach fragmenty poetyckie oraz obfitą, a bardzo ważną korespondencję Wyspiańskiego, dotyczącą przeważnie jego zamiłowań artystycznych. Zanim poszczególne tomy ukażą się w całości, wydawcy wypuszczają po dawnemu oddzielne

utwory. Właśnie p. Płoszewski z wielkim pietyzmem dokonał rekonstrukcji całego „Zygmunta Augusta“, którego niektóre (najlepsze) fragmenty były już wystawione w Teatrze Polskim oraz w teatrze im. Słowackiego w Krakowie, inne zaś spoczywały nieuporządkowane w rękopisach.

Bierzemy do rąk ten ostatni dramat poety (ułożony graficznie według jego wzorów), z prawdziwym wzruszeniem. Na tych to kartkach zatrzymała się ostatnia myśl twórcza Wyspiańskiego, trawionego nieuleczalną chorobą. Obok scen wykończonych, (jak „Zgon Barbary“) drukowanych za życia poety, mamy szereg fragmentów notowanych dorywczo, jakby wyrwanych śmierci. P. Płoszewski podzielił całość na dwanaście „scen dra-

matycznych“, przyczem podkreślił w komentarzu, że sceny piątej („Komnata na Wawelu“) brak zupełnie. Kolejność scen układał wydawca według chronologii wydarzeń historycznych. Stwierdził przytem, że Wyspiański korzystał: ze szkicu Szajnochy „Barbara Radziwiłłówna“, z „Pamiętników o Królowej Barbarze“ M. Balińskiego, z „Jagiellonek polskich“ A. Przeździeckiego oraz z djarjusza Sejmu Lubelskiego. W utworze dostrzeżga Płoszewski wyraźne dwa style: „sceny o charakterze nawskroś lirycznym, o języku poetyckim, z lekką patyną archaiczną, o wierszu krótkim, płynnym, ośmiozłogowym oraz — sceny o podłożu historycznym, w których odnajduje się wiele rysów i szczegółów źródłowych; wiersz tu jest dłuższy, język silnie archaizowany, całe zwroty przejmowane ze źródeł, niektóre przemówienia są poprostu rymowaną parafrazą przemówień przekazanych“.

Każdy, kto ulegał przez długie lata urokowi poezji Wyspiańskiego, postawi sobie przy czytaniu „Zygmunta Augusta“ pytanie, jakie te sceny dramatyczne wywrą wrażenie na scenie? Wyspiański każdy ze swych dramatów widział w inscenizacji teatralnej, przyczem wizja malarska wysuwała mu się na plan pierwszy. Pomysł twórczy „Zygmunta Augusta“ rozsnął się z momentu z g o n u B a r b a r y, widzianego poprzez znany obraz Simmlera. Ten początek scen dramatycznych zaciążył swym charakterem nad całą liryczną częścią utworu: nadał jej ton melancholji i smutku. Prawdziwa liryka miłosna była zawsze obca Wyspiańskiemu. Jeżeli stworzył np. taką pełną żądzy kochankę, jak Krasawica, to ją natychmiast transponował na symbol. W historii uczuciowej Zygmunta i Barbary miał Wyspiański jedyny w swoim rodzaju temat liryczny: król, któremu, stosownie do nakazów sta-

nowiska, wybierano żonę, postanowił poślubić ukochaną kobietę, wbrew racji stanu. Dzieje tej miłości stanowią jedną z najpopularniejszych legend narodowych i wymagają w poezji dramatycznej wysokiego napięcia uczuć. Nie znajdziemy go w dramacie Wyspiańskiego. Djalogom Króla i Barbary brak żywego tętna krwi, a brak ten jeszcze bardziej podkreśla archaizowanie wiersza. Dopiero postawa króla na zamku w Piotrkowie, gdy broni praw swego małżeństwa z Barbarą, przypomina lepsze momenty twórcze Wyspiańskiego, zaś apostrofa do mowy polskiej („O mowo polska, ty ziele rodzime i t. d.) jest może najpiękniejszym motywem utworu. Scena „W Wiśniczu“, gdzie Imć Pan Mikołaj Rej śpiewa o „jabłonceczce“, zapowiada wiele wdzięku; niestety, pozostała z niej w manuskrypcie zaledwie kilka fragmentów.

„Zygmunt August“ nie wychodzi poza ramy inscenizowanej kroniki, której żywioł dramatyczny jest bardzo wąty. Częste swe zadumy wyraża król w refleksjach monologowych. Djalogi Zygmunta z Barbarą czy Anną nie są nawet zarysami motywów dramatycznych. Od dziesiątej sceny mamy już tylko cząstki djalogów króla pod Radoszkowicami i na Zamku Lubelskim, zakończone triumfalnym monologiem Zygmunta w sali Sejmu w Lublinie, po podpisaniu aktu Unji. Są to niedokształcone notatki poetyckie, które miały się zapewne rozwinąć w ważne obrazy, oparte na takiej ideologii króla: „Jeno silniejsze i mocniejsze duchy ponad tajemną moc idą swobodne, rzucając marnych złud podłych okrucy. Snać są wybrane i wybraństwa godne, mając ku dobru obrócone słuchy. Nad krucy i nad nikły ciała szczątek wznoszą monument wieczystych pamiątek i ten już granit, utrwalon niezłomnie pamięcią czynów, pozostanie po mnie.“

Prof. Sinko nawołuje do wystawienia „Zygmunta Augusta“ na scenie. Sądzi, że przy muzyce Opieńskiego, po wypełnieniu piątej sceny obrazem *Koronacji w Krakowie* „choćby według innego obrazu Matejki“, a sceny czwartej „szczegółami krakowskiego wesela“ (!) — „będzie to widowisko nadzwyczaj barwne“. Oczywiście, gdy się utworzy sceny podług obrazów Matejki i Simmlera, widowisko może być „barwne“. Ale czy to będzie *dramat* poetycki? Wątpię. Pietyzm dla twórczości noety nie powinien próbować takich przedstawień jego dramatów, które odstępczą publiczność teatralną od Wyspiańskiego, tembardziej, że i tak już coraz trudniej wystawiać jego *skónczone* i wielkie dzieła.

*
* *

Mnożą się próby syntezy naszego życia teatralnego od chwili odzyskania niepodległości. Docent literatury w Uniw. Jagiellońskim, p. *Stefan Kołaczkowski*, uzupełniając „Współczesną literaturę polską“ Feldmana, poświęcił teatrowi jeden rozdział p. t. „Dramat“. Polonista, zdobywając „wiedzę o literaturze“, najwięcej troszczy się o miarę, za której pomocą mógłby określić wielkość każdego pisarza. Miarę taką otrzymuje się w seminarjum polonistyki, a błędy jej poprawiać należy pilnem czytaniem nie tyle samych utworów literatury, ile — rozpraw najwybitniejszych... polonistów. Najlepiej polonista mierzyć umie pisarza *leżącego* t. j. nieżyjącego. Gorzej się czuje, gdy mu każą wymierzyć twórcę w *ruchu* t. j. określić autora, który jeszcze żyje. Wówczas polonista mierzy, co się da: rękę, nogę, plecy i — opowiada ze zdumieniem, że spotyka same kaleki...

W teatrze dzisiejszym dojrzał p. Kołaczkowski rozkład. Zdrową reakcją znalazł w inscenizacjach misterjowych L. Schillera, w przedstawie-

niach zespołu „Reduty“ i w pracy nad teatrem ludowym. „Wesele na Kurpiach“ dało p. Kołaczkowskiemu „poczucie większego zbliżenia do istoty dramatu, niż wszystkie sztuki współczesne i najbardziej wyrafinowane pomysły reżyerskie“. Jakże się stało, że ten pokaz folklorystyczny, nie mający nic wspólnego z dramatem ludowym, wywarł takie wrażenie na p. Kołaczkowskim? A oto odpowiedź: „Uczestniczyliśmy jakby w narodzinach sztuki, przejrzelśmy w tych prostych obrzędach *rdzeń* misterjum. Zrozumieliśmy, że sztuka jest poprzez piękno dokonywaną gloryfikacją najgłębszych wartości ludzkich, najpatetyczniejszych momentów życia — wznoszeniem ich ku wyżynom tęsknot i wierzeń metafizycznych. Wyczuliśmy moment metafizyczno-socjalny sztuki“. Spojrzenie z takiej... *wyżyny* na naszą twórczość dramatyczną po wojnie wydać musiało sądy bardzo surowe a niekiedy osobliwe. „Najpotężniejszym zjawiskiem na polu dramatu w ciągu całego omawianego okresu, a także jednym z najoryginalniejszych dzieł literatury wogóle“ jest „Marchoń“ Kasprowicza. Pozatem wszystkie nasze dramaty i komedje nie mają *zadnej* — mniej więcej — wartości. „Głębią symbolicznego znaczenia wyróżniają się dramaty Edwina Jędrkiewicza“. (!) Z młodego pokolenia godzien jest uwagi jeden tylko Jerzy Szaniawski. Istotę utworów jego objaśnia p. Kołaczkowski zapomocą takiego żargonu *na ukolego*: „Twórczość Szaniawskiego nie bierze za swój punkt wyjścia konkretności, w której symbol przejrzała, lecz posługuje się tymi obrazami konkretności do tezy powziętej *a priori*. Powstaje więc w ten sposób ibsenowski *alegoryzm*, nie będący bynajmniej najszcześliwszym kompromisem między naturalizmem, symbolizmem i intelektualizmem. Wskutek tej kompromisowości,

elementy naturalistyczne rażą sztuczną i dowolnością, ponieważ w sztuce są widocznie na służbie tezy. Odwrotnie znowu, elementy wzięte z konkretnej rzeczywistości niezupełnie i niezawsze nadają się na symbole. Patos, jaki odpowiada symbolicznemu znaczeniu przedmiotu, razi nas, gdy widzimy na płaszczyźnie pseudonaturalistycznej akcji, skierowanym do konkretnej rzeczy“ i t. d.

Drugą próbę syntezy naszego życia teatralnego przyniosło wydawnictwo encyklopedyczne „Ilustrowanego Kurjera Codziennego“ pt. „Dziesięciolecie Polski Odrodzonej“ (1918-1928). Napisał je profesor uniwersytetu Jana Kazimierza, Władysław Kozicki. Ze względu na szczupłość miejsca, praca jego ma charakter pośpiesznych notat informacyjnych o naszych autorach dramatycznych, o repertuarze, o teatrach, o reżyserach, aktorach, dekoratorach i kierownikach literackich. Nieco obszerniejsze uwagi krytyczne wypowiada p. W. Kozicki wówczas, gdy się zastanawia nad działalnością poszczególnych scen. Rozważając metody i reformy, które pozwoliły dyr. Szyfmanowi „postawić Teatr Polski na nowoczesnym poziomie europejskim“, p. Kozicki podkreśla takie tej działalności momenty: „organiczne kształtowanie obrazu scenicznego przez scharmonizowanie dekoracji i kostiumów z charakterem sztuki i sposobem gry w jedną emocjonalną całość; nadawanie całemu utworowi i ekspresji gry jednolitego stylu i podnoszenie gry czołowych aktorów na wyżyny absolutnej i głęboko przeżytej prawdy wewnętrznej lub olśniewającego wirtuozyzmu; oparcie pracy reżyserkiej na gruntownym przemyśleniu całokształtu dzieła scenicznego i na cyzelowaniu szczegółów; umiejętne poruszanie w tłumnych scenach wielkich mas ludzkich, ewentualnie zastosowywanie rytmizacji ruchów i gesty-

ki; potęgowanie dynamiki scenicznego wyrazu za pomocą efektów świetlnych i ilustracyj muzycznych, związanych z tekstem akcji; wreszcie wprowadzenie — za przykładem Tairowa — nowej, symboliczno-ekspresjonistycznej tektoniki scenicznej“.

Podobnie, jak niektórzy z jego poprzedników, p. Kozicki bierze na serjo „ideologję“ R e d u t y oraz zasadę „przeżywania“, zapożyczoną z naturalistycznego teatru Stanisławskiego. Sama zasada nie mogła być szkodliwa, gdyż nakazywała młodym zwłaszcza adeptom poważną i systematyczną pracę przy „analizie“ tekstów. Ale „przeżywania“ niepodobna uważać za jakąś „reformę“ teatru. R e d u t a nadużywała metody „przeżywania“, tracąc nieraz po pół roku na „analizę“ głupstwa i wyolbrzymiając znaczenie rzeczy błahych. Idealnym aktora „przeżywanego“ musiało być hasło: t a k , j a k w ż y c i u ! Idealny taki jest największym fałszem estetycznym, którego n. Osterwa zrozumieć nie chciał, chociaż dzięki niemu zatracił czystość i szlachetność swej dykcji scenicznej. Niepodobna też dzisiaj zatrzymać się bez uśmiechu melancholji nad „klasztorem“ R e d u t y , w którym p. Kozicki nie dojrzał kosztownej zabawy ludzi mierznych zdolności, ulegających złudzeniu, że zdobywają taką maskaradą „kapłaństwo“ sztuki.

Wiele szczerego uznania ma prof. Kozicki dla p. Leona Schillera, który (w teatrze Bogusławskiego zwłaszcza) „torował drogi nowemu polskiemu teatrowi syntetyczno-symbolicznemu“. W swych uwagach, prof. Kozicki stwierdza między innymi: „Ze wszystkich reżyserów polskich Schiller wykazywał najwięcej śmiałości w zmienianiu tekstów literatury i adoptowaniu ich do wymagań sceny“. Czyżby to należało również do z a s ł u g p. Schillera?...

*

O działalności naszych teatrów ludowych wiemy bardzo mało. Wprawdzie od dziesięciu lat wychodzi pod redakcją prof. Jędrzeja Cierniaka doskonale prowadzone pismo p. t. „Teatr Ludowy“, ale, poza specjalistami, niewiele jest takich, którzy mieli sposobność przyjrzeć się widowiskom prawdziwie ludowym z bliska. Marzę o takiej sposobności od bardzo dawna... Tymczasem w temże samem „Dziesięcioleciu Polski Odrodzonej“, znany fredrolog, p r o f. E u g e n j u s z K u c h a r s k i podaje zwięzły zarys rozwoju naszych scen ludowych. Są one zjednoczone w dwóch wielkich organizacjach: „Związek teatrów i chórów we Lwowie“ oraz „Związek teatrów ludowych“ w Warszawie. Wcześniejszy jest Związek lwowski, gdyż w Galicji dawano już po wsiach przedstawienia od roku 1891, a teatry ludowe rozwinęły się tak szybko, że powstała potrzeba ogólnej instytucji opiekuńczej, co się też stało przez założenie „Związku Teatrów“ w r. 1907. W chwili wybuchu wielkiej wojny Związek lwowski skupił już 145 teatrów włościańskich, zorganizował 14 orkiestr ludowych i 43 chóry. Po przerwie wojennej „Związek Teatrów i Chórów Ludowych“ we Lwowie wznowił swą działalność i posiada już dzisiaj 217 zorganizowanych teatrów w województwach: nowogródzkim (8), poleskim (10), białostockim (7), lubelskim (7), krakowskim (22), lwowskim (97), podolskim (58), stanisławowskim (7), poznańskim, śląskiem, łódzkim (po 1 — 2).

Na terytorjum byłej Kongresówki rozwój scen ludowych zaczyna się od r. 1918, gdy przy Centralnym Towarzystwie Kółek Rolniczych założono sekcję teatralną. Od r. 1920 p. Wacław Budzyński zaczyna wydawać pismo p. t. „Teatr Ludowy“, którego redakcję, po wyjeździe p. Budzyńskiego do Francji w r. 1923, prowadzi

prof. J. Cierniak. Już w r. 1919 sekcję teatralną przy Kółkach Rolniczych zamieniono na „Związek Teatrów Ludowych“, który rozwinął się nadzwyczajnie. Organizatorowie teatrów prowadzą systematyczne kursy teatralne i pracują nad zespołami. Jaka jest ilość teatrów ludowych, należących do Związku warszawskiego? Dokładnych cyfr p. Kucharski nie podaje. Już przed kilku laty słyszałem, że należy do tego Związku około 500 zespołów. Jest to więc działalność bardzo rozległa. Usiłowano połączyć oba związki — lwowski i warszawski — w jedną organizację. Próby te speliły na niczem. Prawdopodobnie na przeszkodzie ku zjednoczeniu stanęły różnice programowe obu związków: lwowski akcentuje w swej pracy wartości społeczno-wychowawcze; warszawski zaś postawił sobie postulaty artystyczne, pragnie bowiem „pobudzić szerokie masy ludu do wyrażania za pomocą samorodnego teatru ludowego swej odrębnej kultury artystycznej“ i „szerzyć ogólne i specjalne wiadomości fachowe w zakresie teatru“.

Właśnie mam pod ręką bardzo ciekawe wydawnictwo warszawskiego „Związku Teatrów Ludowych“. Jest to „K o r e s p o n d e n c y j n y K u r s T e a t r a l n y“ (Warszawa 1930). Organizatorowie kursu zdawali sobie sprawę, że „trudno uczyć się sztuki teatru tylko za pośrednictwem drukowanego słowa“, sądzą jednak, że i takim słowem, „choć nie popartem zajęciami i przykładami praktycznymi, pobudzić można czujniejszego i wnikliwszego reżysera do żywszej i bardziej świadomej celu pracy w zespole“. Kurs wychodził zeszytami miesięcznymi, od listopada 1929 r. do lipca 1930. Pp. W. Brumer i H. Szletyński wyłożyli w nim historję i teorję dramatu. P. Turowiczówna omówiła repertuar teatralny i ogólne zasady reżyserji (ten kurs wydaje

mi się bardzo ryzykownym i mało celowym, boć żadna teoria nie stworzy reżysera). P. Małkowski pisze o wymowie i deklamacji, mimice i geście. Wskazówki co do ubiorów teatralnych (najcenniejsze w danym wypadku) daje piętnastu autorów z p. M. Gerson - Dabrowską na czele. O charakteryzacji poucza p. Turowiczówna. O inscenizacji obrzędów, pieśni i podań daje dziewięć wykładów wybitny specjalista przedmiotu, prof. J. Cierniak, który również mówi o widowiskach regionalnych. Organizację chóru ludowego wyklada w ośmiu lekcjach p. Tadeusz Mayzner. Wreszcie o organizacji zespołów teatralnych pisze p. Klemens Derc.

Nie wiem, czy profesorowie nauk praktycznych tego „kursu korespondencyjnego“ stykali się bezpośrednio z ludem, t. j. czy wskazówki ich odpowiadają założeniom Związku Teatrów Ludowych. O tem mogą powiedzieć reżyserowie poszczególnych zespołów.

Natomiast taka zbiorowa próba systematycznej nauki sztuki teatralnej wydaje mi się przedsięwzięciem nie tylko oryginalnem, ale i wybitnie pożytecznem. Zdała od rozgłosu stolicy odbywają się po wsiach widowiska, z których może pewnego dnia wybiegnie ku nam nowy duch teatru. Może...

Jan Lorentowicz

Z ŻAŁOBNEJ KARTY

Ś. P. JAKÓB GLIKSON.

Dnia 19. XII ub. r. zmarł w 83-cim roku życia Jakób Glikson. Były dyrektor teatru krakowskiego i lwowskiego, z czasów Koźmiana, Paulikowskiego i Hellera.

Jakkolwiek w ciągu swej długoletniej działalności zajmował się głównie, jeżeli nie wyłącznie, administracyjną stroną teatru, ś. p. Glikson przejdzie

do historii sceny polskiej, jako jeden z najbardziej wytrawnych, zamiłowanych i zasłużonych, specjalnie dla Lwowa, dyrektorów.

Zniedołężniały wskutek podeszłego wieku i zrujnowany przez wojnę, znalazł ostatnią przystań życiową w schronisku aktorów w Skolimowie.

Tam też dosięgła Go śmierć nagle, podczas spaceru na wiejskiej drodze, w pobliżu schroniska.

W sferach teatralnych, wśród których cieszył się szczerą sympatją i powszechnym szacunkiem, ś. p. Jakób Glikson pozostawia dobrą pamięć.

JAN LORENTOWICZ — LAUREATEM

Monumentalne dzieło Jana Lorentowicza p. t. „Dwadzieścia lat teatru“, o którym już pisaliśmy i jeszcze będziemy mieli sposobność pisać, całość bowiem tego dzieła wynosi cztery wielkie tomy, — zostało świeżo uwieńczone nagrodą Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy.

Znakomitemu krytykowi, którego nazwisko tak często zdobi łamy „Teatru“, składamy na tem miejscu szczere i serdeczne powinszowanie.

NAJBLIŻSZE PREMJIERY

Teatr Polski wystąpi w styczniu z premierą najgłośniejszej sztuki obecnego sezonu, „Katarzyny“ A. Savoir'a, w przekładzie Zdzisława Kleszczyńskiego. Komedja historyczna świetnego autora „Ósmej Żony Sinobrodego“, była prawdziwą niespodzianką, tem większą, że jest równocześnie największym sukcesem obecnego sezonu paryskiego, a niemniejse powodzenie zdobyła w ciągu stycznia w Wiedniu i Pradze Czeskiej.

Teatr Mały zapozna publiczność warszawską z nieznanym autorem komedjowym, Marcelim Achardem, należącym do najmłodszej generacji komedjopisarzy francuskich, bardzo cenionych. Komedja p. t. „Jaś z Księżycą“ (Jean de la Lune), w

przekładzie Włodzimierza Perzyńskiego, należy do najoryginalniejszych utworów komedyjnych paryskiego teatru awangardy.

NOWOŚCI REPERTUARU P O L S K I E G O

W Teatrze Małym odbędzie się w ciągu najbliższych miesięcy sensacyjny debiut autorski: ukaże się bowiem komedia Marjusza Maszyńskiego, p. t. „Koniec i Początek“. Dalej zapowiadają swoje nowe sztuki: Zofja Nałkowska, Waław Grubiński i Stefan Kiedrzyński.

Pozatem Dyrekcja przygotowuje dwa wznowienia: „Lato“ Rittnera oraz krótkowili Ruskowskiego i Abrahamowicza pt. „Mąż z Grzeczności“, która ukaże się w oryginalnej inscenizacji i interesującej obsadzie.

NOWOŚCI REPERTUARU Z A G R A N I C Z N E G O

Częściowo w sezonie jeszcze obecnym, częściowo w sezonie przyszłym ukażą się na scenie Teatrów Polskiego i Małego następujące utwory wybitnych pisarzy europejskich:

„M a r i u s“ Pagnola, którego 700-setne przedstawienie święcono przed kilku dniami w Paryżu.

„D y l e m a t L e k a r z a“, jedno z najdojrzałych i najpiękniejszych dzieł Bernarda Shaw'a w nowym przekładzie Fl. Sobieniowskiego.

„E l ż b i e t a, K r ó l o w a A n g i e l s k a“ Brucknera, uchodząca dziś w Niemczech za najważniejsze dzieło teatralne powojennych Niemiec.

„K e a n“ Dumas'a, który przypomni nam jedno z najcharakterystyczniejszych i najpopularniejszych dzieł swej epoki.

„C u d o w n y C r i c h t o n“, barwna, pełna beztroski i pogody feoryczna komedia Barriego, w przekładzie Karola Frycza.

„D r u g a P a n i F r a z e r“ Ervina w przekładzie F. Sobieniowskiego, będąca największym sukcesem londyńskich teatrów od szeregu lat, grana też w setkach teatrów europejskich i amerykańskich.

„K o b i e t a, k t ó r a s o b i e k u p i ł a m ęż a“ (L'Aceteuse) Passeur'a, wysoko cenionego pisarza dramat. nowej Francji, niegranego jeszcze w Polsce.

Wreszcie z literatur słowiańskich:

„R a b u ś“ Karola Czapka, w przekładzie Czosnowskiego, lub nowy utwór sceniczny autora R. U R., oraz:

„A g o n j a“, nieznanego w Polsce, znakomitego pisarza jugosłowiańskiego Mirosława Krięzy.

ECHA „TEATRU“ ZAGRANICĄ

Literacki tygodnik litewski „G a i s a i“ (Łuny), wychodzący w Kownie, zamieścił przekład i obszernie omówienie artykułu dyr. Arnolda Szyfmana p. t. „Sztuka prowadzenia teatru“, drukowanego w numerze majowym „Teatru“. Przekładu dokonał p. Faustas Kirsza, krytyk, teatrolog i tłumacz „Irydjona“ oraz „Nieboskiej Komedji“ na język litewski.

Praskie „N a r o d n i L i s t y“ dały notatkę o artykule dr. M. Ruttego p. t. „Praska dramaturgia“, drukowanym w numerze wrześnieowym „Teatru“.

TREŚĆ NUMERU: Leon Płoszewski: Zamłary i plany dyrektorskie Wyspiańskiego. — Wiktor Bruner: Z dziejów powstania drugiego teatru w Warszawie przed stu laty. — Witold Noskowski: Joseph Conrad jako reżyser. — St. Miłasszewski: Jerzy Szaniawski. — Jan Lorentowicz: Rzeczy teatralne. — Z żałobnej karty: Ś. p. Jakób Glikson — Jan Lorentowicz — laureatem — Najbliższe premjery. — Nowości repertuaru polskiego. — Nowości repertuaru zagranicznego. — Echa „Teatru“ zagranicą.

Od Administracji: Uprasza się o odnowienie prenumeraty na rok 1929|30. Prenumeratę tylko roczną w wysokości zł. 5.— wpłacać należy do P. K. O. konto 5445.

SCENA POLSKA

ORGAN ZWIĄZKU

ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

POD REDAKCJĄ JACKA FRÜHLINGA.

Wychodzi każdego 1-go i 15-go.

Redakcja i Administracja:

Warszawa, Aleje Jerozolimskie 39.

Wydawnictwo Teatrów Polskiego i Małego

T E A T R

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

pod redakcją

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO

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

Redakcja: Sekretariat Teatru Polskiego (tel. 735-75).

Administracja: Świętokrzyska 17 m. 8 (tel. 665-66).

WYDAWNICTWA

F. HOESICKA

W WARSZAWIE

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-</i> <i>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</i> . <i>Księga Jubileuszowa</i> , wydana 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.—
KAWAŁSKI HENRYK. <i>Zasady gry scenicznej dla śpiewaka 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