
TEATR



WYDAWNICTWO

TEATRÓW

POLSKIEGO

i MAŁEGO

M

B

ROK III

LUTY 1931

Nr. 6

KSIĄŻKI POLSKIEJ

Ostatnia Nowość Teatralna

„Noc
Sylwestrowa

Stefana Krzywoszewskiego

Wyszła

W odbitce

Książkowej

Do nabycia we wszystkich księgarniach



T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK III

LUTY 1931

Nr. 6

PRZED PREMIERĄ „LEKARZA NA ROZDROŻU“ G. B. SHAW'A

Tragedja pięcioaktowa, nosząca woryginalne tytuł „The Doctor's Dilemma“ („Dylemat Lekarza“), powstała w roku 1906, kiedy Shaw liczył lat pięćdziesiąt i był już uznanym autorem szesnastu sztuk, między nimi „Człowieka i Nadcłowieka“. Wymieniam tu tytuł tej „komedji i filozofji“ dlatego, że podobnie jak „Dylemat Lekarza“, należy ona do szeregu tych sztuk, do których autor przywiązuje szczególną wagę, zaopatrując je w długie przedmowy, zawierające społeczno-etyczne i polityczno-ekonomiczny komentarz zagadnień, poruszonych w danym utworze.

Należy tu zwrócić uwagę, że wszystkie przedmowy Shaw'a powstawały po napisaniu sztuk, czasem w kilka lat później. Przedmowa do „Dylematu lekarza“ powstała w r. 1911, a więc w pięć lat po napisaniu, a w cztery lata po premierze tej tragedji w londyńskim „Court Theatre“. Fakt ten nie rozluźnia jednak jej ścisłego związku z przedmową. Przeciwnie rzuca ona pełniejsze światło na sam utwór i dowodzi, że autor miał w tym przedmiocie znacznie więcej do powiedzenia niż to, co mógł wyrazić w formie utworu artystycznego.

„Dylemat Lekarza“ ukazuje nam a świetnie zarysowanem tle scenicznym tragedję artysty Louis'a Dubedata i

tragi - komedję lekarza, D-ra Ridgeona'a. Natomiast przedmowa, będąca jedną z najzarliwszych apologij zawodu i wiedzy lekarskiej, wychodzi poza te ramy i wskazuje drogę do usunięcia ujemnych stron dzisiejszej organizacji tego zawodu (zwłaszcza w Angliji) na szeroko i głęboko podmalowanem tle współczesnych stosunków społeczno - ekonomicznych i warunków higjeniczno - sanitarnych. Uważne przeczytanie tej przedmowy, liczącej sto cztery stronicie drobnego druku przekonuje w jakim stopniu autor miał prawo oświadczyć publicznie w r. 1909, podczas swego słynnego zatargu z cenzurą, że nie jest zwyczajnym pisarzem scenicznym, produkującym sztuki wyłącznie dla użytku kierowników teatrów, że uznanie, które zdobył, zawdzięcza uporczywej walce, prowadzonej celowo i świadomie, której zadaniem jest zmuszenie całych społeczeństw do ponownego rozważenia moralnych podstaw postępowania niemal w każdej dziedzinie życia.

Jest rzeczą wykluczoną, aby można dać jakie takie pojęcie o wzajemnej zależności sztuki i przedmowy, w ramach krótkiej, przygodnej notatki. Może jednak nie będzie od rzeczy przytoczenie na tem miejscu kilku ustępów z końcowego rozdziału przedmowy, których treść może niejednemu

ze słuchaczy sztuki Shaw'a ułatwić spojrzenie na cały utwór z tego punktu widzenia, o który autorowi chodzi. Odnośny rozdział nosi tytuł „Najnowsze teorie“. Początek jego brzmi następująco:

„Teorie medyczne są tak dalece sprawą mody, a najbardziej owocne wśród nich, ulegają tak szybkim modyfikacjom dzięki praktyce lekarskiej i badaniom biologicznym, które są funkcjami międzynarodowymi, że sztuka, która dostarcza pretekstu do niniejszej przedmowy, może się wydać cokolwiek przedawniona, jakkolwiek mam przekonanie, że jest ona wiernym odbiciem momentu, w którym powstała (r. 1906). Wiem, że nie mam prawa narażać żadnego lekarza na ruinę przez kojarzenie jego imienia z całkowitą swobodą krytyki, która przysługuje mnie jako laikowi; lecz dla każdego zawodowca jest rzeczą oczywistą, że nie mógłbym być napisać tej sztuki, gdyby nie teoretyczna i praktyczna praca Sir Almroth Wright'a nad uodpornieniem i zabezpieczeniem organizmu przeciw chorobom zakaźnym“.

Objasniwszy następnie w sposób jasny i zrozumiały dla każdego laika doniosłość odkrycia, dokonanego przez Sir Almroth Wright'a, i znaczenie wynalezionej przez niego techniki sprawdzania w jakiej fazie znajduje się w danym momencie organizm chorego, zaznaczywszy wreszcie, że dramatyczne możliwości tego odkrycia i wynalazku znalazły artystyczny wyraz w jego sztuce, autor dochodzi do takich konkluzyj:

„Jak dotąd, tak i nadal, będziemy zdobywali naszą wiedzę, goniąc za jakimś błędnym ognikiem. To, co dziś nazywa się wiedzą, było zawsze w pogoni za Eliksirem życia i Kamieniem Filozoficznym; w tej chwili szukamy ich tak samo, jak w czasach, kiedy żył Paracelsus. Zmieniają się tylko nazwy i imiona; wczoraj była immunizacja, dziś jest radjologja i t. p. Ale sny,

które nas nęca i pchają do przygód i przedsięwzięć, stających się źródłem naszej wiedzy są w gruncie rzeczy zawsze te same. Wiedza staje się niebezpieczna dopiero wtedy, gdy sobie wyobraża, że osiągnęła swój cel ostateczny. Błędem duchownych, od najniższego do najwyższego szczebla hierarchji, jest to, że zamiast być apostołami i świętymi, są oni prosto empiyrykami, którzy mówią „Wiem“ zamiast „Uczę się“; modlą się oni o łatwowierność i martwość tak samo, jak ludzie prawdziwej wiedzy modlą się o sceptycyzm i działanie. Takie okropności jak inkwizycja lub ustawodawstwo o przymusowym szczepieniu ospy, są możliwe tylko w epokach głodu duchowego, kiedy wielkie, żywotne dogmaty czci i honoru, wolności i odwagi, wspólnoty życia wszelkiego, wiary, że Nieznane jest większem od Poznanego i że ono jest tylko jeszcze nieznanem, wreszcie woli do utorowania przebojem drogi do tego, co jeszcze nieznanem — kiedy te wszystkie szczytne dogmaty poszły w zapomnienie w paroksyzmie małości i przerażenia, pod wpływem których ustaje wszelkie działanie, a czynnemi są tylko żądza, chciwość i lęk przed śmiercią; pod ich panowaniem każdy handlarz może dorobić się fortuny, każdy cpryszek nasycić swoje okrucieństwo i każdy tyran uczynić nas swymi niewolnikami.

Aby konkluzja ta nie wydała się zbyt retoryczną dla naszych zawodowych naukowców, nie wierzących z reguły w nic, co nie jest w żargonie tych pisarzy, którzy, nie rozumiejąc wcale tego, co usiłują wyrazić, i nie mogąc znaleźć słów jasnych i zrozumiałych, wyszukują pod przymusem rzekomej konieczności nowy, niedorzeczny język dla każdej nowej książki, — postaram się streścić wyniki, do których doszedłem z tak suchą rzeczowością, na jaką pozwala jasność myśli i moc przekonania.

(1.) Niema nic niebezpieczniejsze-

go jak ubogi lekarz; nawet ubogi pracodawca lub kamienicznik nie jest tak niebezpieczny.

(2.) Ze wszystkich zorganizowanych anty - społecznych przedsiębiorstw prywatnych, najgorsze jest to, które ciągnie zyski z chorób.

(3.) Należy pamiętać, że choroba jest karygodnym przekroczeniem jakiegoś zakazu lub nakazu; dlatego należy traktować lekarza jako współwinnego, o ile nie zawiadomi o każdym wypadku odnośnych czynników Władzy Zdrowia Publicznego.

(4.) Każdą śmierć należy uważać za możliwe — a przy obecnym naszym systemie za prawdopodobne — morderstwo, które powinno być przedmiotem rozsądnie przeprowadzonego śledztwa; w razie potrzeby należy skazać lekarza na śmierć, jako lekarza, przez wykreślenie go z listy lekarzy.

(5.) Należy ustalić, ilu lekarzy może utrzymać dane społeczeństwo w dobrem zdrowiu; lista lekarzy nie powinna być ani mniejsza, ani większa od ustalonej liczby; każdy lekarz, umieszczony na liście powinien być sługą publicznym z odpowiednim i godnym uposażeniem, płatnym z funduszków publicznych.

(6.) Zawód lekarzy prywatnych należy zreorganizować jako instytucję municypalną.

(7.) Chirurga prywatnego należy traktować tak samo, jak prywatnego kata.

(8.) Osoby, które ogłaszają, że mają dar leczenia chorób, należy traktować tak samo, jak wróżki i chiromantki.

(9.) Specjalne biuro statystyczne powinno podawać do wiadomości publicznej każdą chorobę lekarza i członków jego rodziny.

(10.) Na tabliczce z nazwiskiem lekarza i jego kwalifikacjami, należy obowiązkowo dodać zdanie: Pamiętaj, że i ja jestem śmiertelny.

(11.) Prawodawstwo i wszelka organizacja społeczna powinny wycho-

dzić z założenia, że inwalidzi, to znaczy osoby nie zdolne do utrzymania się przy życiu własną pracą, mogą tylko w pewnych granicach liczyć na utrzymanie się przy życiu pracą drugich. Teoria, że każda jednostka żyjąca ma nieoszacowaną wartość, jest ustawodawczo niepraktyczna. Niewątpliwie, im wyższa jest wartość życia, zapewnionego każdej jednostce przez mądrą organizację społeczną, tem większa wartość tej jednostki dla społeczeństwa i tem większą ofiarę powinno się ponieść dla umożliwienia jej wyjścia z czasowego niebezpieczeństwa lub niezdolności do pracy. Lecz jednostka, która kosztuje więcej niż jest warta, jest skazana przez zdrową higienę społeczną tak samo, jak przez zdrową ekonomję.

(12.) Nie próbuj żyć na zawsze, bo ci się to nie uda.

(13.) Używaj swego zdrowia, aż do jego zupełnego zużycia, bo ono na to jest. Zużyj wszystko, co masz, zanim umrzesz i nie staraj się przeżyć samego siebie.

(14.) Dołóż wszelkich starań, abyś przyszedł na świat zdrowo i cało. To znaczy, że matka twoja powinna mieć dobrego lekarza. Staraj się, aby cię dobrze wychowano. Dbaj o to, aby cię oddano do szkoły, w której jest klinika szkolna, gdzie powinni czuwać nad twojemżywieniem, twojemi zębami, wzrokiem i innemisprawami, również ważnemi dla twoego zdrowia. Staraj się przedewszystkiem, aby to wszystko robiono na koszt społeczeństwa, do którego należysz, bo inaczej nie zrobi tego nikt, gdyż może tylko w dwóch wypadkach na sto istnieje możliwość opłacenia tego wszystkiego bezpośrednio. A bez tego wszystkiego pozostaniesz nadal tem, czem jesteś obecnie: niezdrowym obywatelem niezdrowego społeczeństwa, niezdolnym nawet do odczuwania z tego powodu wstydu i męki“.

Takie są granice zagadnień, które porusza tragedia „Dylemat Lekarza“.

Florjan Sobieniowski

Jan Lorentowicz zebrał pokłosie wieczorów, które spędził w teatrach warszawskich jako znawca, miłośnik i krytyk teatru. Żniwo to obejmuje mniej więcej czas trwania jednego pokolenia, od r. 1903 do 1929 z sześciolletnią przerwą, w czasie której autor pełnił odpowiedzialne obowiązki generalnego dyrektora Teatrów miejskich oraz dyrektora Teatru Narodowego.

Pod tytułem „Dwadzieścia lat teatru“ (sc. warszawskiego), ogłosił dotąd dwie grube wiązki swoich recenzji z tego okresu, imponującego nie tylko rozmiarem czasu, ale i doniosłością wydarzeń politycznych, które specjalnie na rozwój repertuaru teatrów warszawskich miały doniosły wpływ; dość powiedzieć, że krępowane cenzurą rosyjską dopiero od roku 1915 mogły otworzyć swe podwoje dla wielkiej sztuki rodzimej, i romantycznej, i Wyspiańskiego.

Ogłoszone dwa tomy Teatru Lorentowicza to dopiero połowa zamierzonej publikacji. Obejmują serję autorów rodzimych oraz serję obcą — tę ostatnią jeszcze niepełną, bez zapowiedzianego teatru włoskiego, niemieckiego, skandynawskiego, hiszpańskiego, rosyjskiego, węgierskiego, holenderskiego, czeskiego, chorwackiego i japońskiego, których utwory przewinęły się na polskiej scenie stołecznej w okresie ćwierćwieku. Ta część zostanie dopełniona jako serja III „współczesnego teatru cudzoziemskiego“, poczem nastąpi jeszcze jedna, ostatnia serja „współczesnego teatru polskiego“.

Jakie bogactwo materiału obejmują już dotąd ogłoszone dwa tomy, to może okazać statystyka, której zestawienie umożliwi i ułatwi dodany na

końcu alfabetyczny spis rzeczy. Obejmuje on 205 wieczorów teatralnych, 11 teatrów warszawskich, w czym autorów obcych 48 z udziałem sztuk 117, polskich 24 z 88 sztukami.

To jest dysproporcja, która bije w oczy, nawet jeśli się przyjmie jako okoliczność łagodzącą skrupowanie cenzurą. To jest smutny dla polskiej dramaturgji fakt, który sam autor podkreśla z ubolewaniem w przedmowie do dzieła. Dodaje mu przytem ważne oświetlenie historyczne. Stwierdza, że Polska rozwinęła świetną tradycję aktorską — ale nie zdołała dotąd wybudować stałego repertuaru rodzimego, na który składałyby się żelazny kapitał odpowiednio dobranych sztuk polskich. Teatr polski przytłoczyli cudzoziemcy: w przeciągu lat stu, od r. 1815 do 1914, wystawiono w Warszawie zaledwie 388 premier oryginalnych, co daje wedle obliczenia autora po dwie sztuki polskie na sezon.

To jest rzeczywiście trafne, o ile chodzi o Warszawę. Statystyka ogólna, uwzględniająca także inne teatry polskie, zwłaszcza krakowski i lwowski, korzystające w b. Austrii z nieporównanie szerszej możliwości rozwoju repertuarowego — ponurą statystykę teatrów warszawskich znacznie by rozjaśniły. Tam to, a nie w Warszawie, w tych obu teatrach polskich zaboru austriackiego spoczywał punkt ciężkości polskiego życia teatralnego pod koniec XIX i na początku XX wieku, za dyrekcji Kotarbińskiego, Pawlikowskiego, Solskiego i in.

Niemniej stałego repertuaru rodzimego teatr polski dotąd nie wytworzył, pomimo że od lat dwunastu posiada pełnię możności stanowienia o sobie. To jest centralna troska Lorentowicza — a zarazem główne założenie jego recenzji: troska o utrwalenie tradycji teatralnej. „Dbając o ciągłość

*) Jan Lorentowicz, „Dwadzieścia lat teatru“, Warszawa 1929, stron 552; toż. (serja II), Warszawa 1930, stron 579, nakład księgarni F. Hoesicka.

kulturalną“, zaznacza autor w przedmowie, starał się „odtworzyć, przy wznowieniach dawnych sztuk, atmosferę ich premier przez cytowanie sądów współczesnej krytyki i wykazywanie różnic odbieranych wrażeń“. W ten sposób dokonywał rewizji wartości przemijających, a ocalał wartości trwałe, „które zapowiadają klasycyzm danego utworu“.

Miał tu na myśli sztuki rodzime, a przez dokonanie procesu pod kątem widzenia owej „klasycyzmu“ (trwałości artystycznej), chciał przyspieszyć pozyskanie tej największej zdobyczy, jaką dla sceny polskiej stanowiłyby stały repertuar własny.

Jest to niewątpliwie najbardziej szlachetna tendencja, która może przyświecać miłośnikowi polskiego teatru — i najbardziej dostojny cel, do którego zdążać może krytyka teatralna. Że sama tego celu nigdy nie osiągnie, o tem wie dobrze autor dzieła: zależy to przedewszystkiem od „dyspozytorów subwencji“ teatralnych, którzy mogą narzucić scenie pewne repertuarowe „beneficium inventarii“ oraz od autorów dramatycznych, dostarczycieli teatralnej strawy. Dodajmy także — od publiczności, która musi być w kierunku rodzimego repertuaru wychowana; w tym właśnie punkcie odkrywa się dla krytyki najpiękniejsze pole działania.

Chodzi po niem Lorentowicz od przeszło ćwierć wieku, jako najwybitniejszy i najbardziej zasłużony z żyjących człowiek polskiego teatru. Posiada ukochanie i znajomość przedmiotu, któremu się poświęcił. Niezawsz te dwa przymioty chodzą w parze u teatralnego krytyka, a jeszcze rzadziej tworzą tak harmonijną syntezę, jak w recenzjach Lorentowicza. Miłość bez dostatecznej znajomości rzeczy stwarza szkodliwych dyletantów, znajomość bez nasycenia uczuciowego prowadzi do e s s e y ó w suchych, na zimno wyrozumowanych, nie potrafiących nikogo porwać a za-

tem i po pewnej programowej linii wychować. A przecie w teatrze panować musi bez zmiany w swej istocie antyczna „groza“ i „litość“, lub zdrowy Arystofanesowy śmiech. A wszakże krytyk teatralny, to jakby następująca przodownika chóru, który, stanąwszy na podwyższeniu, w miejscu, gdzie topograficznie zbiegają się wszystkie promienie amfiteatru, zbiera płynące po tych promieniach wrażenia rzeszy, oczyszcza je w tyglu własnego doświadczenia, ale i nasycy czystą esencją uczucia, które tworzy najsilniejszy kontakt pomiędzy sceną a widownią.

I tylko tak wybudowane recenzje, wyrosłe z wielkiej kultury literackiej i wszechstronnego znanstwa teatru, wzmocnione podkładem historycznego ogarnięcia zjawiska, spowite w styl jasny, spokojny, harmonijny, który dla dobrego „witza“ czy złośliwego „bon mot“ nie krzywdzi autora, czy aktora (albo obu razem) — tylko takie recenzje mogły i powinny być pojawiać się w zbiorowym wydaniu „Dwudziestu lat“ warszawskiego teatru.

Poza wartością estetyczno-literacką posiada to wydawnictwo wybitne znaczenie historyczne. Bez dokładnego uwzględnienia dzieła Lorentowicza nie jest możliwe studjum polskiego teatru w XX wieku. Już te dwa tomy, które dotąd ogłoszono, obejmują w ramach lat 1904 — 1930, relacje o pierwszorzędnym wydarzeniach teatralnych w Warszawie. Z dzieł polskich zostały tu omówione tego rodzaju następujące spektakle: próba wystawienia staropolskiej komedji Piotra Baryki „Z chłopca król“ (1907); dwa „wodewile“ J. N. Kamińskiego („Krakowiaci i Górale“ 1913 i „Skalmierzanki“ 1924); antyczna „Odprawa posłów“ Kochanowskiego (1907); J. Niemcewicza komedja polityczna z czasu Wielkiego Sejmu „Powrót posła“ (1905); 13 dzieł Fredry, granych w latach 1904 — 1928, wśród nich dotąd niegrane lub dawno zapomniane

(„Dylizans“, „Nowy Don Kiszot“). Z komedyj „pozytywistów“ trzy utwory Bałuckiego i cztery Blizińskiego.

Z wielkiego repertuaru, który w znacznej części wchodzi po raz pierwszy na stolecznie sceny a zarazem pod względem teatralnym tworzy epokowe nieraz wieczory w rozwoju polskiej sztuki teatralnej: Mickiewicza „Dziady“ (1914 i 15. Teatr Polski) i „Konfederaci barscy“ (1915. Teatr Mały); Słowackiego „Balladyna“, „Beatrix Cenci“, „Fantazy“, „Horsztyński“ (1915. Rozmaitości), „Książd Marek“ (1915. Teatr Polski), „Kordjan“ (1916. Polski), „Książę Niezłomny“ (1918. Polski), „Złota Czaszka“, „Sen srebrny Salomei“, „Mazepa“; Krasińskiego „Irydjon“ (1913. Polski), „Nieboska komedja“ (1926. Bogusławskiego).

Najpełniejsza, jak dotąd, kreacja rodzimego teatru, dzieło Wyspiańskiego, znane warszawskim teatrom zrazu tylko fragmentarycznie („Bolesław Śmiały“ 1907, „Cyd“ 1909, „Sędziowie“ 1909, „Kłatwa“ 1910)—po zniknięciu rosyjskiej cenzury pojawia się w znacznie pełniejszej postaci swych arcydzieł: „Wesela“ (1915. Rozmaitości), „Wyzwolenia“ (1916. Polski), „Nocy listopadowej“ (1915. Rozmaitości), „Achilleidy“ (1925. Bogusławskiego) i „Lelewela“ (1928. Narodowy).

Wyznaczyliśmy te sztuki rodzime, które mogłyby wytworzyć ów żelazny kapitał polskiego repertuaru, za którym tęskni Lorentowicz. Mogłyby wytworzyć właśnie przy jego pomocy: on bowiem zebrał cenny do nich materiał historyczny, podany zazwyczaj na wstępie recenzji, a zatem rzucił podwalinę pod wybudowanie tradycji przedstawień, bez której nie można by stworzyć własnego repertuaru.

Serja omówień obcych sztuk, dotąd ogłoszona, wykazuje olbrzymią przewagę sztuki francuskiej, reprezentowanej przez 80 teatralnych wieczorów i 39 dramatopisarzy, wobec 36 wido-

wisk angielskich ośmiu autorów i jedynej „Gromiwoji“ (Lizystraty) Arystofanesa.

Przewaga francuska jest uzasadniona tradycją polskiego teatru, który wyrósł z francuskich początków. Zbyt ściśle jednak konserwowanie tej tradycji nie wydaje mi się dla polskiej sceny korzystne. Francuska komedja tworzy i dziś właśnie ów stały, przeciętny repertuar polskiej sceny ze szkoda dla twórczości rodzimej a niezawsze z korzyścią — artystyczną.

Z omówień Lorentowicza dałoby się zestawień retrospekcję francuskiej komedji na warszawskiej scenie, sięgającą wstecz do Moliere, Mariveaux i Beaumarchais'ego. Najbardziej ulubiony na tej linii wydaje się W. Sardou, reprezentowany największą ilością 7 sztuk, po nim Moliere (6), Bernstein, Brioux, Flers i Caillaudet (każdy po 5), a w końcu Kistemaekers (także 5). Oczywiście, że te liczby nie posiadają znaczenia rozstrzygającego, ponieważ podają tylko premjery, a nie wskazują ilości repryz, coby dopiero dało pełną miarę polskich upodobań.

Ważniejszą, choć znacznie mniej liczną, wydaje mi się grupa przedstawień angielskich, tu przedewszystkiem Szekspir z 14 dziełami, wśród nich przedstawienia pierwszorzędne, w nowych inscenizacjach, jak „Juljusz Cezar“ (1914. Polski), „Król Henryk IV“ (1924. Polski), „Otello“ (1925. Polski), „Komedja omyłek“ (1915. Polski), „Poskromienie złościcy“ (1923. Rozmaitości), „Sen nocy letniej“ (1923. Polski), „Wesołe kumoszki“ (1916. Polski), „Wieczór trzech króli“ (1918. Polski), „Opowieść zimowa“ (1924. Bogusławski), „Jak wam się podoba“ (1925. Bogusławski).

W tym zakresie zwłaszcza imponująco wypada wysiłek Teatru Polskiego, który w dwóch tomach wydanego dotąd dzieła Lorentowicza zajął 19 pozycyj polskich i 54 obcych.

Dzieło to musi dokładnie poznać, jak powiedzieliśmy, każdy historyk polskiego teatru. Ale również każdy kierownik, reżyser i aktor, który swą pracę opiera na tradycji teatralnej, (a czyż inna praca może być na tem polu poważna?) — nie może nie posiadać Teatru Lorentowicza w swej podręcznej bibliotece.

A i każdy inny szczerzy miłośnik

dramaturgji znajdzie w tem dziele zawsze pewne pouczenie, wyrobi sobie na jego podstawie dokładny wgląd na rozwojową perspektywę stołecznej sceny, oraz pokrzepi się pięknem wyrazu i harmonją oblicza, które nosi ta praca życia znakomitego znawcy i sędziego zarówno doli, jak i niedoli polskiej sceny.

Marjan Szyjkowski

J A R O S Ł A W H I L B E R T

(Sylwetka dramaturga)

Jarosław Hilbert, który w dniu 19 stycznia obchodził sześćdziesiąt rocznicę urodzin, nie jest wyłącznie autorem kilku sztuk, pełnych wewnętrznej intensywnej treści i odważnego rozmachu poetyckiego — znaczenie jego wpływu na rozwój teatru czeskiego sięga znacznie głębiej: jest to bowiem pod względem formy i treści jeden z pierwszych pionierów czeskiego dramatu współczesnego, t. zn. dramatu, obrazującego nam epokę i jej człowieka. Hilbert, gdybyśmy chcieli scharakteryzować go z punktu widzenia filozoficznego, jest pragmatykiem, poprzedzającym pragmatyzm: nie kocha się w ideach obojętnych, interesują go natomiast kwestje pełne męczących zagadnień prawdy życiowej. A k t u a l n o ś ć, potępiana przez estetyków noworomantyzmu i dekadencji, jako profanacja idei i ducha, jest przez Hilberta rehabilitowana i ponownie wzniesiona na poziom żywej siły twórczości dramatycznej. Analizując z powyższego punktu widzenia dzieła Hilberta, znajdziemy w większej ich części aktualny pierwiastek: źródło powstania całych epok, na które autor reaguje z bezpośredniością filozoficzną swego talentu. W tych kilku sztukach na tematy zaczerpnięte z historii, tło przeszłości jest mu potrzebne wyłącznie dla skre-

ślenia obrazu tęsknot i cierpienia czeskiego społeczeństwa i losów ducha twórczego w kraju uciemionym. I tu znajdujemy drugą cechę, charakteryzującą Hilberta: jego i n d y w i d u a l i z m.

W twórczości Hilberta nie znajdziemy tematów, nie stanowiących najaktualniejszych zagadnień życiowych. I gdy chodzi o jakąkolwiek walczywą, rozgrywającą się na scenie, czy to o Boga, czy o sumienie, o władzę, czy o miłość, — walka ta jest zawsze wcieleniem scenicznym zwątpień samego autora, a bohaterowie sztuki bojujownikami jego własnego problemu aktualnego. I właśnie w tym indywidualizmie, w tem n a m i ę t n e m u o s o b i e n i u t w ó r c z o ś c i d r a m a t y c z n e j, spoczywa znaczenie przebojowe dzieł Hilberta. Jego zasługą jest wzbogacenie czeskiego realizmu społecznego oraz historycznego, poważnie zagrożonego przez dokumentalność opisową, możliwościami rozmachu poetyckiego, dynamiki i intensywności ducha ludzkiego, który jest podstawą niezbędną każdego żywego dramatu.

Indywidualizm i aktualność, jako istotne cechy twórczości dramatycznej Hilberta, występują z nadzwyczajną jaskrawością i dojrzałością już w pierwszej jego sztuce, pod tytułem „Wi-

na“ (1896), która dwudziestopięcioletniemu autorowi przyniosła niespodziewaną sławę. Głównym tematem sztuki jest konflikt ibsenowski między moralnością indywidualną i społeczną, zranioną uczuciowością kobiecą i brutalnością męską. Już w pierwszej swojej sztuce dał Hilbert to, co dotychczas brakowało czeskiemu dramatowi: złączył w niej żywą, konkretną rzeczywistość z poetycką emocją i nadal realności tej wewnątrzny prąd metafizyczny.

Ta inklinacja metafizyczna, charakteryzująca całą powojenną twórczość Hilberta, wyraźniej została uwypuklona w drugiej jego sztuce pod tytułem „Pięść“ (1897), pełnej siły buntowniczej i protestu ateistycznego, gdzie zrozpaczona matka walczy z Bogiem o umierające dziecko i następnie pokonana przez Niego — ginie.

Jest to pierwszy zamach Hilberta na nieskończoność, pierwszy etap procesu religijnego, dojrzewającego z biegiem czasu w duszy autora, znajdujący ujście w sztuce pod tytułem „Drugi brzeg“ i zakończony ukorzeniem się tego zagorzałego materialisty w sztuce „Job“ przez jęk ojca nad umierającym synem: „Musisz być!“.

Drugi okres twórczości dramatycznej Hilberta stanowią trzy sztuki historyczne, mianowicie: tragedia zdobywcy „Falkensztein“ (1903), tragedia odkrywcy „Kolomb“ (1915) i komedia epigramatyczna „Czeska Komedia“ (1907), gloryfikacja powstania i żywiołowy protest przeciw bierności czeskiej, która to komedia jakby już wyczuła treść duchową rewolucji czeskiej w czasie wojny światowej. Wspomniane wyżej dzieła Hilberta, stanowiące pierwszą próbę stworzenia aktualnego dramatu historycznego, mają znaczenie w procesie rozwoju czeskiej formy

teatralnej, są bowiem protestem przeciw realizmowi i z drugiej strony dążeniem do zbliżenia się do patosu szekspirowskiego i do przystosowania go do warunków doby obecnej.

Trzeci okres twórczości Hilberta przypada na lata wojny światowej i często nazywany jest okresem „romantyki“. Odznacza się on niechęcią do tragizmu i problemów, natomiast cechuje go dążenie do równowagi życiowej i harmonji, graniczące czasami z nadto konwencjonalnym wyrazem i banalniami „happy end“. Jeżeli zaś Hilbert w czasach wojennych zbliża się do francuskiej komedji o charakterze konwersacyjnym i do tego optymizmu życiowego, trafnie przez Francuzów nazwanego „savoir vivre“, nie jest to wcale reakcja poety na własne, niezasłużone niepowodzenia, lecz tylko reakcja dramaturga na szorstką atmosferę wojenną.

Trzy komedje Hilberta, przypadające na ten okres wojenny: „Ich szczęście“ (1916), „Gniazdo w burzy“ (1917) i „Jesień Doktora Marka“ (1922) są analizą rodziny, obroną przyjaźni ludzkiej i tradycyjnych instytucji towarzyskich. W tych komedjach Hilberta po raz pierwszy objawia się idea porządku życiowego, która w późniejszych jego sztukach przybiera formę pokornej i cierpiącej mądrości. Przebojowość, właściwa twórczości Hilberta, znalazła poniekąd swój wyraz także i w tych komedjach towarzyskich, czasami przesiąkniętych sentymentalizmem brukowym, stanowiących pierwszą próbę czeskiej komedji konwersacyjnej na wzór francuskiej komedji erotycznej i próbę rozwiązania czeskiego typu towarzyskiego.

Zainteresowanie aktualnymi zagadnieniami politycznymi, socialnymi i moralnymi, zajmujące poważne miejsce w pracach dramatycznych Hilber-

ta, z nową siłą występuje w powojennych jego dziełach, kiedy dopiero co organizującemu się społeczeństwu odrodzonego państwa zaczynają zagrażać niebezpieczne wpływy nihilizmu, moralnego egoizmu, korupcji i oschłości materialistycznej serc. Wówczas komedjopisarz pod presją chwili przestacza się w arbitra problemów społecznych i tworzy swoją trylogję epiczną pod tytułem „D r u g i b r z e g” (1924), „S z t a n d a r l u d z k o ś c i” (1926), „J o b” (1928), jako ciąg dalszy „W i n y” i „P i ę ś c i”.

Problem Boga, sumienia i winy, trzy motywy podstawowe początków literackich Hilberta, znowu przodują w tych sztukach, które często są jakby repliką na wydarzenia aktualne. Jednak ten zwrot Hilberta po upływie trzydziestu lat jest najlepszym dowodem zmian, zaszłych zarówno w nim, jak i w świecie: zagorzały pozytywista, zatopiony w materji, negujący metafizykę, rozpoczyna teraz bezlitosną walkę z materializmem, dla którego dobro i zło jest podobnym produktem, jak cukier lub witrjolej. Szuka on ratunku od moralnego rozwydrzenia w mocnym, niemal nabożnym kodeksie dobra i zła.

Ostatnie dwie sztuki Hilberta: „I r e n a” (1929) i „T r i d i c s t e r k u” (1930), znowu oznaczają pewien zwrot do czasów wojennych. Po dramatach, pełnych problemów etycznych i nabożnych tęsknot wraca Hilbert do komedji konwersacyjnej, od drczących zagadnień przechodzi do żywej teatralnie fabuły.

W obydwu sztukach — prawdopodobnie jako reakcja przeciw ideologii „Joba” — dramaturg przygniata umyślnie poetę. Ale działanie tej reakcji było na tyle mocne, że czasami wywierało wpływ ujemny nie tylko na gruntowną czystość, lecz nawet na siłę artysty dramaturga.

Rozwój twórczości Hilberta jest nadzwyczaj barwny i wieloraki: od

buntu ziemskiego, grożącego pięścią wszelkiej metafizyce, przechodzi on do skruchy nabożnej; od wierszy, pełnych tragicznego patosu — do lekkiej i pogodnej komedji konwersacyjnej; od romantycznych pieśni, dyszących żądzą sławy, do przeczulonej analizy chorób społeczeństwa powojennego; od pesymistycznego indywidualizmu do wiary w boski porządek świata. Utwory jego są albo atakiem na społeczeństwo, albo znów obroną jego tradycji. Język Hilberta cechuje suchość, lakoniczna zwięzłość, albo znów przeciwnie — namiętna rozlewność liryczna. Sam on staje się kolejno zaczepnym i konwencjonalnym, wyrachowanym i hazardowym, uduchowionym i ziemskim; czasami jest architektonicznie surowy, to znów marzycielski i nastrojowy. Jednak przy całej tej zmiennej wielorakości Hilberta, daje się zauważyć u niego jedna stała cecha: jest to namiętne rozkochanie się w terażniejszości, stanowiącej wiare najgłębszą tego wybuchowego i niespokojnego dramaturga. Reaguje na nią wszystkimi nerwami, bo jest nią przesiąknięty, naładowuje nią swoich bohaterów i podnosi ją jako hasło przeciw literackiemu dramatowi, przeciw poezji cieplarnianej i suchemu realizmowi, pozbawionemu duszy.

Terażniejszość i walka są istotą aktualizmu Hilberta, do którego zresztą sam on odważnie i goraco się przyznaje w swoim artykule „O duchu dramatu”, głosząc, że ojcem wszystkich utworów dramatycznych jest „Prometeusz” Ajschylosa, zaś najpiękniejszym elementem dramatu — żywiołowe męstwo, niszczyielska męskość i bohaterstwo. Pisarz, pozbawiony tego natchnienia, nie odczuwający osobiście rozkoszy walki, jest zdolny do wytworzenia bajki scenicznej, lecz nigdy dramatu. Jeżeli brak mu prometeizmu jego czasów, to nie posiada on użyteczności społecznej, i dzieło je-

go nie jest czynem, jeżeli nie potrafi on zwalczać wad swojej epoki.

Oceniając dramaturga z powyższego punktu widzenia, musimy zaznaczyć, że Jarosław Hilbert oddaje się walce z całą siłą swego temperamentu, z całym swoim arcyzmem i indywidualnością, i przez to właśnie mają duże znaczenie i te jego działa, które, nie posiadając trwałych walorów poe-

tyckich, w sposób dosadny podkreślają „teatralność“ i odrębność teatru oraz dają do wytworzenia jak najściślejszego kontaktu pomiędzy dramatem a żywymi siłami na przestrzeni wieków i dają dobie współczesnej jej teatr. I to właśnie jest zasługą Hilberta, o której nie zapomni historia dramatu czeskiego.

Miroslaw Rutte

PANI GA-DULSKA O ZAPOLSKIEJ

Gdyby świetna autorka „Moralności pani Dulskiej“ mogła przeczytać napisaną obecnie przez p. Anielę Kallas „powieść biograficzną“ p. t. „Zapolska“, do bogatej galerji przeniesionych przez nią żywcem z życia na scenę postaci przybyłby typ nietyle ciekawy, ile charakterystyczny: pani Ga-dulskiej.

Pani Ga-dulska jest to taka „nowoczesna“ kobieta, która nie gorszy się różnymi plotkami i ploteczkami, zaczerpniętymi głównie z życia buduaru i sypialni — i z prawdziwą lubością opowiada je bliskim i przygodnym znajomym. Ot, gaduła. Plecie to i owo. Tu dowiedziała się o jakiejś plotce, tam poznała nowy jej szczegół i z zamiłowaniem kolportuje go dalej. Jeszcze jest pół biedy, gdy pani Ga-dulska tylko opowiada. Gorzej, gdy tę opowieść utrwała w formie książkowej.

Niestety, p. Aniela Kallas, która jest właśnie naszą panią Ga-dulską, napisała powieść. Nazwała ją „powieścią biograficzną“ i poświęciła swej przyjaciółce — Zapolskiej. „Boże, chroń nas od naszych przyjaciół“. P. Kallas wprawdzie usprawiedliwia się, że Zapolska niejako upoważniła ją do napisania tej „powieści“. „Lunia (t. j. Zapolska) — czytamy — urabiała sobie przyszłą swoją biografkę“. I mówiła do niej: „Jak będziesz o mnie pisała, niechże to będzie prawda

najszczerza. Tak jak żyłam! Bez obłudy! Choćbyś ich wszystkich miała zgorszyć i napadli na ciebie jak na mnie napadali. Ale powiem ci i to: mnie to sprawiało przyjemność, że mogłam gorszyć wszystkie Dulskie dokoła“.

Przypuścimy, że Zapolska rzeczywiście powiedziała to swej „przyszłej biografce“: czyż jednak w ten sposób rozumiała ona „prawdę najszczerzą“? Czy tą „prawdą“ są notowane reportażowo przez p. Kallas perypetje miłosne Zapolskiej?

P. Kallas nie zadała sobie trudu — prawdopodobnie dlatego, że tego nie potrafi — by perypetjom tym nadać jakiegokolwiek głębsze, psychologiczne uzasadnienie. Nie o to jej chodziło. Przedstawiła po kronikarsku fakt po fakcie w ten sam sposób jakby można przedstawić życie pierwszej lepszej, namiętnej i niekrepującej się opinją damulki.

Sensacja! Oto, co przyświecało p. Kallas, która ogłosiła swą „powieść“ w cyklu „Wizerunki słynnych kobiet i mężów“, tym samym cyklu, do którego weszły książki o Lukrecji Borgji, markizie Pompadour, pani Dubarry, lady Hamilton, Ninon de Lenclos, Messalinie, Kleopatrze, Katarzynie II. W tem towarzystwie znalazła się Zapolska nie jako świetna pisarka, której działalność jest trwale związana z historją teatru i dramatu polskiego,

ale jako „grande amoureuse“. Miły Boże! Powieść Harrego Sheffa o Lukrecji Borgji doczekała się w Polsce, tej Polsce, gdzie czytelnictwo znajduje się w tak bardzo oplakanym położeniu, aż szesnastu, powtarzam, szesnastu wydań! Dlaczegożby nie można równie dobrze zarobić i na powieści o Zapolskiej. Nic to, że jeszcze nawet dziesięć lat nie upłynęło od chwili, w której autorka „Panny Maliczewskiej“ zamknęła oczy na wieki. Nic to, że większość „bohaterów“ powieści żyje i działa. Te skrupuły dla p. Kallas nie istnieją. Przeciwnie. Tem większa sensacja! A więc i tem większa poczytność.

Zresztą przecież p. Kallas jest tak bardzo dyskretna. Wszak nie wymienia nazwisk prawdziwych i urojonych kochanków Zapolskiej. Zadowolona się tylko imieniem i pierwszą literą nazwiska. Czyż to nie dyskrecja? Trzeba być wprawdzie tumanem, by odrazu nie odcyfrować nazwiska, ale p. Kallas — na wszelki wypadek — pisze też o zajęciach „kochanków“, nie pomija także ich tytułów redaktorskich czy dyrektorskich. Taka to już swoista dyskrecja pani Ga-dulskiej. I niech ktoś powie, że nie potrafi ona trzymać języka za zębami.

„Powieść“ p. Anieli Kallas jest przeraźliwie blaha i nudna. Wciąż powtarza się to samo, zmieniają się tylko figuranci. Powieściopisarka nie potrafi dać bodaj szkicu charakterystyki zarówno Zapolskiej, jak i wszystkich innych, występujących w tej „powieści“ postaci. Nad całością zaś unosi się zamiłowanie do babrania w erotycznych perypetyjach Zapolskiej bez głębszego wniknięcia w istotę tych perypetyj.

Opisując śmierć Zapolskiej, pisze p. Kallas: „Znakomita autorka o sławie europejskiej na zapluskwionym materacu ostatnie wydająca tchnienie wśród obcych, wrogich osób“. Otóż to właśnie. Biografka nie wyszła w swej

powieści poza ten „zapluskwiony materac“. Podtytuł „utworu“ p. Kallas nie powinien brzmieć: „powieść biograficzna“, lecz „zapluskwiony materac“. Wtedy naiwny czytelnik, który szuka w książce „prawdy najszczerzej“ wiedziałby, że należy ją odtrącić ze wstrętem. Bo „prawda najszczerza“ w książce o wybitnej autorce, której przeżycia osobiste i bezpośrednie obserwacje tak żywy znajdowały wyraz w pisanych przez nią komedjach i powieściach, nie może być identyfikowana z dziejami „zapluskwionego materacu“.

Miłość i miłości Zapolskiej uzasadnia p. Kallas w następujący sposób: „Wiedziała z własnego doświadczenia, że wierność w miłości trwa tylko tak długo, dopóki nie nadarzy się sposobność ulec kapryswi chwili“. Punctum. Oto cała filozofja miłosnych dziejów Zapolskiej w zwierciadle jej przyjaciółki.

Pisanie powieści biograficznych może być pożyteczne. Wprawdzie nic tak nie zbliży czytelnika do autora jak utwór pisarza, ale powieść o autorze może mieć znaczenie popularyzatorskie.

Do napisania „powieści biograficznej“ może również zachęcić autora postać bohatera i ściśle z tą postacią związane jego dzieło. Taką powieścią jest książka Juljana Wołoszynowskiego o Słowackim. Ale trzeba być poetą, tak jak jest nim Wołoszynowski, by stworzyć powieść o człowieku, który był wielkim poetą. Trzeba mieć dary: wnikliwości i subtelności.

U p. Kallas nie spostrzegamy ani jednego z tych darów.

Nie zdobyła się autorka na jaki taki obiektywizm i na krytyczne ustosunkowanie się do tego, co jej Zapolska — w ostatnich przecież dopiero latach swego życia — opowiadała. Powtarza więc p. Kallas bezkrytycznie jako fakt to, co jest tylko legendą. A to się chy-

ba nie godzi. Jak powierzchownie traktuje p. Kallas to, co powinno być istotne w powieści tego typu, to znaczy łączność życia z twórczością (tak przecież u Zapolskiej wyrazista) — niech świadczą przykłady.

„Spotykała się z kochankiem w wynajętej przez niego garsonjerze. Wyglądało to jak we francuskich roman-sach. Opisz to w powieści, której da tytuł „Żabusia“. Ale wiele szczegółów trzeba będzie zmienić“.

„Garsonjera“, „francuski romans“ — oto co interesuje p. Kallas. Nie ponadto.

Albo: „Kobieta jest tak długo młoda, jak długo zdoła wzbudzić pożądanie mężczyzny. Wie pan!... Napiszę o tem sztukę. Dam jej tytuł „Skiz“.

Pisząc o „Tresowanych duszach“, daje p. Kallas jedynie w o d n o ś n i k u wyjaśnienie: „Tresowane dusze“, satyra na dziennikarzy jest epizodem przeobrażenia politycznego, jakie dokonało się w redakcji „Słowa Polskiego“.

Ten odnośnik jest dla „powieści“ p. Kallas wielce charakterystyczny. Nie mogła go autorka wpakować do dziejów erotycznych, więc potraktowała go poza nawiasem powieści.

W całej książce są bodaj że tylko trzy, cztery szczegóły, które mają jakie takie znaczenie dla historii teatru polskiego.

Jeden z nich świadczy o tem, że Tadeusz Pawlikowski był niejako inspiratorem napisania „Tamtego“ i stworzył dla tego dramatu tytuł: „Słysza-

lem, że przebywała pani w Warszawie w towarzystwie rosyjskich oficerów. Tych z policji. Proszę sobie wyobrazić sztukę, w której z jednej strony mamy ciekawe typy takich oficerów... z drugiej zaś strony: grupa młodzieży męskiej i żeńskiej, która należy do tajnej organizacji polskiej. Kontrasty wytworzą dramatyczną dynamikę. Dorobić intrygę będzie dla pani łatwą już rzeczą“. Fakt ten rzuca światło na działalność dyrektorską Pawlikowskiego.

Dowiadujemy się również, że Modrzejewska wyraziła chęć zagrania w jednoaktówce Zapolskiej. I wtedy, w ciągu jednej nocy napisała Zapolska dramat „Jesiennym wieczorem“.

Przypomina poza tem p. Kallas o uniemożliwieniu wskutek nieubłagane-go stanowiska cenzora — Krechowickiego — wystawienia „Kobiety bez skazy“, wobec czego ukazała się ona naprzód w formie powieściowej.

No i cóż jeszcze? Piszę jeszcze p. Kallas o ostatnim planie dramatycznym Zapolskiej: o dramacie „Car“, który miał być drugą częścią „Carewicza“.

To wszystko, co dało się wyłuskać z tego, przeszło dwieście stron liczącego tomu.

Ale przecież nie o to chodziło pani Ga-dułskiej. Chodziło jej o plotkę i tą plotką podzieliła się z czytelnikami. Smutne, że znalazł się w Polsce nakładca, który tego rodzaju książkę wydał. I to w niespełna dziesięć lat po śmierci Zapolskiej. *Wiktor Brumer*

ZE WSPOMNIENIŃ MŁODEGO AUTORA

MOJA PREMJERA W KALISZU.

Wszyscy ludzie ulegają pięknym złudzeniom, bez których życie byłoby tak ciężkie do zniesienia, jak bogata żona dla biednego męża. Otóż jeżeli ten błogosławiony stan marzeń wkrada się czasem nawet do serc naj-

bardziej twardych i do umysłów najdotkliwiej porażonych suchym materializmem, wprowadzając groźne zamieszanie do życiowych rachunków, to czego się można spodziewać od człowieka, który ma lat dwadzieścia i któ-

remu udało się napisać po raz pierwszy w życiu komedję.

Taki człowiek, nazwany popularnie autorem dramatycznym, kiedy się dowie naprzykład, że jego arcydzieło (pierwsza sztuka jest zawsze dla autora arcydziełem) została przyjęta do grania, przestaje na jakiś czas (przeważnie do następnego dnia po premierze) istnieć jako zwykły śmiertelnik. Zrzuca z siebie dawną skórę, wchodzi do świata bajki, wymyślonej po to, aby tych, którzy nie mają własnej fantazji nakarmić cudzą. Ale ta bajka, która od tej chwili stanowi świat młodego genjusza, jest oczywiście najpiękniejsza i najczarowniejsza, bo jest wymyślona przez jego własne złudzenia, na które składają się 50% młodości i 50% nieznamości życia. Czego też tam niema w tym cudownym świecie rozkosznych niedorzeczności? Same czary, same słodycze, same cuda! Premiera olśniewająca! Publiczność zachwycona! W miejscu, gdzie ona mówi: „odchodzę“ wszyscy płaczą jak bobry, tam, gdzie jest dowcip, także płaczą — ale ze śmiechu. Po każdym akcie huragany braw, ogłuszające okrzyki: „autor, autor!“ Po skończonej sztuce owacja. Scena zrzucana kwiatami, bo każdy z widzów zaopatrzył się w bukiet. Wszystkie sklepy ogrodnicze zostały z tego powodu ogolococone z towaru, a delegacja wrzuszonych kwiaciarzy przychodzi za kulisy dziękować autorowi. Krytycy ściskają mu rękę, zapewniając, że sztuka jest znakomita i mimo to nazajutrz recenzje są doskonałe.

Oczywiście, nie brak w tych marzeniach płci pięknej! Bo czyż mogą być marzenia bez kobiet? Kobieta je tworzy i kobieta je niszczy. Dla każdego młodego autora prawdziwa, istotna, jedyna kobieta na świecie, to właśnie ta aktorka, która gra w jego sztuce główną rolę bohaterki. Ta uroczą piękność, poznawszy go, czuje się od pierwszej chwili onieśmielona jego talen-

tem, po drugim akcie zarzuca mu wobec wszystkich ręce na szyję i mówi: „Mój ty, mój!“ A po skończonej sztuce oświadcza publicznie, jak Izadora Duncan Bernardowi Shaw, że musi koniecznie mieć z nim dziecko, aby dać światu genjusza, który będzie miał piękność matki, a inteligencję ojca.

Wyposażony zatem mniej więcej w podobne nadzieje, jechałem w roku 1909 do Kalisza, gdzie się miała odbyć premiera mojej pierwszej sztuki p. t. „Chimera“, już granej przedtem w Warszawie, w teatrze Marjana Gawałowicza. Sztuka była, oczywiście, wspaniała! Miała też w Warszawie niebyłejakie powodzenie, gdyż grana była trzy razy z rzędu, co na ówczesne czasy w tym-że samym teatrze Małym, w którym dzisiaj 40 razy to jest nic, nazywało się, że „sztuka poszła nieźle“.

Prawdziwa kłapa zaczynała się bowiem od odegrania tylko jednego aktu, ponieważ na dwa następne brakowało już dość cierpliwej publiczności, aby ich wysłuchać do końca!

Dyrektor kaliskiego teatru, którym był ś. p. Józef Zieliński, uprzedził mnie jednak zawczasu, życzliwie, abym się podobnego sukcesu w Kaliszu nie spodziewał, gdyż prowincja to nie stolica, gdzie sztuki mogą iść po kilka razy; w Kaliszu zwykle najwyżej raz. Przyznałem mu też rację i zapewniłem o swojej skromności, ale w duchu byłem przekonany, że nie będzie w Kaliszu jednego człowieka, któryby nie przyszedł zobaczyć mojej „Chimery“. To by dowodziło o zupełnym upadku inteligencji w Polsce i katastrofalnym braku zainteresowania się sztuką. Tak źle nie mogłem przecież myśleć o Kaliszaniech, słynących powszechnie z teatromanji. Zaopatrzyłem się więc w bilet drugiej klasy, kilka rubli na drogę i, zapowiedziawszy najbliższymi, że po powrocie rozpocznę poważniejsze inwestycje mojej garderoby, pojechałem.

Kalisz wydał mi się miastem peł-

nem czar. Gdybym był wówczas znał Monte-Carlo, Monaco albo Sorrento — Kalisz byłby napewno od nich piękniejszy. Pół godziny stałem też przed jakimś parkanem, na którym był rozklejony dwumetrowy czerwony afisz, podający do wiadomości Kaliszanom, że właśnie dziś odbędzie się premiera głośnej sztuki polskiego autora p. t. „Chimera“, która była grana w Warszawie z wielkim powodzeniem. Autor będzie obecny na premierze. Całowalem oczami wielkie litery, pijąc jednocześnie słodką rozkosz sławy. Wobec takiego bowiem afisza byłem tak pewny, że sztuka wstrząśnie społeczeństwem kaliskim, jak tego, że mam w kieszeni 3 ruble i że dzisiejszy wieczór po premierze zakończy się wyznaniem miłości przez panią Kokosińską, której nazwisko po raz pierwszy, oczywiście, czytałem na afiszu wydrukowane obok imienia mojej bohaterki. Nie ulegało dla mnie żadnej wątpliwości, że skoro pani Kokosińska gra Wandę, to znaczy, że jest tak samo piękną, tak samo młodą, równie czarującą, inteligentną i olśniewającą jak Wanda. Taka była przecież moja autorska informacja, umieszczona w egzemplarzu, a informacja autorska dla początkującego autora jest również nietykalną świętością, jak każde słowo tekstu.

O złudzenia! Cudowne, wiośniane, pachnące złudzenia! Jakże prędko rozwiewa je płachta kurtyny.

Przedstawiony przez dyrektora Zielińskiego aktorem grającym w mojej sztuce i przyjęty przez nich z rodzajem życzliwego zdziwienia, na słowa: „już czas, zaczynamy“, dostałem się zakulisowem wyjściem do łóży. I tu czterdziestostopniowy mróz owionął mnie, jakbym był nie w Kaliszu, ale w Grenlandji. Sala była puściusiańska. Dyrektor Zieliński, który cichutko wsunął się za mną do łóży, pocieszał mnie, że to nic nadzwyczajnego, ponieważ premiera w Kaliszu zwykle sa słabe. Zresztą jest dopiero kwadrans

po dziewiątej, więc jeszcze mogą przyjść. Nie chciałem psuć uroczystego nastroju przypomnieniem, że przecież w Kaliszu sztuka idzie przy największem powodzeniu raz. Zresztą, świat cały rozwiewał się przed oczami i znikał w niepamięci, bo oto kurtyna poszła w górę... i pani Kokosińska weszła na scenę. Kokosińska! Przez kilka tygodni marzyłem o niej i oto moje marzenie, przyobleczone w sześciopudowe ciało, stało przede mną i wygłaszało za suflerem moje słowa mniej więcej takim głosem, jakim gramofon z przed dwudziestu lat skrzeczał zabawne monologi. Zaczęto jej na scenie odpowiadać, niby w tym samym sensie, w jakim były napisane kwestje mojej komedji — ale tylko tak, żeby zanadto nie przeszkadzać suflerowi, który bardzo łatwo mógł się zgubić. Nie wiele jednak z tego rozumiałem, gdyż właśnie dyrektor Zieliński zaczął mi tłumaczyć do ucha, że pierwsza naiwna, która miała grać Wandę, niespodziewanie wczoraj dostała depeszę z Kielc, gdzie mieszkał jej przyjaciel, i musiała do niego na trzy dni pojechać, wobec czego pani Kokosińska, która zwykle gra role charakterystyczne, dlatego, żeby mi nie zrobić zawodu, podjęła się dzisiaj rano zastąpić koleżankę, za co należy się jej z mojej strony gorąca wdzięczność.

Widocznie już wszyscy o tym fakcie wiedzieli w Kaliszu, bo nikt do teatru, oprócz policjanta i strażaków, nie przyszedł. Te kilka osób, które siedziały w pierwszym rzędzie, to była żona i dwie córki właściciela cukierni, w której sprzedawały się bilety, nieco dalej siedział jakiś łysy jegomość, jak się dowiedziałem, kierownik drukarni, w której drukowano afisze, oraz jakaś para, składająca się ze starszego pana i młodej damulki. Zapytałem o nich dyrektora teatru z wielkim zainteresowaniem, ponieważ to była naprawdę publiczność. Oprócz nich, było jeszcze kilka osób na galerji. Oni to właśnie niedopuszcili do zawieszenia

przedstawienia i odrazu też stali się najbliższymi memu sercu.

— Kochani ludzie! Oni jedni w całym Kaliszu zainteresowali się mną i moją sztuką, oni jedni chcieli zobaczyć moją „Chimerę“. Byłbym ich uściskał!

W odpowiedzi dyrektor teatru zaczął się chytrze uśmiechać i mrugać wylupiastem, aktorskim okiem.

— Co? oni także za kartkami? — zapytałem zdławionym głosem.

Potrzasnął głową z triumfem.

— Cóż znowu! To jest największy teatroman w Kaliszu. Dyrektor naszego banku, a ta panienska, to jego biuralistka. Przychodzą oboje na każdą naszą premierę, ponieważ on nie chce, aby go ktokolwiek z miasta widział z nią razem. Wiedział szelma, gdzie się ma ukryć.

W kasie tego dnia było piętnaście rubli. Ponieważ, jako młody autor, otrzymałem 5%, po 10%-wym podat-

ku miejskim, wzięłem zatem tantjemy 60 kopiejek. Poszliśmy jednak wszyscy do premierze w doskonałych humorach na kolację, na której wydałem i 60 kopiejek i moje trzy ruble. Na powrotną drogę zastawiłem zegarek, którego naturalnie nigdy nie wykupiłem. Pani Kokosińska na kolację nie poszła, nie tyle z onieśmienia przed autorem, ile z powodu straszliwego bólu zębów, co się dało zresztą zauważyć, zwłaszcza w lirycznych momentach jej roli, przez cały wieczór. Ale wybaczyłem babie wszystko — i wszystkim innym także, bo jednak zani i kochani ludzie, mogąc położyć każdą inną sztukę, położyli moją. A nazajutrz recenzja, którą napisał własnoręcznie dyrektor teatru, była znakomita! Co zatem potrzeba więcej, gdy się jest początkującym autorem i ma się swoje piękne dwadzieścia lat? Chyba ptasiego mleka — albo dobrego teatru! *Stefan Kiedrzyński*

SYTUACJA TEATRÓW POLSKIEGO I MAŁEGO W SEZONIE 1929/30

Dajemy poniżej notatkę, napisaną dla „Sprawozdania Izby Przemysłowo - Handlowej w Warszawie“, w której czytelnicy znajdą szereg ciekawych cyfr o frekwencji w Teatrze Polskim i Małym. Red.

TEATR POLSKI.

O ile początek zeszłego sezonu, t. j. jesień była bardzo dobra pod względem frekwencji, o tyle zima była średnia, wiosna słaba, a dopiero lato znowu było b. dobre. Na ten stan rzeczy składały się, oczywiście, różne czynniki, a przedewszystkiem repertuar. Zresztą od szeregu lat sezon letni jest w Teatrze Polskim pod względem frekwencji bardzo pomyślny. Na to wpływa prócz specjalnego doboru sztuk i ta okoliczność, że większość teatrów w Warszawie w tym czasie jest zamknięta.

Różnica frekwencji w Teatrze Polskim między sezonem 1928/29 (sezon trwa w teatrze od 1-go września do 31 sierpnia) a se-

zonem 1929/30 jest bardzo drobna, natomiast zmieniło się ustosunkowanie między biletami po cenach zwykłych a ulgowych w następujący sposób:

W sezonie 1928/29 Teatr Polski sprzedał po cenach normalnych 133,751 biletów, zaś w sezonie 1929/30 — 125,306 biletów. Natomiast biletów ulgowych przez różne stowarzyszenia i związki oraz biletów studenckich i oficerskich sprzedano w sezonie 1928/29 — 140,875, zaś w sezonie 1929/30 — 152, 519.

Jest więc widoczne, że wzrosła sprzedaż biletów ulgowych, a spadła ilość biletów po cenach zwykłych. Ogólna jednak frekwencja wykazuje nawet drobny przyrost w sezonie ubiegłym.

Horoskopy nowego sezonu 1930/31 po 5 miesiącach wykazują spadek frekwencji tak wielki, jakiego statystyka Teatru Polskiego nie notowała już od wielu lat. Gdyby nawet w drugiej połowie sezonu frekwencja ta się poprawiła, dzięki pomyślniejszej sytuacji kraju, czy też dzięki szczęśliwemu układowi repertuaru, stanu frekwencji z sezonu 1929/30 teatr już nie będzie w możności osiągnąć.

TEATR MAŁY.

Znacznie mniej pomyślnie kształtowała się frekwencja w Teatrze Małym. Podczas gdy w sezonie 1928/29 sprzedano biletów po cenach zwykłych 52,811, a ulgowych 42,908 (znacznie lepszy stosunek niż w Teatrze Polskim) — w sezonie 1929/30 biletów po cenach zwykłych sprzedano tylko 33,883, zaś biletów ulgowych 44,160. Przy wielkim więc spadku biletów po cenach zwykłych drobne podwyższenie biletów po cenach ulgowych.

Frekwencja Teatru Małego cierpi bardziej niż frekwencja Teatru Polskiego: po pierwsze, z powodu niepomyślniej sytuacji gospodarczej, ponieważ głównie jest oparta na drogich biletach, po drugie z powodu braku sztuk popularnych, któreby mogły ściągać wielkie masy publiczności do teatru. Dawniej

co roku bywały mniej więcej dwie sztuki, które szły po sto razy, dziś z trudem osiąga się 50 przedstawień.

Nowy sezon od września 1930 r. wykazuje dalszy niepokojący spadek frekwencji.

ŚRODKI ZARADCZE.

Kilka teatrzyków w ostatnich czasach pod wpływem akcji prasowej obniżyło ceny biletów. Wydaje nam się to zupełnie słuszne, gdyż ceny ich w stosunku do produkcji były nadmiernie wygórowane. Ceny jednak w teatrach dramatycznych warszawskich są naogół nietylko niskie, ale zbyt niskie w stosunku do kosztów eksploatacji i do poziomu tych teatrów oraz do stosunku cen przedwojennych.

Dyrekcja Teatrów Polskiego i Małego przed początkiem nowego sezonu, przewidując pogorszenie się sytuacji ekonomicznej kraju, zmniejszyła budżet personalny oraz szereg innych wydatków. Jednakże i to zmniejszenie okazało się zbyt optymistyczne, to też od nowego sezonu zmuszeni będziemy do opracowania nowego budżetu, bardziej realnie zastosowanego do nowych warunków życia, zmniejszonej frekwencji, a zwiększonej równocześnie wartości pieniądza.

Z TEATRÓW ZAGRANICZNYCH

Jak każdy nowy utwór Bernsteina, i ostatnia jego sztuka, wystawiona z początkiem stycznia w Paryżu, obudziła wielkie zainteresowanie, a fanfary i puzony reklamy zapowiadały nowe arcydzieło „największego dramaturga“ współczesnej Francji. Lecz tym razem nawet klika Bernsteina musiała przyznać, że „Le Jour“ zawiódł oczekiwania. A Bernstein pokusił się o niebylejaki temat: ni mniej ni więcej, tylko o współczesnego Hamleta. Nie starczyło jednak autorowi „Samsona“ nietylko patosu dla tego wielkiego tematu, lecz nawet zawiódło jego zwykłe znanstwo architektoniki dramatycznej. To też sztuka, dzięki świetnemu zespołowi aktorów, czujnej i inteligentnej reżyserji

i pełnym dobrego smaku dekoracjom, utrzymuje się w repertuarze, lecz jest to jedno z tych powodzeń maskowanych, które szczególnie Paryż umie w blasku reklamy utrzymać na afiszu przez długie miesiące.

Znacznie ciekawszem wodowiskiem była premjera teatru „du Vieux Colombier“, odzyskanego nanowo przez grupę uczniów p. J. Copeau. Jak wiadomo, teatr Copeau zbankrutował przed 6 laty. Był to pierwszy teatr awangardy, z jego to korzenia wyrósł cały szereg innych teatrów awangardy w Paryżu. Teatr „Vieux Colombier“, po ustąpieniu Copeau, został zmieniony na kinematograf. Copeau udał się do Burgundji, gdzie z kilkunastu swoimi uczniami spędził 6 lat na

studjach teatralnych, przeżywając czas w apostolicznej skromności. Obecnie „Compagnie de Quinze“, tak się bowiem nazwała grupa uczniów Copeau, która przybyła właśnie do Paryża, odzyskała z powrotem teatr „du Vieux Colombier“ i wystawiła tam sztukę o temacie biblijnym p. André Obey p. t. „Noé“. Jest to utwór napisany specjalnie dla nich przez poetę, mieszkającego w okolicach Fernand, a tworzący spektakl, odpowiadający ich pracy i inklinacjom. Krytyka paryska szczególnie chwali akt pierwszy. Wykonanie utworu stało na wysokim poziomie.

Wśród komedyj bulwarowych zwrócić warto uwagę tylko na jedną, t. j. „Côte d'Azur“, napisaną przez pp. Birabeau i Dolley, autorów komedji granej w Warszawie p. t. „Kwiat Pomarańczowy“. Jest to krotkowiła operująca wszystkimi znanymi niezawodnemi środkami starej farsy, zmodernizowanej zaledwie pod względem sytuacyjnym.

Na zakończenie rubryki paryskiej warto podkreślić, że „Pan swego serca“ Raynala, grany przed kilku laty z tak wielkim powodzeniem w Teatrze Małym, przez pp. Marię Przybyłko-Potocką, J. Leszczyńskiego i A. Węgierkę, wszedł obecnie do repertuaru Komedji Francuskiej, jako jeden z najwybitniejszych utworów współczesnej dramaturgji francuskiej.

Berlin żyje obecnie pod znakiem sztuk francuskich. Reinhardt utworzył nowy teatr tak zwany „Kurfuerstendammtheater“ komedją Bourdet'a „Słaba Płeć“, graną w zeszłym sezonie w Warszawie. Prasa berlińska przyjęła utwór i wykonanie naogół bardzo przychylnie, a jeden z najwybitniejszych krytyków niemieckich, Alfred Kerr przeciwstawia ją niemieckim sztukom współczesnym jako wzór świetnej budowy i prawdziwej współczesności.

Z niemniejszym uznaniem przyjęto „Amfitrjona“ Giraudoux, w którym rolę Alkmeny grała ulubienica Berlina, Elisabeth Bergner, znalazłszy nareszcie po dwóch latach odpowiednią dla siebie rolę.

Wreszcie największy sukces zdobył „Marius“ Pagnola, grany tam pod zmienionym

tytułem „Pod Złotą Kotwicą“. Prasa berlińska utwór ten stawia znacznie wyżej od „Topaza“.

Teatrowi Piscatora nie szczęści się od samego początku sezonu. Cykl komunistycznych dramatów powiększył się o nowy utwór Wolfa p. t. „Tai Yang budzi się“. Krytyka berlińska przyjęła utwór chłodno, znudzona już plakatowo-radjowo-kinematograficzną propagandą i trickami inscenizacyjnymi, stale stosowanemi przez Piscatora. Jak niektórzy krytycy twierdzą, każdy drugorzędny lecz zawodowy dziennikarz robi lepiej tę propagandę. „Rewolucja światowa niewiele z tego będzie miała pociechy, lecz sztuka jeszcze mniej“ — tak określił ostatnią fazę prac Piscatora jeden z wybitnych krytyków berlińskich.

Ostatnią sensacją artystycznego Berlina było zaaresztowanie Piscatora z powodu niezapłaconych podatków i odmówienia przez niego stawienia się w Urzędzie Skarbowym dla złożenia w myśl tamtejszych przepisów odpowiedniej przysięgi. Tę niezwykłą srogość władz skarbowych nawet prawicowa prasa berlińska uważa jako niegodną szykanę, stosowaną brutalnie wobec przeciwnika politycznego.

Na zakończenie przeglądu niemieckich teatrów warto wspomnieć o premierze w Bremie nowego utworu Emila Ludwiga, znanego feljetonisty-historyka p. t. „Wersal“. Jest to modny obecnie reportaż historyczny, w którym występują: Clemenceau, Lloyd George, Wilson, Nansen, Paderewski i inni. Jak krytyka niemiecka stwierdza, w utworze są mocne dramatyczne epizody, lecz niema dramatu.

Życie teatralne wiedeńskie jest już od wielu lat mało ciekawe. Najgłośniejszym zdarzeniem ostatnich dwóch miesięcy jest wystawienie w „Burgtheater“ „Domu Rotszyldów“ Hansa Sassman'a, znanego krytyka teatralnego „Neues Wiener Journal“. Utwór zdobył znaczne powodzenie, dzięki Rotszyldom, Metternichowi, cesarzowi Franciszkowi i innym figurom z historii Austrii w okresie rewolucji lipcowej 1830 r. Sztuka

nie pozbawiona jest też kilku scen mocnych, jak naprz.: konferencja między Salomonem Rotszyldem a Metternichem. Prasa, związana poglądami politycznymi z „*Neues Wiener Journal*“, przyjęła utwór życzliwie, prasa obozu lewicowego potępiła ją, zarówno jako dzieło artystyczne, jak i utwór propagandy monarchistycznej. Sprawa obila się nawet o parlament, gdzie znany poseł, dr. Ellenbogen, protestował przeciwko wystawianiu podobnych utworów na scenie rządowej. Obok tej polemiki o charakterze politycznym, rozegrała się druga polemika na tle osobistem, ponieważ Sassman, jako krytyk, zwalczany jest przez szereg pism, autorów, dyrektorów teatrów i aktorów.

W związku dyrektorów niemieckich postawiono nawet wniosek, spowodowany krytykami Sassmana, że krytyk nie może w tem samem mieście równocześnie wystawiać swoich sztuk. Czy wniosek ten przejdzie i czy da się konsekwentnie zrealizować, jest dosyć wątpliwe.

W każdym razie cała ta polemika o „*Dom Rotszyldów*“ wzmogła tak zainteresowanie sztuką, że grywana jest stale przy wyprzedanej widowni.

Jeden z najlepszych kierowników teatrów wiedeńskich, dyrektor teatru „*Kammerspiele*“, Wentzler, ogłosił upadłość i musiał ustąpić z teatru który prowadził, jako dyrektor i jako reżyser, interesująco i pomysłowo. Niestety nie wytrzymał naporu sytuacji, która w Wiedniu już od szeregu lat pod względem teatralnym jest ciężka.

W styczniu obchodzono uroczyste w Kownie 10-lecie litewskiej opery i litewskiego dramatu. Uroczystość rozpoczęła akademja w obecności prezydenta, członków gabinetu, korpusu dyplomatycznego i przedstawicieli prasy. Dyrektor teatru litewskiego Oleka-Zylinskas przedstawił historję 10 lat pracy, w której rzeczywiście dokonano ogromnych rzeczy. Nietylko wystawiono szereg dzieł dramatycznych litewskich oraz z literatury zagranicznej, lecz wprowadzono równocześnie wielką ilość oper, które po raz pierwszy tłumaczone były na język litewski.

Tenże sam dyrektor Valstybes Teatras (Teatr Państwowy) Oleka-Zylinskas wprowadza niebawem na scenę sztukę Jerzego Żuławskiego „*Koniec Mesjasza*“.

ZAGRANICA O TEATRZE POLSKIM I MAŁYM

W „*Neues Wiener Journal*“ ukazał się artykuł o teatrach warszawskich p. Gerharda Krause. Z naszych przedstawień omawia b. przychylnie „*Słabą pleć*“ i „*Pana Topaza*“.

W „*Pesti Naplo*“, po warszawskim kongresie Penklubów, znany autor dramatyczny węgierski Melchjor Lengyel zamieścił serję artykułów, w których m. in., omówiwszy dzisiejszą literaturę polską, podkreśla fakt, że w Teatrze Polskim w Warszawie był na przedstawieniu „*Artystów*“, jednej z najlepiej granych sztuk w ostatnich latach. Sztukę tę oglądał autor w Nowym Jorku i Berlinie, musi przyznać jednak, że polskie przedstawienie jej było lepsze, mimo, że w Berlinie reżyserował sam Reinhardt.

Włoskie „*La Gazetta di Puglia*“ i „*Popolo Toscano*“ w nr. nr. z dn. 1.IX i 4.IX zamieściły jednobrzmiące artykuły p. t. „*Warszawskie nowości teatralne*“, poświęcone w znacznej mierze sztuce „*Dom Kobiet*“ Nałkowskiej.

Bukareszteńskie „*Indreptarea*“ z dn. 6.X w artykule p. t. „*Warszawa, stolica Polski*“, pisze ogólnikowo o teatrach warszawskich, wymieniając poszczególnych aktorów.

W „*Breslauer Zeitung*“ z dn. 8.X dr. A. Guttry w swoim liście warszawskim pisze m. in. o przedstawieniu „*Szwajka*“ w Teatrze Polskim i „*Pana Lamberthier*“ w Teatrze Małym.

„*Corriere Padano*“ w Ferrarze z dn. 2.XI daje artykuł p. t. „*Bilans teatralny Warszawy*“, charakteryzując ogólnikowo

teatry warszawskie oraz streszczając uwagi dyrektora Szyfmana o kryzysie teatralnym w Polsce.

„*Baltische Presse*“ (Gdańsk) z dn. 8.XI zamieszcza feljeton o teatrach warszawskich p. G. Krausego, który w entuzjastycznych słowach pisze o „*Volponem*“ w Teatrze Polskim, podnosząc reżyserję Ordyńskiego oraz kreacje Maszyńskiego, Samborskiego, Dominiaka, Pancewicz - Leszczyńskiej i Romanówny.

Paryska „*Comoedia*“ z dn. 31.XII drukuje artykuł p. Teresy Koerner o „*Nocy Listopadowej*“ i przedstawieniach p. Piérat w Teatrze Polskim. Przedstawienie arcydzieła Wyspiańskiego nazywa autorka jedną z najpiękniejszych realizacyj scenicznych, które miały miejsce w Polsce. Artykuł ilustruje fotografia sceny I „*Nocy Listopadowej*“.

„*Divadelni svet*“ dał obszerny artykuł p. t. „Teatr Polski“, utrzymany w bardzo ciepłym tonie i omawiający retrospektywnie całą dotychczasową działalność tego teatru. W tekście 5 fotografii z „*Rywali*“, „*Wilków w nocy*“, „*Cudu mniemanego*“ na rynku Starego Miasta.

„*La Revue Internationale*“ w nr. z dn. 15.XI drukuje artykuł p. Zygmunta Tónckiego p. t. „*Kilka pięknych inscenizacyj na scenach polskich*“, w którym autor z naszych przedstawień pisze o „*Szewjku*“, „*Rywalach*“, „*Panu Topazie*“, „*Rewizorze*“, „*Domu Kobiet*“, „*Mezaljansie*“ i „*Wilkach w nocy*“. W tekście dwie duże fotografie: z „*Rywali*“ i „*Rewizora*“.

To samo pismo z dn. 15.XII daje wielką fotografię z „*Volponego*“ w Teatrze Polskim.

„*Comoedia*“ medjolańska z dn. 15/I zamieszcza artykuł pióra dr. A. Guttry'ego o „*Nocy listopadowej*“ w Teatrze Polskim; w tekście trzy fotografie.

Tenże autor pisze o „*Nocy listopadowej*“ w „*Volkswacht für Schlesien*“ (Wrocław) i „*Slawische Rundschau*“ (Praga). M. in. czytamy w tem ostatniem piśmie:

„Z olbrzymim nakładem kosztów i pracy dał Teatr Polski widowisko, z któregooby była dumna każda scena europejska“.

W swoim liście warszawskim w „*Volkswacht*“ pisze dr. Guttry także o „*Lekko-myślniej siostrze*“ w Teatrze Małym, podnosząc wspaniałą kreację p. Marji Przybyłko - Potockiej.

W paryskich „*Les nouvelles littéraires*“ z dn. 24/I, znajdujemy artykuł p. Stefana Priacel'a o życiu teatralnem w Polsce.

ZAPOWIEDZI REPERTUAROWE

W numerze styczniowym „Teatru“ Dyrekcja Teatru Polskiego ogłosiła szereg sztuk polskich i obcych, które ukażą się na scenie Teatrów Polskiego i Małego, już to w obecnym, już to w przyszłym sezonie. Listę tę możemy uzupełnić następującymi utworami:

Zygmunt Kawecki złożył krotoczwół p. t. „*Droga do Piekła*“, która ukaże się na scenie Teatru Małego w sezonie wiosennym, lub w jesieni.

Z literatury rosyjskiej Dyrekcja przygotowuje nowy przekład słynnej sztuki Czechowa „*Wiśniowy sad*“.

Z nowoczesnej twórczości rosyjskiej ukaże się na scenie Teatru Polskiego utwór Katajewa (autora „*Kwadratury Koła*“) p. t. „*Defraudanci*“, będący transkrypcją słynnej jego powieści pod tym samym tytułem.

Wreszcie Dyrekcja przygotowuje na początek przyszłego sezonu Moljerowskiego „*Mizantropa*“ w przekładzie Boya-Żeleńskiego, oparłszy inscenizację utworu na projektach p. J. Arnavon, znanego moljerysty, który ostatnio wydał u Płona „*Mizantropa*“ w swojej inscenizacji. Oczywiście, drobniagowa i niesłychanie pedantyczna interpretacja p. Arnavon może mieć ścisłe zastosowanie przy wykonywaniu utworu w języku francuskim, natomiast u nas mogą być

tylko przyjęte główne linje koncepcji deko-
racyjno-sytuacyjnej oraz poszczególne uwa-
gi, dotyczące się interpretacji tak charakteru
figur, jak intencji autora.

1929 „Samuel Zborowski“ Goetla,
1929 „Dwaj Panowie B.“ Hemara,
1930 „Dom Kobiet“ Nałkowskiej,
1931 „Koniec i Początek“ Maszyńskiego.

T Ł U M A C Z E N I A

W poprzednim numerze „Teatru“ ogło-
siliśmy, że „Marius“ Pagnola bę-
dzie grany w jednym z naszych teatrów.
Przekład tego utworu powierzyła Dyrekcja
znanemu poecie, p. Janowi Lechoniowi.

Przekładu „Elżbiety“ Brucknera podjął
się profesor Marjan Szykowski.

Oba te utwory ukazą się przed innemi
scenami polskimi w Teatrze Polskim.

DEBJUTY AUTORÓW POLSKICH

Dyrekcja Teatrów Polskiego i Małego
przywiązywała w ciągu swojej dzia-
łalności dużą wagę do wprowadzania no-
wych autorów na deski sceniczne. To też w
ciągu dwunastu lat Niepodległości wpro-
wadziła na scenę jedenastu autorów, któ-
rych utwory po raz pierwszy ukazały się
na scenie:

w r. 1919 „Szopka Staropolska“ Schil-
lera,

1920 „Willa nad Morzem“ Grabińskiego,

1924 „Malowana Żona“ Magdaleny Sa-
mozwaniec,

1924 „Szofer Archibald“ Pawlikowskiej,

1925 „Bajka dla Małych Dzieci“ Cza-
plickiego,

1927 „Vox Populi“ Ulanowskiego,

1927 „Wieża Babel“ Słonimskiego,

NAJBLIŻSZE PREMJEJRY

W początku marca ukaże się w Teatrze
Polskim „Lekarz na rozdrożu“ G.
B. Shaw'a w nowym przekładzie F. Sobie-
niowskiego. Jest to jeden z fundamental-
nych utworów wielkiego pisarza, zalicza-
ny przez krytykę do jego arcydzieł obok
„Świętej Joanny“, „Człowieka i Nadszłō-
wieka“ i „Pigmajlona“.

Dotychczasowe przedstawienia tej sztu-
ki w Polsce nie dawały jej rzeczywistego
obrazu, ponieważ w wielu teatrach opu-
szczano cały jeden akt, czem zniekształcano
zupełnie ideę utworu; poza tem tłumaczenie
sztuki zrobione było z przekładu niemieckie-
go. Wreszcie przedwojenne pokolenie reży-
serów i aktorów, wychowane przedewszyst-
kiem na komedji francuskiej, nie odróżnia-
ło cech specjalnego humoru, dowcipu, dja-
lektyki i rewizjonizmu Shaw'a, któremi za-
barwione są wszystkie utwory znakomitego
dramaturga.

W Teatrze Małym, gdzie obecnie grana
jest z ogromnem powodzeniem komedja Ma-
szyńskiego p. t. „Koniec i Początek“, — wy-
bór następnej premjery uzależniony jest
od... wielkości tego powodzenia, które zano-
si się na jedno z najdłuższych, jak na obec-
ne czasy. Prawdopodobnie ukaże się głośna
komedja Johna Ervina p. t. „Pierwsza Pa-
ni Frazer“ w reżyserji Marji Przybyłko-
Potockiej, która również wystąpi w tej sztu-
ce w roli tytułowej.

TREŚĆ NUMERU: *Florjan Sobieniowski:* Przed premjerą „Lekarza na rozdrożu“ G. B. Shawa. — *Marjan Szykowski:* Teatr Lorentowicza. — *Mirostawa Rutte:* Jarosław Hilbert. — *Wiktor Bruner:* Pani Ga-dulska o Zapolskiej. — *Stefan Ki drzyński:* Ze wspomnień młodego autora. — Sytuacja Teatrów Polskiego i Małego w sezonie 1929|30. — Z teatrów zagranicznych. — Zagranica o Teatrze Polskim i Małym. — Zповідzi repertuarowe. — Tłumaczenia. — Debjuty autorów polskich. — Najbliższe premjery.

Od Administracji: Uprasza się o odnowienie prenumeraty na rok 1930|31. Prenumeratę tylko roczną w wysokości zł. 5.— wpłacać należy do P. K. O. konto 5445.

BIBLIOTEKA NOWOŚCI
W WARSZAWIE

POLECA

ŚWIEŻO WYDANY ROMANS

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO

*MASKA Z PAŁACU
KROLEWSKIEGO*

TEGOZ AUTORA:

*POWRÓT
Z TAMTEGO ŚWIATA*

(Wydanie drugie!)

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH WIĘKSZYCH
KSIĘGARNIACH.

P. 1. 403

WYDAWNICTWA

F. HOESICKA

W WARSZAWIE

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



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

CENA 60 GROSZY

Zakłady Graf. Pracowników Drukarskich, Warszawa, Nowy Świat 5A. Tel. 615-56

http://rcin.org.pl