
TEATR



WYDAWNICTWO

TEATRÓW

POLSKIEGO

i MAŁEGO

M

ROK II

PAŹDZIERNIK 1929

B

NR. 2

PATRZCIE i PODZIWIAJCIE

OTO NOWY

CHRYSLER



GENERALNA REPREZENTACJA NA RZECZPOSPOLITĄ POLSKĄ i WOLNE MIASTO GDAŃSK

AUTO - KONCERN

SP. Z OGR. ODP.

W A R S Z A W A

WIERZBOWA 8

TELEFON 126-36

TEATR

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK II

PAŹDZIERNIK 1929

Nr. 2

STULECIE „ROZMAITOŚCI”

Drukowane ostatnimi czasy z okazji setnej rocznicy śmierci Wojciecha Bogusławskiego artykuły i przyczynki uprzytomniły nam ciężką walkę, jaką niepospolity ten budowniczy teatru polskiego zmuszony był prowadzić dla utrzymania placówki, za losy której wziął na siebie odpowiedzialność. Nie należy jednak sądzić, że następcy Bogusławskiego w lepszym znaleźli się położeniu. Poczawszy bowiem od pierwszych chwil jego działalności, równomiernie z rozwojem artystycznym sceny narodowej i ugruntowywaniem się jej jako instytucji społecznej, nie ustawała i później ciągnęła walka o ustalenie jej bytu materialnego. Z czasem, gdy napisane zostaną dzieje teatru w Polsce i będzie można objąć spojrzeniem cały ich przeciąg od zarania do chwil ostatnich, ze zdziwieniem, któremu będzie musiało towarzyszyć rzetelne uznanie i podziw dla dokonanych wysiłków, przekonamy się, jak słabe były zawsze te podstawy i ilu ofiar i poświęceń wymagało utrzymanie przy życiu teatru nawet w Warszawie, gdzie najbardziej sprzyjające dla jego istnienia były warunki. Alarmowani wciąż wiadomościami o deficytach dzisiejszego budżetu teatralnego, dowiemy się wówczas, że nie są one zjawiskiem nowym, gdyż stale z nim i dawniej będziemy się spotykać. Szczególnie zaś dotkliwie da-

wała się odczuć kruchość podstaw materialnych w teatrze warszawskim w ciągu lat kilkunastu po r. 1814, kiedy z chwilą ustąpienia Bogusławskiego zabrakło człowieka opatrznościowego, umięjącego z niezwykłym talentem i nieugiętą siłą woli prowadzić ster wciąż rozbijających się o brak środków finansowych interesów teatralnych. A właśnie w ciągu tego okresu i za przyczyną grozących już teatrowi ruiną warunków materialnych zaszedł fakt, mający w historii scen polskich epokowe znaczenie, a faktem tym było otwarcie nowej sceny, przez sto lat bezmała istniejącej pod nazwą Teatru Rozmaitości.

Zanim to nastąpiło teatr warszawski przechodził niezwykle ciężkie koleje i byt jego niejednokrotnie był zachwiany, ratunek zaś był tem trudniejszy, że nie posiadał on właściwie oparcia w trwale scementowanej organizacji, kształtującej się dopiero i zbyt jeszcze w tym czasie połowicznej, aby mogła ona tak skomplikowanemu organizmowi, jakim jest teatr, zapewnić normalne, wolne od przychodzących z zewnątrz wstrząśnień funkcjonowanie.

Istniała wprawdzie już od r. 1810 Dyrekcja Rządowa, dekretem księcia namiestnika Zajęczka w d. 19 listopada 1822 r. ponownie potwierdzona

i zreformowana; istniały w d. 10 grudnia tegoż roku ogłoszone „Ustawy Teatru“, niemniej jednak scena narodowa w Warszawie wciąż była przedsiębiorstwem prywatnym, otrzymującym subwencję rządową w wysokości 50.000 złp., niezajdującą jednak w tejże Dyrekcji dostatecznego oparcia moralnego. Antreprzyę, jak pamiętamy, objął po Bogusławskim w r. 1814 Ludwik Osiński i przez cztery lata prowadził ją wspólnie z udziałowcami, od roku zaś 1818 samodzielnie. Od tej chwili stan finansów teatralnych zaczął pogarszać się, na co podobno nie bez wpływu było jawnie nieżyczliwe w stosunku do teatru stanowisko prezesa Dyrekcji Rządowej, gen. Roźnieckiego. Nie bez znaczenia również były panujące w epoce Królestwa Kongresowego stosunki, mianowicie drastyczne sposoby krępowania wolności słowa, o czym Karol Kurpiński, autor anonimowo w r. 1831 wydanej broszury p. t. „Krótki rys Teatru Narodowego r. 1818“, w następujących wspomina słowach: „Przy każdym wystawieniu dzieła znakomitszych naszych pisarzy czereda szpiegów osaczała parter i notowała dawających oklaski na wyrazy, których polskie serce obojętnie przyjąć nie mogło. Skoro się w tem publiczność postrzegła, liczba słuchaczy z dnia do dnia zaczęła się zmniejszać, a teatr przy takich reprezentacjach stawał się stopniami niemilem dla publiczności miejscem zgromadzenia“. W rezultacie „dochodów nie było: artyści przestali być płaconymi, wybierając na rachunek swojej pensji po kilka złotych tylko“. W tej sytuacji nie pomogło ustanowienie w r. 1823 przez Staszica (jako dyrektora wydziału przemysłu i kunsztów) Komisji Spraw Wewnętrznych komitetu, mającego czuwać nad finansami teatru; przeciwnie nawet, sposób ten pogorszył je, gdyż antreprenierowi związane ręce, a komitet „nie śmiał zarządzać

cudzą własnością“. To też gdy podobny stan rzeczy zbyt długo przeciągał się, Dyrekcja zmusiła wreszcie w r. 1825 Osińskiego do złożenia antreprzyzy, poczem po dwutygodniowej przerwie w przedstawieniach objęli ją złączeni w stowarzyszenie sami artyści, wybrawszy na kierowników zrzeszenia Dmuszewskiego, Kudlicza i Kurpińskiego. Nastąpił dwuletni okres (od 15.VIII1825 do 1.VIII1827), pomyślniejszy nieco pod względem finansowym (mimo cofnięcia zrzeszeniu subwencji rządowej), zakłócany wciąż jednak wewnętrznymi tarciami i walką między wspomnianym „komitetem trzech“ a narzuconym przez gen. Roźnieckiego „komitetem siedmiu“ pod przewodnictwem Bogusławskiego.

Z d. 1 lipca 1827 nastąpiła ponowna reorganizacja. Mianowano dwóch płatnych dyrektorów (Dmuszewskiego i Osińskiego), przedsiębiorcami jednak w dalszym ciągu pozostali de facto artyści, „z powiązanymi jednak rękami i bez żadnej własnej woli, tak, jakby im powiedziano: ratujcie się, o ile wam się ratować dozwolonem będzie, a gdy wyższej woli wypadnie z rachuby, abyście zginęli, musicie ginąć, bo nigdy żadnej własności mieć nie będziecie“.

Mimo ciężkich warunków, „dochody — jak zaznacza Kurpiński — wystarczały na pokrycie wydatków, lecz i to po większej części artyści byli winni przejeżdżającym skoczkom na linie, żokom, indjanom, herkulesom, tyrolczykom, kuglarzom i t. p., z którymi łączyć się byli zmuszeni, nie mając znikąd pomocy“.

Tak oto przedstawiały się sprawy jedyne w stolicy teatru, gdy nieoczekiwanie nowy przyjęły obrót w związku z faktem, o którym cytowany już Kurpiński temi pisze słowa:

„W lipcu r. 1829 zjawił się jakiś zbiór prowincjonalnych komedjantów pod zarządem p. Milewskiego i

otrzymał od Komisji Spraw Wewnętrznych pozwolenie dawania widowisk w sali Tow. Dobroczynności. Rozsądni dziwili się, jak mogą tak nędzni aktorowie z takimi farsami występować w stolicy? Ale taniość ceny i chęć ubawienia z ich dziwacznej gry sprowadziły im niemałą liczbę widzów, a p. Nowosilcow był nawet ich protektorem“.

Udzielenie towarzystwu Milewskiego pozwolenia na granie w Warszawie stanowiło wyłom w posiadanym dotąd przez teatrstołeczny przywileju surowo przestrzeganej wyłączności. Wkrótce też minister Mostowski ogłosił zniesienie tego monopolu, wobec czego „nieszczęśliwiartyści, którzy już i tak obciążeni więzami byli, w tem nowem dla nich utrapieniu widzieli się zmuszonymi na zezwolenie utworzenia pomiędzy sobą drugiego teatru pod tytułem *Teatru Rozmaitości*“. Jak stwierdza Kurpiński, „sami pp. dyrektorowie (Dmuszewski i Osiński) tę myśl im napomknęli, mówiąc: lepiej, że zamiast, coby obcy mieli korzystać, podzielicie się między sobą na dwa teatry, składając zawsze jedno i niepodzielne Towarzystwo z kasą wspólną. — Jakoż w r. 1829, d. 11 września, Teatr Rozmaitości swe widowiska rozpoczął. Prawie zaraz od początku szczęśliwie mu się powodziło. Pozyskał wiele protektorów przez autorów sztuczek, umyślnie dla niego tworzonych i tłumaczonych, tudzież przez taniość ceny, jakoteż dla wesołej gry młodych artystów i artystek, nakoniec dla samej nowości“.

Takie były narodziny nowej sceny, powstanie swe zawdzięczającej jednocześnie konieczności obrony przed nieoczekiwaną konkurencją, słabej organizacji teatru, którego losy, mimo istnienia Dyrekcji Rządowej, spoczywały w rękach artystów, wreszcie nadwyraz ciężkim jego warunkom finansowym. To, co było niemal dziełem przypadku, natrafiło

jednak na grunt podatny i Teatr Rozmaitości wkrótce zajął wyjątkowe wśród scen polskich miejsce. Przemianowany sztucznie przed paru laty na „Narodowy“, w roku bieżącym kończy pierwsze stulecie swego istnienia, jakże cicho i skromnie w zestawieniu z rolą, jaka mu przypadła i znaczeniem nie tylko w dziejach teatru polskiego, ale i w życiu całem narodu w dobie niewoli; cicho, gdyż bez należytego echa w prasie, która (z jednym zdaje się tylko wyjątkiem w dniu rocznicy 11 września), stulecie to całkowitem pokryła milczeniem; skromnie, bo bez najskromniejszego (przynajmniej jak dotychczas) obchodu pamiątkowego. Czy można sobie wyobrazić w taki sposób uczczoną rocznicę któregośkolwiek z teatrów obcych o podobnem, jak „Rozmaitości“, znaczeniu, a więc np. stulecie Komedji Francuskiej lub Burgtheatru wiedeńskiego?

Monografia, która z czasem szczegółową tego teatru poda historję, poniekąd zmyje grzech nasz w stosunku do niego dzisiejszy i przedstawi jego istnienia etapy: początkowy, jeszcze bardzo chwiejny, bez wyraźnego pod względem repertuaru i zespołu artystycznego oblicza; późniejszy, znamienity zmaganiem się utworów obcych z krępowanym przez cenzurę repertuarem rodzimym, jednocześnie zaś dążeniem do skupienia wszystkich najwybitniejszych sił aktorskich; następny, kiedy cel ten zostaje prawie dopięty i osiąga punkt najwyższy, rozpoczynając okres, nazwany „epoką gwiazd“, w repertuarze zaś zaznacza się wyraźną supremacją twórczości francuskiej; jeszcze późniejszy, w którym polska literatura dramatyczna coraz śmieiej przychodzi do głosu, skutecznie rywalizując z obcą, a strona wykonawcza ulega stopniowej ewolucji w kierunku gry zespołowej. Przypomną się wówczas tak głośnie niegdyś nazwiska, dziś pustym tylko będące

dźwiękiem, świętych i zasłużonych artystów, którzy tej sceny tworzyli wielkość: Kudlicza, Werowskiego, Wojciecha i Władysława Piaseckich, Zdanowicza, Panczykowskiego, Komorowskiego, Chomanowskiego, Bodurkiewicza, Leontyny Żuczowskiej-Halpertowej, Ciemskiej, a następnie nowej plejady, z Królikowskim i Żółkowskim synem na czele: Rychtera, Świeszewskiego, Stolpego, Tatariewiczza, Modrzejewskiej, Palińskiej - Kenigowej, Bakalowiczowej, Popielówny, Deryżanki, Wisnowskiej, Mazurowskiej, Rakiewiczowej, Nieviarowskiej, Lüdowej, Czaki, Rapackiego, Ostrowskiego, Leszczyńskiego, Ładnowskiego, Kotarbińskiego, Szymanowskiego, Wolskiego, Nowickiego, Prażmowskiego, Wojdałowicza i tyłu, tyłu innych, blaskiem swych talentów tak promieniejących, że gdy ich działalność artystyczną uprzytomnimy sobie, nietrudno pojąć, czemu przedewszystkiem „Rozmaitości“ sławę swoją zawdzięczały.

Osobnej również uwagi wymagać

będzie siedziba tego świętego teatru. Tutaj przypomnijmy tylko, że w sali Tow. Dobroczyńności na Krakowskim Przedmieściu mieścił się on do dnia 22 grudnia 1833 jako „Dawny Teatr Rozmaitości“, gdyż jednocześnie pod nazwą „Nowego Teatru Rozmaitości“ czynna była od d. 13 września tegoż roku scena prowizorycznie urządzona w salach reductowych przy Teatrze Wielkim. W r. 1835, d. 30 listopada, przeniesiono przedstawienia do nowego gmachu, wzniesionego na miejscu garderób, przylegających od tyłu do sal reductowych. Gmach ten, z pewnemi tylko zmianami, przetrwał do r. 1883, w którym, d. 11 czerwca, spłonął i był odbudowany w ciągu siedmiu miesięcy, przez które przedstawienia ponownie odbywały się w salach reductowych. Pożar w d. 2 listopada 1919 ostatecznie unicestwił dawny gmach „Rozmaitości“, na miejscu zaś jego stanął następnie obecny Teatr Narodowy.

M. Rulikowski

Z DZIEJÓW SCENY POLSKIEJ

(Nowe prace i przyczynki)

III.

Związek Artystów Scen Polskich powziął myśl znakomitą: postanowił na setną rocznicę zgonu Bogusławskiego, przygotować informacyjną książkę o życiu i działalności twórcy sceny narodowej. W bieżącym piśmiennictwie istnieje pod tym względem luka nieprawdopodobna. Pamiętnikowe „Dzieje Teatru Narodowego“, pomimo przedruku A. Kaczurby w r. 1884, należą do rzadkości antykwaryskich. Toż samo z życiorysem Bogusławskiego, napisanym przez jego wnuka, Władysława. Monografia Gallego doprowadzona została do r. 1794. Pozatem jest nieco rozrzuconych

tu i owdzie artykułów i przyczynków. Napisanie popularnej książki o Bogusławskim powierzył Związek Artystów p. Eugenjuszowi Świerczewskiemu („Wojciech Bogusławski i jego scena“. Zarys biograficzny. Warszawa 1929. Nakładem Z. A. S. P. Skład główny: Księgarnia F. Hoessicka).

P. Świerczewski historją teatru i teatrologją zajmuje się oddawna. Zna dobrze literaturę przedmiotu i posiada niezawodnie talent pisarski. Gdyby miał czas, mógłby napisać doskonałe taki właśnie „zarys biograficzny“, jaki jest potrzebny. Niestety, otrzymał

podobno na opracowanie tej książki kilka zaledwie miesięcy. Zrobił więc to, co się dało wykonać w tak krótkim czasie, a chcąc uczynić więcej, niż było możliwe, ratował się... publicystyką bieżącą. Zarys jego ma plan bardzo logiczny: tło (to jest teatr w Polsce przed Bogusławskim), pierwsze lata Bogusławskiego, jego dyrekcja do roku 1814, ostatnie lata życia Bogusławskiego, organizacja teatru Narodowego, sztuka aktorska Bogusławskiego, repertuar i — próba syntezy. W charakterystyce działalności dyrektorskiej Bogusławskiego posługiwał się autor jego „Dziejami Teatru Narodowego“ niemal wyłącznie; w innych sprawach był samodzielniejszy a nawet sięgnął do manuskryptowych materiałów rodzinnych, będących własnością p. Anieli Bogusławskiej. Uwzględnił też całą literaturę przedmiotu, zarówno książkową, jak i artykułową. Na ogół portret Bogusławskiego wypadł zajmująco i dość wiernie, z lekką zawsze tendencją do łatwego panegiryzmu. Natomiast nieco powierzchownie wypadła analiza organizacji teatralnej Bogusławskiego, jego aktorstwa, reżyserji, pedagogji i dramaturgji. W tej dziedzinie (poza manuskryptami Bogusławskiego) znalazł p. Świerczewski mało źródeł. Musiał to i owo podkreślać nadmiernie na własny rachunek, przyczem padają takie słowa, jak „genjusz“ lub „wielkie nakazy testamentu Bogusławskiego“. Taka żarliwość apologety byłaby sama przez się zrozumiała, gdyby nie zawiodła autora zbyt daleko. Doszedł np. do wniosku, że wędrowni Bogusławskiego po miastach prowincjonalnych były wynikiem jakiegoś rozległego planu, świadczącego o genjalnych pomysłach organizacyjnych. Tymczasem sprawa była znacznie prostsza: Bogusławski jeździł do Lwowa, Wilna, Krakowa, Poznania, Dubna i Kalisza dlatego, aby ratować swój budżet, zawsze wąty i niepewny. Chodziło p.

Świerczewskiemu o pocieszenie społeczeństwa, że mamy dziś dwóch bezpośrednich spadkobierców wielkiej idei „testamentowej“ Bogusławskiego: pierwszym jest p. Osterwa, który zorganizował stały teatr objazdowy na kresach, drugim jest ktoś inny, którego p. Świerczewski wypromował na zbawcę sceny polskiej. Nie wydaje mi się słusznym rozważanie tych wniosków: dowodzą one jedynie, że p. Świerczewski umie pamiętać o swych przyjaciółach przy każdej, najbardziej niespodzianej sposobności.

Zestawienie dzisiejszego kierownika teatru z działaczem, który zmarł przed stu laty a więc rozporządzał bardzo skromnymi środkami, musi być metodą zawodną. Zbyt pochopnie też przypisuje p. Świerczewski głębsze znaczenie projektowi podziału teatrów, jaki Bogusławski pozostawił w zakończeniu swych „Dziejów“. Bogusławski, z konieczności, musiał wystawiać na jednej scenie teatru Narodowego wszystko: dramaty, komedje, krotchwile, opery i balety. Z czasem, gdy się scena narodowa rozwinęła, zrozumiano, iż aktor nie jest w stanie występować w każdym dziale sztuki z jednakową kompetencją i jednakowem uzdolnieniem. Bogusławski przewidywał konieczność takiego podziału scen, jaki już istniał w stolicach Europy: teatr Narodowy — dla tragedji i komedji oryginalnej oraz klasyków cudzoziemskich; Opera, wreszcie t. „Komiczny“ (dla melodramatu, komedjo-opery i krotchwili). Tylko Bogusławski obawiał się, czy znajdzie się dla tylu widowisk dosyć publiczności w Warszawie. Proponował, ażeby każdy z tych teatrów grał dwa razy w tygodniu, w niedzielę zaś wszystkie razem. Kombinacja taka nie mogła by, oczywiście, wytrzymać rachunku nawet przy znacznych subsydjach.

„Dramaturgja“ Bogusławskiego, pozostawiona w manuskrypcie, winna być wydana z największym pie-

tyzmem przez Z. A. S. P. Jest ona niewątpliwie, szacownem świadectwem nad sztuką aktorską, chociaż nie wiemy, jak ją stosował Bogusławski w swej pracy reżyserskiej. Przeciążony pracą różnorodną nie miał Bogusławski napewno czasu na samodzielne poczynania reżyserskie. W każdym razie zwrócenie uwagi na tę „Dramaturgię“ i jej analiza świadczy dobrze o zamiłowaniach p. Świerczewskiego, jako teatrologa.

„Wojciech Bogusławski i jego scena“ jest, pomimo drobnych zastrzeżeń książką pożyteczną. Stanowi ona entuzjastyczny hołd, złożony pamięci twórcy sceny narodowej. Właśnie o taką propagandową niejako książkę chodziło Związkowi Artystów Scen Polskich.

IV

Poważne studia nad dziejami teatru prowadzi młody polonista, p. **Ludwik Simon**. Jest on bibliografem teatru wyjątkowej sumienności i pracowitości. Ustala fakty, które staną się punktem wyjścia dla ścisłych badań historycznych. Jako odbitkę z „Pamiętnika Literackiego“, ogłosił p. Simon niewielką książeczkę p. t. „Repertuar teatrów w Polsce za czasów Stanisława Augusta“ (Lwów, 1929, Zakł. Nar. im. Ossolińskich). Są to „uwagi na marginesie dzieła Ludwika Bernackiego“ w tym samym przedmiocie, a właściwie — uzupełnienia do jego cennej pracy.

W Bibliotece Sztuki na Zamku odnalazł p. Simon zeszyt z repertuarem baletowym z lat 1781 — 1794, który był niegdyś własnością A. Polińskiego. Z zeszytu tego wyłowił autor pozycje, nieznane Bernackiemu i uporządkował je według jego metody. Następnie przytacza p. Simon szczegóły repertuaru teatrów w Wilnie, Krakowie, Lublinie i Dubnie, uzupełniające dzieło Bernackiego. Toż samo czyni z repertuarem teatrów prywat-

nych. Wreszcie ustala p. Simon autorstwo kilku utworów dramatycznych, które Bernacki podał jako anonimowe. Dowodzi mianowicie, że „Amant doktor“ (z r. 1780) jest skróconym przekładem komedji Molière'a „L'amour medecin“; że „Podejrzliwi“ Bohomolca są prozaicznym przekładem molierowskiego „Sganarella“, że bezimienne (z r. 1780) „Sądy u wójta“ są przekładem komedji Brueys'a i Palaprata p. t. „Avocat Patelin“ i wreszcie, że „Zygmunt August“, fragment tragedji przypisywany przez Bernackiego Krasickiemu jest prawdopodobnie wcześniejszą redakcją tragedji Wybickiego.

Historja teatru zyskuje w p. Simone pracownika niezwykle solidnego.

V

Nakładem gminy m. Lwowa wyszła niewielka książeczka, napisana przez pp. **Henryka Cepnika** i **Dr. Władysława Kozickiego** p. t. „Scena Lwowska“ (1780 — 1929). Nie jest to opracowanie monograficzne, ale raczej skrót historyczny, ujawniający, że „mało która ze scen polskich w równie niepomyślnych i wciąż innych rozwijała się warunkach, mało która przeszła i przetrwała tyle, co scena lwowska“. Pierwszą część (do r. 1900) napisał p. H. Cepnik; drugą, od daty wybudowania nowego teatru miejskiego do chwili ostatniej, dr. W. Kozicki. Pomysł przygotowania takiego skrótu, właśnie w chwili najcięższego przesilenia, jakie teatr lwowski przechodzi, przynosi zaszczyt autorom: chcą niewątpliwie, uświadomić „sfery właściwe“, jak wielkie zadanie ma do spełnienia ten teatr w mieście kresowem, z wielojęzycznej ludności złożonem, i do jakiego upadku został dziś doprowadzony. Nie było jeszcze w historii naszych teatrów takiego momentu, aby na samym początku sezonu, teatr

miejski musiał być na jakiś czas zamknięty z powodu gospodarki dzierżawców.

Etapy rozwoju sceny lwowskiej są bardzo liczne i bardzo różnorodne. Pierwszy teatr zawodowy na gruncie lwowskim (od r. 1772) był niemiecki. W kilka lat później dają przedstawienia państwo Truskolawscy (przez trzy lata) a następnie Dominik Morawski (1793 — 1794). W styczniu 1795 r. przyjeżdża do Lwowa Bogusławski i, po pięcioletniej, zaciętej walce z przedsiębiorstwem niemieckim, wraca zrujnowany do Warszawy. Właściwym twórcą teatru lwowskiego był J. N. Kamiński, który kierował nim przez lat dwadzieścia jeden (1809 — 1830). Kamiński stał się dla Lwowa takim samym niez mordowanym działaczem, jakim Bogusławski był dla Warszawy. Stworzył repertuar, aktorów a nawet publiczność. Za jego czasów scena „zastępowała i szkołę, w której uczono po niemiecku i codzienne słowo polskie drukowane, gdyż dziennikarstwa polskiego nie było, i literaturę, która spoczywała w letargu-wogóle wszystko to, czem wyraża się życie duchowe i umysłowe narodu“. Zasługa tem większa, że teatr polski był wciąż zależny od teatru niemieckiego. Po dziesięciu latach zrzeszenia aktorów, znalazł się wielki obywatel i filantrop, Stanisław hr. Skarbek który własnym sumptem wybudował dla Lwowa teatr na 1460 osób. Napróżno tę wspinałą ofiarność starał się rząd austriacki sparaliżować, narzucając teatrowi Skarbka obowiązek utrzymywania z polskich pieniędzy teatru niemieckiego i zarezerwowania dla widowisk niemieckich czterech dni w tygodniu. Po śmierci Skarbka (1848 r.) teatr jego obejmują przedsiębiorcy prywatni: Pfeiffer (do r. 1854), A. Chełchowski (do r. 1857), J. Nowakowski i W. Smochowski (do r. 1864), wreszcie — A. Miłaszewski (1864 — 1872). Czasy

te były dla teatru mniej pomyślne. Ucisk austriacki był tak brutalny, że w r. 1870 urządzono w teatrze Skarbkowskim uroczysty obchód niemiecki zwycięstwa Prus pod Sedanem. Dopiero w r. 1871 przywilej, którym obarczono fundację skarbkowską, został zniesiony a w parę miesięcy później zakończył swą wrogą, sto lat blisko trwającą działalność w polskim Lwowie teatr niemiecki.

Od tej pory teatr lwowski wchodzi na lepszą drogę. Stało się to zwłaszcza za sprawą Jana i Stanisława Dobrzańskich (1875 — 1881), którzy zdołali wyprowadzić scenę lwowską ze stanu dezorganizacji. Nastąpił dość bujny rozkwit teatru zarówno pod względem repertuaru, jak sztuki aktorskiej. Po śmierci Stanisława a później Jana Dobrzańskich znowu teatr lwowski walczy z trudnościami: wysiłki Celiny Dobrzańskiej i S. Niewiadomskiego (1886 — 1890), M. Schildta (1890 — 1894) i Z. Przybylskiego (1894 — 1896) nie poprawiły stosunków. Od katastrofy ocala teatr lwowski Ludwik Heller, który, za pierwszej swej dyrekcji (1896 — 1900) zaprowadził w nim ład i przywrócił zaufanie publiczności.

Nowa epoka zaczyna się od zbudowania miejskiego gmachu teatralnego w r. 1900. Kierownictwo powierzono na lat sześć (1900 — 1906) znakomitemu znawcy sceny, Tadeuszowi Pawlikowskiemu, dla którego punktem wyjścia w pracy staje się nowoczesny kierunek naturalistyczny, jak u Antoine'a i Stanisławskiego. Jest to najświetniejsza epoka rozwoju sceny lwowskiej, zarówno pod względem repertuaru, jak i doboru artystów. W jesieni 1906 dzierżawę i kierownictwo teatru obejmuje ponownie L. Heller, który, pomimo, że „nie posiadał w rzeczywistości wyższej kultury artystycznej i wogóle umysłowej“, zdołał prowadzić teatr lwowski niezmiernie sprężysto pod wzglę-

dem administracyjnym przez lat dwa-
naście (do r. 1918).

Mniej szczęśliwie wiedzie się tea-
trowi lwowskiemu pod bezpośrednim
zarządem miasta. Lwów przestał być
stolicą autonomicznej Galicji a stał
się miastem wojewódzkim. Zubożała
i zmniejszona ilościowo inteligencja
nie uczęszcza po dawnemu do teatru.
Dyrektorzy-aktorzy: Michał Tarasie-
wicz (1919 — 1921), Stanisław Czar-
nowski (1921 — 1925) i Henryk
Barwiński (1925 — 1927) walczą z
największymi trudnościami, tembar-
dziej, że wybitni artyści przenieśli
się do stolicy. Próbę zelektryzowania
sceny lwowskiej przez dyr. Teofila
Trzcńskiego przerwano po jednym
sezonie (1927 — 1928), aby znowu
powrócić do formy dzierżawy. Nie-
dobór 1.200.000 zł., wynikający z
prowadzenia opery, miasto usiłowało

zmniejszyć znacznie, przeznaczając
dla dzierżawców (pp. H. Barwiń-
skiego i C. Zaremby) zaledwie połowę
tej sumy (650.000 zł.). Po roku
dzierżawcy ogłosili niewypłacalność.
Długoletni kryzys zepchnął świetny
niegdyś teatr lwowski do poziomu
jednej z najsłabszych scen provin-
cjonalnych.

Wszystkie te kolejne etapy rozwo-
ju i upadku sceny lwowskiej rozwa-
żają autorowie książki łącznie z ana-
lizą repertuaru i ustosunkowania sił
wykonawczych. Zarzys jest wyrazi-
sty i pożyteczny. Moze wpłynie na po-
ważne zastanowienie się nad sprawą,
której doniosłości dla kultury polskiej
nie doceniają, niestety, ani przedsta-
wiciele rządu, ani członkowie władz
miejskich we Lwowie.

Jan Lorentowicz

POLSKIE SZTUKI W PRADZE CZESKIEJ

III. Sztuki polskie, grane w Pradze.

a) NARODNI DIVADLO.

Według źródeł, jakich mi łaskawie
użyczyły dyrekcje teatrów
praskich i prof. uniwersytetu Otokar
Fischer, wybitny uczony, autor dra-
matyczny i wielki znawca teatru, ja-
ko etż znany bibliograf i entuzjasta
teatru Karol Engelmüller, autor mo-
nografji o Marji Hübnerowej, i Le-
opoldzie Dostalowej,—najdawniejsze
przedstawienie sztuki polskiej w
Pradze sięga roku 1879, kiedy to w dniu
14 czerwca wystawiono w Teatrze
Tymczasowym, istniejącym od ro-
ku 1862 do 1883, „Mazepę“ Słowackie-
go w przekładzie F. Hovorki.

W roku następnym wprowadzono na
scenę 6 marca komedję M. Bałuckiego
„Krewniacy“, zaś 1 października te-
goż roku drugą komedję Bałuckiego:
„Sąsiedzi“; obydwie w tłumaczeniu A.
Schwaba.

W tymże roku 1880 grano 24 maja
w przekładzie F. Hovorki sztukę
„Król Lewicki Marko“ Bronisława Gra-
bowskiego, znanego czechofila i tłum-
acza dzieł Jarosława Vrchlicky'ego
i innych pisarzy czeskich dawnej epo-
ki na język polski.

Równocześnie wystawia Szwandowe
Divadlo „Mazepę“, później innych au-
torów polskich z A. Fredrą na czele.

Z końcem roku 1883 otwiera uro-
czyście swe dumne podwoje „Narodni
Divadlo“, nad którego sceną widnieje
wielce charakterystyczny napis: „Na-
ród sobe“, i tu skupia się też głównie
zainteresowanie polską twórczością
dramatyczną.

Już pierwszego stycznia 1884 roku
wystawia dyrektor Szubert „Grube
ryby“ Bałuckiego w przekładzie A.
Schwaba, w tłumaczeniu zaś F. Ho-
vorki idzie sztuka Narzymskiego „Po-
zytywni“. Jeszcze tegoż roku idą 1

sierpnia „Śluby panięskie“ Fredry w przekładzie E. Vavry.

Rok następny przynosi w dniu 12 czerwca komedję Bałuckiego „Krewniacy“, graną już poprzednio, jak wiemy — w Teatrze Tymczasowym.

Następuje trzyletnia przerwa w wystawianiu polskich sztuk; dopiero w roku 1888 spotykamy się znów z komedją Bałuckiego pod tytułem „Po śmierci cioci“, którą językowi czeskiemu również przyswoił niestrudzony na tem polu A. Schwab.

W r. 1890 zjeżdża do Pragi na gościnne występy Roman żelazowski, poprzedzony listem Adama Asnyka do Edwarda Jelinka, w którym to liście poeta polski poleca wybitnego artystę opiece znanego przyjaciela Polski. List ten znajduje się, obok innych ciekawych dla nas dokumentów, w doskonale urządzonej bibliotece przy Muzeum Narodowym w Pradze.

Żelazowski występuje w Narodnim Divadle w „Otellu“, „Ludwiku XI“, „Właścicielu kuźni“ i „Fedorze“, zyskując gorącą sympatję i wielki sukces artystyczny.

W roku 1891 gości w Pradze Helena Modrzejewska, zatrzymawszy się tu w drodze do Ameryki.

Prof. Otokar Fischer w znamienym artykule: „K ceskopolskym stykum divadelnum“ w czasopiśmie „Nova Svoboda“ (rocznik V numer 4) przypomina w entuzjastycznych słowach gošcinę „Duse słowiańskiej“, przywołując na pamięć dzisiejszemu

pokoleniu, że imię Modrzejewskiej miało wprost czarodziejski dźwięk; „długo trwała pamięć tej gošciny“ — dodaje prof. Fischer, gorący zwolennik zbliżenia polsko-czeskiego w dziedzinie teatru.

Również w roku 1891 zjeżdża do Pragi teatr krakowski, wystawiając w Narodnim Divadle w dn. 23 czerwca: „Dwie bliźny“ Fredry i „Chłopi — arystokraci“ Anczyca. Na czele świetnego zespołu stali: Hoffmanowa, Wolska, Wojnowska, Solski i Rygier.

Rok 1893 przynosi dwie polskie sztuki w tłumaczeniu A. Schwaba: 10 czerwca komedję „Mąż z grzechności“ Abrahamowicza i Ruszkowskiego, a 17 sierpnia znowu komedję Bałuckiego, „Klub kawalerów“, w której występowała Marja Hübnerowa, późniejsza znakomita pani Dulaska. Pani Hübnerowa mówi z entuzjazmem o sztukach polskich autorów; grywa w nich nader chętnie, „ponieważ dzięki zacięciu charakterystycznemu nadają się doskonale do



MARJA HÜBNEROWA

indywidualnego opracowania“.

Bałucki, grywany tak często w Pradze, wraca znów w roku 1896; w dniu 6 lipca wystawiono bowiem „Dom otwarty“, również w przekładzie Schwaba.

Rok następny ożywiony jest znów tak chętnie w Pradze widzianą gošciną Romana żelazowskiego, który obok ról już dawniej znanych daje Hamleta i Franciszka Moora.

W tymże roku 1897 wystawiono 21

października sztukę Bronisława Grabowskiego „Drugi raz“ w przekładzie Stiepanka.

Rok 1898 przynosi 13 września sztukę Maciejowskiego „Marcin Łuba“ w przekładzie Adolfa Czernego, który odtąd nieraz zasilać będzie literaturę ojczyzną przekładami z polskiego.

Oto sztuki polskie, wystawione za dyrekcji Franciszka Szuberta, który stał na czele Teatru Narodowego od jego otwarcia w listopadzie roku 1883 do roku 1900. Po nim obejmuje dyrekcję Jarosław Kvpil, który położył wielkie, nienależycie jeszcze przez nas ocenione zasługi w odniesieniu do naszej twórczości dramatycznej, wprowadzając na deski sceniczne cały szereg sztuk „nowych“ autorów.

Marsz triumfalny „młodej Polski“ w Pradze rozpoczął się w dniu 12 stycznia 1902 wystawieniem sztuki Kisielewskiego „Karykatury“, w których świetna para artystów: Hanna Kvpilowa i Edward Vojan znaleźli wspaniałe pole do popisu. W przedstawieniu tem brała też udział Marja Hübnerowa.

Z ogromnem powodzeniem przez długi czas grane „Karykatury“ przetłumaczył Adolf Czerny, który obecnie już od lat wielu pracuje nad przekładem „Króla Ducha“ Słowackiego.

Następnym wielkim sukcesem artystycznym i kasowym było „Na zawsze“ Lucjana Rydla, wystawione 6 lutego 1904 w przekładzie Fr. Vondraczka, z Hanną Kvpilową i Vojanem w rolach głównych. „Na vždy“ bywa jeszcze dziś często grywane na prowincji przez Leopoldę Dostalową.

Po czterech latach, w których nie dano żadnej sztuki polskiej, ujrzała praska publiczność w dniu 31 stycznia 1908 pierwszą sztukę Stanisława Przybyszewskiego: „Dla szczęścia“, w przekładzie Ad. Czernego, z Dostalową w głównej roli.

Rok 1910 przynosi wielki klasyczny spektakl: w przekładzie świetnego

znawcy literatury i języka polskiego, Franciszka Kvpila wprowadza dyrektor Jarosław Kvpil „Beatrix Cenci“ Słowackiego w dniu 23 kwietnia, dając wstrząsającą tragedję ciekawą oprawę sceniczną i oryginalne ujęcie reżyserskie, w którym przejawily się w całej pełni ówczesne umiłowania Kvpila, skłaniające się częściowo ku inscenizacjom Reinhardta, jako też Meiningerów. Jako Beatrix, odniosła znaczny sukces wybitna i bardzo inteligentna tragiczka Narodniego Divadla, Leopolda Dostalowa, która w tej roli wystąpiła potem w Warszawie w roku 1912.

W tymże samym roku 1910 odniosła pierwszorzędną sukces w sztuce polskiej inna, najwybitniejsza chyba współczesna aktorka czeska, Marja Hübnerowa. 10 czerwca 1910 wystawił Kvpil „Moralność pani Dulskiej“ Zapolskiej, grywaną z niemniejszym powodzeniem po dzień dzisiejszy. Marja Hübnerowa stworzyła w tej roli istne arcydzieło gry scenicznego, o czem przekonała publiczność warszawską w czasie swych gościnnych występów w Teatrze Polskim w styczniu ubiegłego roku.

Po świetnych sukcesach w roku 1910 następuje znów kilkoletnia przerwa i dopiero w roku 1914, już po wybuchu wojny, wystawia praski Teatr Narodowy „Damy i Huzary“ Fredry.

Poprzednio gości w Pradze teatr lwowski, za dyrektorem Ludwikiem Hellerem, wystawiając życzliwie i ze zrozumieniem przyjęte „Wesele“ Wyspiańskiego.

W roku 1915 występuje gościnnie Edmund Rygier w „Otellu“, zyskując poklask publiczności i życzliwość prasy. W tymże roku odnosi walne zwycięstwo Roman Żelazowski, jako „Pietro Caruso“ Roberta Bracco; 7 stycznia 1915 wystawia Żelazowski w własnej koncepcji reżyserskiej „Sędziów“ Wyspiańskiego w przekładzie A. Czernego. We wspomnianym już wyżej artykule podkreśla prof. Otokar Fischer

wielkie znaczenie wprowadzenia na scenę czeską Wyspiańskiego w oryginalnej inscenizacji. Pole do popisu znalazły w pięknym dramacie Wyspiańskiego dwie przyjaciółki narodu polskiego: Leopolda Dostalowa w roli Jewdochy i Ewa Vrchlicka, córka świetnego pisarza i poety, Jarosława Vrchlicky'ego — w roli Joasa.

W miesiąc później, wystawiono 16 lutego 1915 „W małym domku“ Rittnera, ze sławnym Vojanem i Ewą Vrchlicką, uczennicą żelazowskiego, w głównych rolach.

W roku 1916 daje Kvpil pierwszą sztukę Stefana Kiedrzyńskiego: „Gra serc“, w której odpowiednią dla siebie rolę znalazła Dostalowa, lubiąca grywać w sztukach polskich, gdzie — jak twierdzi — są „moc krasne“ role.

Na tem zamyka się szereg sztuk polskich, wystawionych w Narodnim Divadle za dyrekcji Jarosława Kvpila, który ustępuje po osiemnastu latach chlubnego wódarstwa.

W roku 1920 obejmuje dyrekcję Teatru Narodowego Karol Hilar, dotychczasowy dyrektor Teatru miejskiego na Vinohradach. Hilar, zachęcony nadzwyczajnym sukcesem „Nie-Boskiej Komedji, wystawionej przez niego w r. 1918, wprowadza na scenę Teatru Narodowego „Balladynę“ Słowackiego 6 kwietnia 1923 z Dostalową w roli tytułowej. Jak już wiemy — eksperyment ten świetnego dyrektora i reżysera nie powiódł się nadzwyczajnie.

12 lutego 1924 wystawiono z powodzeniem komedję Kiedrzyńskiego: „Zabawa w miłość“ w tłumaczeniu B. Vydry, zaś 26 czerwca tego samego roku komedję Br. Winawera: „R. H. Inżynier“ w przekładzie A. Fingera.

W Stawowskim Divadle, związanym administracyjnie z Teatrem Narodowym, przynosi rok 1926 w dniu 9 lipca „Spadkobiercę“ Adama Grzymały-Siedleckiego w przekładzie B. Vydry, z udziałem Marji Hübnerowej

i z gościnnym występem Mieczysława Frenkla.

W roku zaś 1928, wczesną wiosną, występowała w Stawowskim Divadle gościnnie Marja Przybyłko-Potocka w „Kochankach“ Wacława Grubińskiego. Rolę Heleny objęła po wyjeździe naszej artystki Ewa Vrchlicka.

b) MIEJSKI TEATR NA VINOHRADACH.

Pierwszą sztuką polską, graną w miejskim Teatrze na Vinohradach, niedługo po jego otwarciu w roku 1907, był „Powrót wiosny“ Tadeusza Konczyńskiego.

Następnego roku wystawiono „Złote runo“ Przybyszewskiego.

Po pięcioletniej przerwie w roku 1910, dano komedję Stefana Krzywoszewskiego: „Djabeł i Karczmarza“, w przekładzie J. Rydwana. Sztuka cieszyła się wielkiem powodzeniem, jak również „Przywódcą“, wystawiony w tym samym roku w ludowym teatrze „Urania“. „Djabeł i Karczmarza“ była to już trzecia sztuka Krzywoszewskiego, grana w Pradze, w roku bowiem 1910 wystawiono w teatrze na Ziżkowie „Aktorki“.

W roku 1915 wprowadza Hilar na scenę „Zaczarowane Koło“ Rydla przy wydatnej współpracy autora; sztuka zyskała znaczne powodzenie.

W tłumaczeniu J. Rydwana wystawiono w roku 1917 „Wilki w nocy“ Rittnera; 21 lutego roku 1918 odbyła się pamiętna premjera „Nie-Boskiej Komedji“ w przekładzie Franciszka Kvpila, w świetnej reżyserji K. Hilara.

Rok 1921 przynosi w teatrze na Vinohradach „Głuszca“ Krzywoszewskiego w tłumaczeniu J. Rydwana; w roku 1923 wystawiono 15 października sztukę Winawera „Księga Hjoba“ w przekładzie A. Fingera; w roku zaś 1926, już za dyrekcji Jarosława Kvpila, wprowadzono na scenę komedję Krzywoszewskiego „Pan Minister“.

Jesienią roku 1927 występowali tu

gościnnie Marja Malicka i Aleksander Węgierko w rekordowym „Świcie“ Niccodemiego.

c) SZWANDOWE DIVADLO.

Szwandowe Divadlo odegrało wybitną rolę w praskim życiu kulturalnym. Teatr ten, założony w roku 1871 przez reżysera Tymczasowego Teatru Narodowego, Pawła Szwandę znalazł w osobie żony dyrektora Eliski Peszkowej, znanej aktorki i literatki, gorącą zwolenniczkę i propagatorkę polskiej literatury dramatycznej; w jej przekładzie wszedł na scenę Szwandowego Divadla niejeden utwór polski.

W roku 1880 wystawiono „Mazepę“ Słowackiego — dramat grywany w swoim czasie w Pradze stosunkowo często; potem przysła kolej na Korzeniowskiego, na Fredrę i Bliżynskiego, na Żuławskiego i Kisielewskiego, na Przybyszewskiego i Zapolską.

Dnia 8 czerwca 1917 wystawiono „Żabusie“ Zapolskiej w przekładzie Fr. Vondraczka; 21 stycznia 1919 wchodzi na scenę Szwandowego Divadla dramat Zapolskiej „Panna Maliczewska“, w roku zaś 1922 „Lenin“ Grubińskiego.

Sztuki, grane w tym teatrze, wyma-

gają jeszcze szczegółowego zestawienia, co z powodu zwinięcia już przed rokiem tej dość ważnej placówki artystycznej jest nieco skomplikowane.

Reżyser Juljusz Lebl wystawił od roku 1924 szereg sztuk polskich autorów. Pierwszą była „Polityka“ Włodzimierza Perzyńskiego; następnego roku cieszył się powodzeniem na deskach Szwandowego Divadla „Czysty interes“ Stefana Kiedrzyńskiego, w roku zaś 1926 grano drugą komedię Kiedrzyńskiego: „Najszcześniejszy z ludzi“. Rok 1928 i zarazem ostatni rok istnienia Szwandowego Divadla przynosi „Kolombinę“ Stefana Krzywoszewskiego, którego najwięcej stosunkowo sztuk wystawiono w Pradze.

Niniejsze zestawienie nie wyczerpuje, oczywiście całego materiału, do którego jest nieraz trudno dotrzeć. Dalsze, żmudne poszukiwania wzbogacą i uzupełnią niewątpliwie zebrane już dane bibliograficzne. Ale już niniejszy szkic daje nam pewne wyobrażenie o zainteresowaniu naszych pobratymców polską twórczością dramatyczną.

Franciszka Szyfmanówna

P R O R O C T W A

Muszę tę przydługą i bardzo skomplikowaną historję raz wreszcie podać do wiadomości publicznej, ponieważ wynika z niej pewien pouczający morał. *Można zostać prorokiem we własnym kraju.* Niedaleko szukając — ja jestem takim prorokiem. I zaraz to stwierdzę faktami.

W roku... w którymś tam roku przed wojną pracowałem w Amsterdamie w laboratorium fizyki doświadczalnej. Podczas feryj akademickich — w grudniu — wybrałem się do Paryża, gdzie oczekiwał mnie

bratanek mój, poeta serbski, który znowu w stolicy świata studjował muzykę i matematykę (uprzedzałem, że historia jest nieco skomplikowana, ale nic na to poradzić nie mogę).

Pewnego dnia bratanek, poeta serbski, muzyk i matematyk powiada do mnie:

— Musimy iść do Wielkiej Opery na „Lohengrina“.

— Na Lohengrina? Do Wielkiej Opery? Dam ci radę — wybierz sobie bogatszego stryja.

— Do teatru możemy iść za darmo. Jest taki sposób — mówi poeta

południowo-słowiański. — Zgłosimy się do kancelarji o szóstej i powiemy że chcemy wystąpić wieczorem jako statyści. Dadzą nam halabardy, tekturowe pancerze, będziemy sobie stali i słuchali. Już kilka oper w ten sposób poznałem... Słyszałem Carusa, Reszkego, Battistiniego, ...inettiego, Selmę, Jenny, Adele, Emmy i Izoldę. Raz się tak zaszuchałem, że musieli spuścić kurtynę, bo im przeszkadzałem w akcji. Grali, pamiętam, „Aidę“ i bohater nie mógł — przeze mnie — zdradzić kraju... Ciągłe mu się płątałem pod nogami.

Na „Lohengrina“ oczywiście nie poszliśmy, ale myśl, że mogłem wystąpić w Paryżu na deskach scenicznych i stanąć w trykotach, z halabardą przed elitą umysłową wielkiego miasta, zapadła głęboko w otchłań mojej świadomości.

Wróciłem do cichej pracowni fizycznej. Wieczorem w pensjonacie, w tajemnicy przed ludźmi pisałem pierwsze sceny komedji politycznej. Tak powstały — dawno już temu, bardzo dawno — „Losy Europy“.

Akcję — utartym zwyczajem — przenieśliśmy na Bałkany. Przedstawienie galowe w operze. Burda. Awantura. Statysta — w zapale patriotycznym — daje Lohengrinowi w pysk.

Rzecz dzieje się w stolicy owego państwa, które — na cześć pewnego popularnego podówczas sznapsa — nazwałem (proszę zapamiętać ten drobny szczegół) SARADŻEWEM.

Kroki dyplomatyczne. Ultimatum. Wojna... I tak dalej. Niektórzy — starsi — bywalcy teatralni pamiętają tę moją „pierwocinę“.

Sztuczkę wystawiono po raz pierwszy w roku 1913-ym... Obiegła prawie wszystkie sceny polskie.

W półtora roku po premierze — Sarajewo, studenci, zamach, groźna nawałnica dziejowa.

Przyjaciel mój, Stefan Jaracz, który grał w tej burlesce główną rolę,

uważa mnie od tej chwili za proroka. I to — prawdziwego, nie fałszywego.

Razu pewnego wystawiłem w Teatrze Letnim inną znowu groteskę — „Promienie FF“. Jakiś zwarjowany wynalazca przekręca os ziemską, Warszawa leży pod zwirotnikami, żar leci z nieba i ludzie zmieniają rasę. Aryjczycy zostają Hindusami, niektóre mniejszości narodowe opalają się „na murzynów“, potomkowie neofitów zamieniają się — pod wpływem silnej insolacji — na mulatów. Małpy łążą po drzewach w Ogrodzie Saskim.

Przypadek zrzucił, że lato owego roku było wyjątkowo upalne. Jaracz siedział w ogródku kawiarni „Kresowej“ i spoglądał na mnie z podejrzliwością.

— Znowu zaczynasz? — mówił. — Spiekota, że wytrzymać nie można. Oczywiście — zbliżamy się nagle do równika i już minęliśmy Sycylję. Spotkałem Goldwassera — Złotowodzińskiego... Ściemniał, włosy mu się kręca na głowie. Ja sam czytam „Ramajanę“ i patrzę na Wisłę, jak na Ganges. Niema gadania — sprawdźło się. Ktoś tę ziemię odwrócił ogonem do słońca! Sam na własne oczy widziałem, że jakiś gość w barze jadł oliwki po wódce!

Ludzie w teatrze są bardzo przesądni. Zabobon szerzy się za kulisami, jak epidemja bridge'owa. Nie wiem, jak się to stało, ale po kilku trafnych przepowiedniach zaawansowałem na Jonasza, Habakuka, Pytję i Kasandrę. Całe rzesze zgłaszają się do mnie, jak do wyroczni delfickiej.

„Czy film dźwiękowy zabije teatr?“

„Sztuka dramatyczna upada. Nikt nie chce słuchać białych wierszy. Co będzie dalej?“

Mógłbym zrobić grubszy majątek na wróżbach, ale dotychczas funkcjonowałem prawie za darmo. Czasem umieszczam przepowiednię w krót-

kim feljetonie, płatnym od wiersza, czasem — w komedji.

Bohaterem ostatniej mojej sztuki jest pewien pechowiec. Do czego się weźmie — katastrofa, gradobicie i trzęsienie ziemi. Nic mu się w życiu nie udaje.

Już kilku aktorów i reżyserów czytało ten mój utwór najnowszy.

— Ma pan rację — mówią — znów się sprawdziło. Gdybyśmy wystawili tę sztukę — katastrofa! gradobicie! trzęsienie ziemi! Rzecz ma „klapę“ zapewniona...

Rola wieszczbiarza i proroka trochę mi już cięży. Ale bez fałszywego wstydu przyznać muszę, że gram ją naogół dość poprawnie. I doszedłem nawet do pewnych wniosków poważnych.

Nasze ludzkie sprawy nie są znów aż tak strasznie skomplikowane, jakby się na pierwszy rzut oka zdawało. Kiedy się w nie wmyślić mocno, kiedy się dobrze zastanowić, jak to czynią szachiści, nad następnem posunięciem — można od biedy przewidzieć dalszy rozwój rozpoczętej partji.

Historycy literatury odgrzebują po latach jakiś zakurzony szpargał, fragment, wiersz i otwierają usta szeroko. Patrzenie państwo! Wizjoner! Jak on już wtedy świetnie odmalował przyszłość! Ha! Ho — ho!

Wcale mi to nie imponuje. Ludzie tyle piszą, że wreszcie ktoś tam trafił na właściwą nitkę i odgadł dalszy przebieg wypadków. Wielkie rzeczy!

Sam wygłosiłem kilka prorocत्व, mam to na piśmie i lada Cagliostrem zachwycać się nie będę.

Chcę założyć w Warszawie szkołę dla przyszłych wróżbitów i będę wieczorem kształcił w moim zawodzie różne Pytje krajowe.

Ostatecznie — z czegoś żyć trzeba.

Bruno Winawer

W „The Literary Digest“ z dn. 8 czerwca znajdujemy dłuższy artykuł, informujący o przygotowywanej prapremjerze „Wielkiego kramu“ w Teatrze Polskim i streszczający znany wywiad „Observer’a“ z p. Sobieniowskim. Do artykułu dołączona jest fotografia Shaw’a. Pod fotografią czytamy: „Czy wywróci on stragan z jabłkami¹⁾? — Jego Wysokość, Bernard Shaw, niekoronowany król komedji, udzielił Warszawie zaszczytu śmiania się po raz pierwszy na jego najnowszej przepowiedni politycznej. Shaw kończy 26-go przyszłego miesiąca 73 lata“.

„L a S c è n e“ w nr. 16/17 daje notatkę o wystawieniu „Wielkiego kramu“ oraz o naszym festywalu pióra p. Z. Tonieckiego.

Praski „P o l e d n i L i s t“ w numerze z dnia 9 września pisze obszerniej o naszym festywalu. Artykuł utrzymany jest w nader pochlebnym tonie. Specjalne wrażenie na dziennikarzu czeskim wywarło przedstawienie „Cudu mniemanego“ na Rynku Starego Miasta.

„P o l a n d“ w numerze wrześniowym pisze o wystawieniu „Wielkiego kramu“, podnosząc wspaniałe kreacje Marji Przybyłko - Potockiej i Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, zalety przekładu Sobieniowskiego, piękno dekoracyj Frycza oraz świetną reżyserję Borowskiego.

Artykuł ilustruje fotografia Junoszy-Stępowskiego w roli króla Magnusa oraz fotografia zespołu wykonawców sztuki.

„C o m o e d i a“ paryska w nr. 6063 umieściła dłuższy artykuł p. t. „Bogusławski, twórca teatru polskiego“, pióra p. Henri de Montfort. Autor pisze obszernie o zasługach Bogusławskiego, opierając się na naszej broszurze informacyjnej. P. Montfort mówi z entuzjazmem o przedstawieniu „Cudu mniemanego“ na Starem Mieście, pod-

¹⁾ Stragan z jabłkami — „the apple cart“ — oryginalny tytuł angielski „Wielkiego kramu“.

nosząc zasługi organizacyjne dyr. Szyfmana, barwność sztuki, bajeczne tło Rynku, dekoracje Frycza, kreacje Modzelewskiej i Małkowskiego, wreszcie poziom artystyczny baletu p. Wysockiej oraz chóru pod dyrekcją p. Polzinettiego.

TEATRY ZAGRANICĄ

Z dniem dzisiejszym wprowadzamy stały dział, który będzie informował naszych czytelników o ruchu teatralnym w całym świecie kulturalnym. Red.

A u s t r j a.

Wiedeń wystąpił narazie z dwiema ciekawymi premierami sztuk oryginalnych.

Prawdziwą sensacją stało się wystawienie w Burgteatrze sztuki historycznej Hansa Sassmanna pod tytułem „Metternich“. Znany publicysta wiedeński odtworzył z dużą żywością epokę, w której rozpoczął działalność młodociany Metternich. W dziewiętnastu obrazach rozsnuwa się przed oczami widza duży szmat historii Austrii.

„Deutsches Volkstheater“ wystąpił z oryginalną premierą, na którą złożyła się niegrana groteska „Die Liebe auf dem Lande“, zmarłego niedawno Klabunda, autora „Kredowego Koła“, i nagrodzona na zeszłorocznym konkursie dramatycznym, wesoła komedia satyryczna Aleksandra Lernet-Holenia pod tytułem: „Olapotrida“. Sztuka Klabunda, lubującego się w odmalowywaniu egzotycznego tła, rozgrywa się wśród ludu wiejskiego sowieckiej Rosji, której stosunki, zwyczaje i urzędnicy przedstawia autor w sposób groteskowy i śmieszny, kreśląc postacie bohaterów linjami karykaturalnymi.

„Raimund-Theater“ gra wchodzącą na repertuar Teatru Polskiego głośną sztukę Marcela Pagnola „Pan Topaz“, pod tytułem „Das grosse ABC“ ze sławnym Pallenbergiem w roli tytułowej.

Z wielkiem napięciem oczekiwana jest w Burgteatrze prapremjera najnowszej

sztuki Gerhardta Hauptmanna pod tytułem „Spuk“, w której połączone są utwory: „Hexentritt“ i „Die schwarze Maske“.

C z e c h o s ł o w a c j a.

Na uczczenie tysiąclecia męczeńskiej śmierci świętego Wacława, patrona Czech, wystąpiło Narodni Divadlo w Pradze z oryginalną premierą znanego autora dramatycznego Stanisława Loma, p. t. „Svaty Vaclav“. Sztuka osnuta na tle legend o wielkim Męczenniku, otrzymała w „Teatrze Narodowym“ odpowiednią szatę zewnętrzną. Dyrektor Hilar, jako reżyser, i Vladislav Hofman, jako dekorator, starali się w tej udratyzowanej baśni podkreślić przede wszystkim pierwiastek malarski, stwarzając obrazy, przypominające prymitywy średniowieczne.

Niemiecki teatr praski wystawił z wielkim powodzeniem, obok szekspirowskiego „Romea i Julji“, mającą się ukazać wkrótce u nas na scenie Teatru Małego świetną sztukę Molnara: „Olimpja“.

F r a n c j a.

Największą bezsprzecznie sensacją w życiu teatralnym Paryża jest otwarcie teatru „Pigalle“, o czym mówimy obszerniej na innym miejscu.

Na łamach pism kontynuuje się rozpoczęta już dawniej wroga kampanja przeciw „Komedji Francuskiej“, zwłaszcza przeciw jej dyrektorowi, p. Fabre.

Z nowości zanotować należy w teatrze „des Mathurins“ sztukę Henri d'Erlanger'a pod tytułem „Le Collier“, której akcja toczy się wśród śniegów Kanady.

Teatr „Odeon“ wystawia sztukę „La Gloire“, cieszącego się dawniej popularnością autora, Lucien Gleize'a, który w sposób satyryczny smaga dzisiejsze obyczaje, reklamiarstwo, bluffowanie, przeciwstawiając je powoli i stopniowo uzyskiwanej sławie.

Teatr „Porte Saint-Martin“ wystawił sztukę Maurice Rostanda: „Le dernier Tzar“, której akcja rozpoczyna się w roku 1913, przenosząc się z Paryża do Piotrogradu. Występuje car i carowa, Rasputin i Lenin, księżniczka Olga i wiele innych po-

staci historycznych, jako też wytworzonych w fantazji poety.

Henri Duvernois w komedji trzyaktowej, wystawionej w teatrze „Saint-George“ pod tytułem „La Fugue“, rozwinął obszerniej temat, potraktowany przez niego w dawniejszej noweli. Jest to *p a r e x c e l l e n c e* sztuka miłosna.

Dyrektor Gustave Quinson, mający za zwyczaj tak szczęśliwą rękę do wylawiania komedj, wypełniających niejednokrotnie cały niemal sezon teatralny, wystawił obecnie w „Palais Royal“ komedję Rogera Ferdinanda pod tytułem: „Touche-à tout“.

Teatr „Palais Royal“ otwiera tą komedją swe podwoje młodemu autorowi, który umiał częściowo tylko utrafić w ton farsowy, charakteryzujący pewien typ teatrów paryskich.

H i s z p a n j a.

Rzadko tylko dochodzą nas słuchy o teatrze, jako też o twórczości dramatycznej hiszpańskiej. Obecnie zjawił się nowy talent literacki w dziedzinie teatru. Jest nim jeden z najbardziej znanych... torreadorów, Ignacy Sanchez Mejias, który wstępny bojem zdobył publiczność hiszpańską i prasę wystawionym niedawno „żartem scenicznym“ pod tytułem: „Sinrazón“. Akcja tego „żartu scenicznego“ rozgrywa się... w domu obłąkanych. Sanchez Mejias, przyznający się z wrodzoną mu prostotą i naiwnością do nieznaności Pirandella, wykazuje jednak liczne cechy wspólności z autorem „Henryka IV“. Sztuka nowego autora hiszpańskiego, który zajmie może wkrótce poważną pozycję w świecie teatralnym europejskim, nie może być jeszcze uważaną za skończone dzieło sztuki, jest jednak wymowną zapowiedzią szczerzego talentu o dużej umiejętności wyczucia bólów i cierpień ludzkich.

I t a l j a.

Właściwy sezon teatralny włoski, tak w dziedzinie dramatu, jako też opery, zaczyna się właściwie bardzo późno, bo zazwyczaj dopiero około Bożego Narodzenia.

Obecnie mamy do zarejestrowania wielką imprezę teatralną, zorganizowaną przez

związek „Opera nazionale Dopolavoro“ z ramienia związków faszystowskich. „Carro di Tespi“ — tak bowiem nazywa się nowy teatr objazdowy — ma na celu docieranie do najbardziej zapadłych zakątków półwyspu apenińskiego, celem niesienia szerokim masom kultury teatralnej, na co rząd faszystowski kładzie wielki nacisk. Impreza, powierzona wytrawnemu reżyserowi teatru „Scala“ w Medjolanie, Giovachino Forzano, spełnia należycie swe zadanie, dając możliwość ludziom, którzy nigdy teatru nie widzieli, podziwiania sprawnie pod względem artystycznym i technicznym funkcjonującego teatru. „Carro di Tespi“ wozi z sobą całą widownię i scenę wraz z wszelkimi, nieraz wymyślnymi, akcesorjami i buduje teatr w każdej nowej miejscowości w ciągu trzech godzin, rozbierając go znów po skończonem przedstawieniu w dwie godziny, by własnymi autami i autobusami przenieść się natychmiast do następnego miejsca. W doborze repertuaru, na który złożyły się przeważnie sztuki klasyczne, liczone się w wielkiej mierze z popularnym charakterem tej wielce doniosłej imprezy artystycznej.

Z pośród znanych i u nas autorów włoskich wystąpił na razie Dario Niccodemi z nową sztuką pod tytułem: „Il Principe“, która pomimo doskonałej gry pary czolowych artystów trupy Niccodemiego, Verry Vergani i Cimary, nie zyskała poklasku publiczności, ani prasy.

Za równie nieudaną należy uważać najnowsza sztukę jednego z wybitniejszych autorów włoskich starszego pokolenia, Sabatino Lopeza pod tytułem „Laboremus“, która spotkała się z bardzo ostrą oceną prasy w Medjolanie i Bolonji.

Ceniony powieściopisarz i autor dramatyczny, Lucio d'Ambra, wystąpił z dobrze przyjętą sztuką „Montecarlo“, której bohaterką jest księżna rosyjska, była dama dworu carowej.

Wszechstronne zainteresowanie i wprost entuzjazm wywołał w Italji przyjazd teatru żydowskiego „Habima“, który po inauguracyjnych przedstawieniach w Neapolu, zbiera obecnie najżywsze pochwały w Rzymie. Wszystkie dzienniki, tygodniki i mie-

sięczniki włoskie pełne są entuzjastycznych artykułów i fotografii, ilustrujących historię rozwoju Habimy.

N i e m c y.

Szumnymi zapowiedziami poprzedzono tegoroczne, wcześniejsze niż zazwyczaj, za-inaugurowanie sezonu jesiennego w teatrach berlińskich. Mniej jednak efektownie wypadła realizacja owych zapowiedzi!

Obok wznowień, jak: Büchnera „Dantons Tod“ w „Volksbühne“, obok Hauptmanna „Der arme Heinrich“, obok Szekspira, Schillera, Dumasa, Wilda i Wieda wystawiły liczne teatry berlińskie szereg sztuk, z których niektóre padły po kilkudniowym zaledwie żywocie. Do najbardziej nieudanych przedsięwzięć należy wystawienie sensacyjnej bomby pod tytułem „The happy End“ Brechta z muzyką Weilla, który w poprzednim sezonie odniósł ogromny sukces w tymże samym teatrze „am Schiffbauerdamm“ w „Operze za trzy grosze“. Po tem niefortunnym wystąpieniu dyrekcja zwróciła się skwapliwie ku granej już dawniej komedji konwersacyjnej Noela Covarda pod tytułem „Gefallene Engel“, które to „anioły upadłe“ mają wydobyć i wydobędą zapewne zaambarasowaną dyrekcję z kłopotów finansowych.

Spalili również na panewce śmiało i szumnie zapowiedzi Piscatora, o czem donosimy obszernie na innym miejscu.

Jerzy Kaiser przeszedł na rodzaj rewji i jego „Zwei Krawatten“, z muzyką Spoliansky'ego, cieszą się w Berlinie powodzeniem.

Poza tem gra się w Berlinie Sheriffa i Sherwooda, Gerald'ego, Guitry'ego, Offenbacha i Straussa i tyłu innych, z których powodzenie ma naprawdę tylko wesoła i miła komedja Paula Franka pod tytułem „Grand Hotel“, burleska „Alt-Berlin“, w której świeci triumfy Max Adalbert, dalej sztuka Juljusza Berstla „Scribbys Suppen sind die besten“, a przedewszystkiem w rodzaj operetki z bogatą ilustracją muzyczną przez reżysera Charella zamienieni „Trzej muszkieterzy“ dumasowscy.

Jedyny „Lessing Theater“ utrzymał się względnie zwycięsko przy literackiej sztuce

młodego pisarza, Fryderyka Wolfa, pod tytułem „Cyankali“, gdzie autor, poruszając ważny i poważny problem społeczny, umiał znaleźć odpowiednie rozwiązanie artystyczne i zainteresować prasę i publiczność.

W ę g r y.

W literackim świecie budapeszteńskim sensacją dnia stał się fakt objęcia dyrekcji teatru miejskiego przez dwóch tak wybitnych autorów, jak Eugenjusz Heltai, prezes Związku autorów dramatycznych węgierskich, autor i tłumacz licznych komedji francuskich, i Melchior Lengyel, świetny autor „Tajfunu“, „Tancerki“ i tyłu innych komedji. Nowi dyrektorzy postawili sobie jako cel najwyższy przywrócić w teatrze współczesnym głos autorowi. Z niemałym zaciekawieniem śledzone będą losy teatru w Budapeszcie w tym sezonie!

Już od roku oczekiwana nowa komedja Molnara: „Raz, dwa, trzy“ odniosła ogromny sukces w Budapeszcie. Iście po amerykańsku ujęty temat o szoferze, uwodzącym bogatą amerykankę, rozwija Molnar w tej jednoaktowej komedji z dowcipem, humorem i psychologicznym pogłębieniem. Rozentuzjasmowana publiczność wywoływała autora... pięćdziesiąt razy.

Inny autor węgierski, Zygmunt Moricz, zyskał znaczne powodzenie komedją „Woznica pięknej pani“ z świetną artystką Sari Fedak w głównej roli kobiecej.

FESTIWAL SHAWOWSKI

W malowniczo położonej miejscowości klimatycznej Great Malvern, w pobliżu znanego miasta szekspirowskiego Stratford upon Avon, zorganizował sir Barry Jackson „Bayreuth angielski“, celem uczczenia wielkiej twórczości Bernarda Shaw'a. Sir Jackson, twórca teatru w Birmingham, marzył od dawna o możliwości urządzenia festiwalu, w którymby poszczególne sztuki autora „Świętej Joanny“ szły z sobą w zawody. Wreszcie tego roku udało się wielkiemu entuzjaście twórczości Shawa zrealizować swoje plany i przy pomocy znanego reżysera H. K. Ayliffa i najlepszych sił

aktorskich londyńskich odbył się niedawno temu festiwal z udziałem wielu gości cudzoziemskich.

Dyrektor Jackson nie szczędził trudu ni pracy, aby przesunąć przed oczami widzów cykl dramatów swego przyjaciela — dramatów, których inscenizacja nasuwała niejedną trudność i komplikację.

I tak zaczęto od utworu „Dom serc złamanych“. Z utworów dawniejszych wystawiono „Cezara i Kleopatrę“. Najwięcej trudności nasuwało wprowadzenie na scenę wielkiej epopei dramatycznej w pięciu częściach pod tytułem „Back to Methusalem“, która w ciągu trzech wieczorów prostotą i szczerością ujęcia potrafiła zainteresować publiczność ponad wszelkie oczekiwanie.

Sensacją jednak największą festiwalu w Malvern była angielska premiera ostatniej sztuki Shaw'a, której prapremjera odbyła się, jak wiemy, w Teatrze Polskim. „The apple cart“, jak było do przewidzenia — wywołał dość żywą polemikę wśród dziennikarzy różnych obozów politycznych. Arcyodpowiedzialną rolę króla Magnusa grał w Malvern Cedric Hardwicke, główny przedstawiciel największych ról w festiwalu Shawa.

Wielokrotnie wywoływano obecnego wbrew swoim zwyczajom autora, który, ulegając rozentuzjazzmowanej publiczności, wyszedł na scenę, jednak nie aby dziękować za okazane mu względy, lecz aby... mówić o Szekspirze i wskazać na trudności, jakie mieli do pokonania organizatorzy festiwalu.

K O N I E C P I S C A T O R A

Za kilka dni kończy się powtórny, krótki tym razem bardzo, żywot teatru Piscatora!

Erwin Piscator, rewolucjonista w sztuce, posługiwał się zawsze sceną, jako środkiem propagandowym dla swej ideologii politycznej i estetycznej. Osiadłszy w Berlinie, począł Piscator realizować swoje śmiałe plany, nadając każdej koncepcji scenicznej cechę wybitnie komunistyczną, wprowadza-

jąc zarazem duże innowacje w części dekoracyjno-kostjumowej. Ciężkie, z żelaza budowane dekoracje konstruktywne, przeładowanie efektów świetlnych, ustawiczny turkot maszyn, ruchome chodniki, kinematograf, nadmiar ilustracji muzycznej — oto główne czynniki, na których Piscator opiera zewnętrzne efekty sztuki! Sztuka Toller'a „Hopla, żyjemy“ i „Rasputin“ Tolstoj'a — to dwa wielkie sukcesy artystyczne i polityczne Piscatora, który znalazł prędko licznych zwolenników i naśladowców także poza Berlinem.

Obecnie po rocznej przerwie, spowodowanej katastrofą finansową, mimo znacznych sukcesów, wrócił Piscator do czynnej pracy teatralnej w gmachu przy Nollendorfplatz i... po miesiącu zaledwie istnienia teatr się już likwiduje! A z nieklamaniem zainteresowaniem wyczekiwano, i to nie tylko w Berlinie, powrotu do teatru tego reformatora i konstruktywisty!

Erwin Piscator, zawarłszy umowę z Ludwikiem Klopferem, rozpoczął nową swą działalność w teatrze przy Nollendorfplatz wystawieniem sztuki młodego autora, Waltera Mehringa, pod tytułem „Der Kaufmann von Berlin“. Właściwie już przed premierą, kilkakrotnie odkładaną, naraził sobie Piscator sporą część prasy i publiczności, a przedstawienie samo, które z powodu nienależytego funkcjonowania licznych maszyn i rusztowań ciągnęło się w nieskończoność, przepełniło czarę, wywołując przeładowaniem strony technicznej, przejąskrawieniem, wprowadzeniem niesmacznych i wprost niedopuszczalnych efektów taki niesmak, że Piscator pod naporem opinii publicznej musi ustąpić z placu, naraziwszy osoby finansujące teatr na poważne straty. Dyr. Klopfer rozpoczął próby z amerykańskiej antymilitarnej komedji „Muzyka wojskowa“, i teatr wraca do dawnego, spokojnego repertuaru „burżuazyjnego“.

Piscator odchodzi, straciwszy przez ten ostatni eksperyment resztę już, i tak nieliczną, swoich zwolenników.

Berlin — jak z wszystkiego wnosić można — ma już dość tego „nowatorstwa“, którego był ostoją przez długie lata!

SENSACJA TEATRALNA W PARYŻU

Przed tygodniem odbyło się w Paryżu uroczyste otwarcie wspaniałego teatru „Pigalle“, ufundowanego przez Henryka Rotszylda. Oddawna oczekiwano już tego wydarzenia, teatr „Pigalle“ jest bowiem, tak pod względem architektonicznym, jako też -- urządzeń scenicznych, ostatnim wyrazem wymagań współczesnego teatru, zapatrzony we wszelkie najwymyślniejsze urządzenia świetlne, w ruchome horyzonty i zapadnie.

Nowy teatr wypełni niewątpliwie poważną lukę w życiu teatralnym Paryża. Henri Rothschild, znany mecenas sztuki i autor licznych utworów dramatycznych, powierzył dyрекcję teatru swemu synowi, Filipowi, zaprosiwszy do współpracownictwa poważne siły teatralne paryskie z Sachą Guitry'm na czele.

Teatr „Pigalle“, który jest jednym z najpiękniejszych teatrów w Europie, zainaugurowano specjalnie na ten cel napisaną rewją historyczną Sachy Guitry'ego pod tytułem „Histoires de France“, gdzie w czternastu efektownych obrazach przesunęły się w pięknych dekoracjach i wspaniałych, niesłychanie bogatych kostjumach fragmenty z różnych epok historii Francji, od najdawniejszych czasów gallickich po przez wieki średnie i nowsze, poprzez Napoleona i okres Restauracji, aż niemal po chwilę obecną. Ostatnia scena rewjowej sztuki okolicznościowej rozgrywa się w posiadłości zmarłego niedawno wielkiego malarza francuskiego, Claude Monet, w roku 1918, w listopadzie, kiedy Clemenceau przychodzi do artyści z oznajmieniem o zakończeniu wojny.

Do najpiękniejszych obrazów rewji gutrowskiej zalicza Etienne Rey sceny na dworze Franciszka I, malownicze i pełne poetyckiego uroku sceny w Fontainebleau, w Saint-Denis, pierwsze przedstawienie molirowskiego „George Dandin“ na dworze Ludwika XIV w Wersalu, połączone z divertissement baletowym na tle muzyki Lul-

ly'ego. Efektowny i silny jest obraz rewolucji francuskiej, pełen zaś jakiegoś mistycznego zamyślenia obraz, przedstawiający Joannę d'Arc.

„Mise en scene“, pomimo niezaprzeczonego wielkiego bogactwa, nie jest przeladowana i w dobrym guście. Dekoracje, zachowujące wiernie styl danej epoki, nie są wykonane w duchu nowej szkoły, kostjumy piękne, stylowe, muzyka, skomponowana przez Henri Busser, jest doskonałym, subtelnym dopełnieniem scen historycznych, w których, jako aktor, dominuje przedewszystkiem Sacha Guitry, interpretujący w sposób nieraz bardzo trafny liczne postacie historyczne swojej rewji. Do najlepszych zalicza Rey: Franciszka I, Napoleona III, a zwłaszcza Claude Monet'a, z którym Guitry był w serdecznych stosunkach przyjacielskich. Obok Guitry'ego wybił się na pierwszy plan Jean Pèrier w roli Talleyranda; mniej natomiast udało mu się postać Clemenceau.

Z kobiet triumfatorką wieczora była Yvonne Printemps, która kolejno w kilku rolach czarowała wdziękiem, urodą, talentem i wdzięcznym głosem w śpiewanych piosenkach z różnych epok.

Całość wypadła udatnie i efektownie, cokolwiek tylko za długo ciągnęło się przedstawienie, i paryżanie domagają się pewnych skrótów.

Otwarcie teatru „Pigalle“ uważane jest przez krytyków francuskich za nader doniosłe wydarzenie w życiu kulturalnym Paryża. Nie jest też wyłączone, że istnienie takiego i tak urządzonego teatru natchnie może niejednego autora do zwrócenia się ku wielkim tematom historycznym, których realizacja teatralna wymaga właśnie obszernej i tak bogato zaopatrzonej sceny!

ORYGINALNY PRZYWILEJ

Jak, dzięki Rotszyldowi, aktorzy francuscy jeżdżą za pół ceny koleją.

Jak wiadomo, aktorzy francuscy na wszystkich liniach francuskiej kolei północnej podróżują za połowę ceny, to znaczy: z bi-

letem trzeciej klasy mają prawo jechać w drugiej, z biletem drugiej — w pierwszej. Ten ich przywilej określa specjalny punkt statutu Towarzystwa „Chemins-de-fer du Nord“, który brzmi:

„Każdy aktor francuski, znajdujący się na tournée i posiadający przepisowy kontrakt, ma prawo jechać o klasę wyżej, niż na to pozwala wykupiony bilet“.

Niejedyn już człowiek łamał sobie głowę nad tem, skąd pochodzi ten ciekawy przywilej. Czyżby rodzina Rotszyldów, pani i władczyni francuskiej kolei północnej, uczyniła to poprostu z altruizmu? Czy może z miłości do teatru? Rotszyldowie są przecież niezwykle „teatralną“ rodziną; świeżo co dopiero jeden z nich wybudował w Paryżu swój własny teatr — istne cudo pod względem techniki i urządzeń scenicznych. Otóż nie. Przyczyna tego tkwi gdzie indziej.

W styczniu 1855 roku jechała trupa aktorów z Amiens, gdzie bawiła na występach, do Lille. Zima podówczas była niezwykle ostra. Poza tem wagony znajdowały się w stanie, przypominającym tak dobrze nam znany okres bezpośrednio po wojnie. Były to więc wagony trzeciej klasy, jakimi przeważnie podróżowało się *A n n o D o m i n i* 1855 — nie zaopatrzone, przewiewne, z potłuczonymi szybami, nieopalone!

W trupie aktorów, jadącej z Amiens do Lille, znajdowała się młoda dziewczyna — piękna, urocza, ale tak delikatna i słaba, że nie zdołała przenieść trudów podróży, dokuczliwego mrozu i zmarła w drodze z zimna i wyczerpania. Młodzianka aktorka była ulubioną uczennicą wielkiej tragiczki Ra-

chel, która uległa atakowi nerwowemu, dowiedziawszy się w Paryżu o śmierci swojej ulubienicy. Po kilku tygodniach Rachel otrzymała zaproszenie na przyjęcie u Rotszyldów. Na przyjęciu tem, nie licząc się z obowiązkami gościa, postanowiła ulżyć swemu zboliałemu sercu i z pięknych ust jej posypały się ostre wyrzuty na głowę Bogu ducha winnego Rotszylda, właściciela kolei północnej. I oto baron Rotszyld przyrzekł krótko i węzłowato świetnej artystce, że postara się zapobiec na przyszłość podobnym wypadkom.

Przeszło kilka dni i Rachel zamierzała już przypomnieć Rotszyldowi jego przyrzeczenie. Nie wiedziała o tem, że w jej porannej poczcie znajdował się drukowany formularz, zawierający spełnienie obietnicy Rotszylda. W przekonaniu, że jest to jeden z licznych świstków reklamowych, rzuciła go, nie czytając, do kosza. Kiedy zaś Rotszyld polecił ją zapytać, czy jest zadowolona z załatwienia wiadomej sprawy, odpowiedziała, że nic o tem nie wie. Naza jutrz otrzymała po raz drugi formularz urzędowy następującej treści:

Załącznik do statutu francuskiego Towarzystwa kolei północnej:

Do paragrafu VI, punkt 8: „Każdy aktor francuski, znajdujący się na tournée i posiadający przepisowy kontrakt, ma prawo jechać o klasę wyżej, niż na to pozwala wykupiony bilet“.

I od tego czasu po dziś dzień aktorzy francuscy jeżdżą drugą klasą za biletem trzeciej...

Jak więc w tylu wielkich i małych sprawach tego świata, i tu przyczyny doszukacie się można w: „*C h e r c h e z l a f e m m e !*“

TREŚĆ NUMERU: *M. Rulikowski:* Stulecie Rozmaitości. — *Jan Lorentowicz:* Z dziejów sceny polskiej (dokończenie). — *Franciszka Szyfmanówna:* Polskie sztuki w Pradze czeskiej (dokończenie). — *Bruno Winawer:* Proroctwa. — *Zagranica* o Teatrze Polskim i Małym. — Teatry zagranicą. — Festiwal shawowski. — Koniec Piscatora. — Sensacja teatralna w Paryżu. — Oryginalny przywilej.

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

Wydawnictwo Teatrów Polskiego i Małego

TEATR

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

pod redakcją

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO

W „Teatrze” zabierali dotychczas głos następujący autorzy:

Włótko Brumer, Roman Dyboski, Włodzimierz Dzwonkowski, Władysław Ludwik Ewert, Ferdynand Goetz, Wacław Grubiński, Wilam Floryca, Stefan Kiedrzyński, Juliusz Kleiner, Edward Krasieński, Jerzy Leszczyński, Jan Lorentowicz, Kornel Makuszyński, Witold Noskowski, Ryszard Ordyński, Or - Orł, Włodzimierz Perzyński, Mieczysław Ruliński, Adam Grzymała-Siedlecki, Florian Sobieniowski, Karol Stromenger, Maciej Szukiewicz, Arnold Szyfman, Franciszka Szyfmanówna, Eugenjusz Swierczewski, Mieczysław Treter, Andrzej Tretiak, Bruno Winawer, Adam Zagórski i inni.

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

Redakcja: Sekretarjat Teatru Polskiego (tel. 135-75).

Administracja: Świętokrzyska 17 m. 8 (tel. 65-66).

SCENA POLSKA

ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK
POŚWIĘCONY SPRAWOM AKTORSKIM
i TEATRALNYM W POLSCE i ZAGRANICĄ

Do nabycia we wszystkich księgarniach, kioskach, stacjach kolejowych i w administracji Sceny Polskiej

Warszawa, Boduena 2, Tel. 414-99

Prenumerata: rocznie (z przesyłką) zł. 15.— Cena numeru: 80 gr.

W roku 1929 zabierali głos w «Scenie Polskiej»: T. Frenkiel, Fr. Freszel, J. Frühling, Wacław Grubiński, Jan Adolf Hertz, Zygmunt Kawecki, Stefan Kiedrzyński, Jan Kochanowicz, Stefan Krzywoszewski, Jan Lechoń, Jerzy Lewakowski, H. Liński, T. Mazurkiewicz, St. Miłaszewski, Z. Minowicz, St. Niewiadomski, Adolf Nowaczyński, Jan Pawłowski, W. Rapacki, Ludwik Solski, Karol Stromenger, Józef Śliwiczki, J. Warnecki, J. Wasowski, Bruno Winawer, Władysław Witwicki, Jan Sokolicz Wroczyński, Kazimierz Wroczyński, Adam Zagórski i inni.

WYDAWNICTWO
F. HOESICK
WARSZAWA

Zapowiedź wydawnictwa

TADEUSZ RITTNER

DZIEŁA
ZBIOROWE

pod redakcją

Zdzisława Dębickiego

I UTWORY SCENICZNE

II POWIEŚCI

III NOWELE

IV STUDJA etc. etc.

CENA 60 GROSZY

Zakłady Graficzne Pracowników Drukerskich Warszawa, Nowy Świat 54, tel. 15-56 i 242-40