

WIAKSY

nr 8

1928

29

50. 71

wydawnictwo
Teatru
Golskiego

NR. 8

<http://rcin.org.pl>

MAJ, 1929 R.

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 1 26-36.

T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

W A R S Z A W A

Nr. 8

MAJ 1929

„O P E R A Ż E B R A K A”

John Gay nie zadał kłamu rodowemu nazwisku, które mówiło o „weselości“. Był wesółym naprawdę przez całe życie, choć miał różne powody do zmartwień i strapień, wywołujących melancholijny wiersz, lub skargę smutną w listach. Ale zdarzało się to rzadko i Gay był zawsze wesółym towarzyszem, pełnym humoru i dowcipu. Humor nie był może najwykwintniejszy, dowcip nie był może zawsze łagodny, ale ani w jednym, ani w drugim wypadku nie narażał słuchaczy i przedmiotów pocisków na zakłopotanie, lub niechęć. Ten ostatni potomek podupadłego, niegdyś bogatego prowincjonalnego rodu zachodniej Anglii, zachował wiecznie dziecienny stosunek do życia. Była w nim przekora, która wie, że jest przekorą i sama sobą się bawi, bezradność i niezdecydowanie, które zjednały mu serdeczne zajęcie się jego losem ze strony możnych przyjaciół, a zwłaszcza przyjaciółek. Przy tem ostatniem słowie *honny soit qui mal y pense*. Było też w Gayu, trzeba dodać, i lenistwo dorastającego chłopca, cieszące się również same sobą, owo lenistwo, które przyjaciół jego, autor *Gulliwera*, Swift, określał jako „kompletną niecierpliwosć w stosunku do zmęczenia“. „Każda dama, rozporządzająca sześciokonną karetą, może go uwieść bez oporu aż do Japonji“, skarżył się Swift na lekkomyślność Gaya, który raz tylko próbował w życiu pra-

cy, ale i ten jedyny raz ze słabym wynikiem.

Jako podrastający chłopak, a od szeregu lat już zupełny sierota, posłany na praktykę do sklepu z jedwabiami w Londynie, rozchorował się jednak wkrótce z przemęczenia tą, wcale nieciężką pracą i po nabraniu sił na prowincji dostał się szczęśliwie w Londynie do kancelarii sędziwej księżnej Monmouth, wdowy po ściętym w 1685 synu króla Karola II z lewej ręki. To stanowisko, będące małą synekurą, wprowadziło go w świat arystokratyczny, a poemacik na cześć „Wina“ (1708) otworzył dwudziestotrzyletniemu poecie drzwi do świata literatury, na razie zresztą nieszeroko. I w jednym i w drugim świecie zyskał Gay mnóstwo przyjaciół. Wśród arystokracji doprowadził nawet do skandalu dworskiego w 1729, kiedy ks. Queensberry z powodu zbyt natrętnego wstawiania się za utworem Gaya „Polly“ (dalszym ciągiem „Opery“), została usunięta z dworu przez króla. W świecie literatury liczy do swoich najbliższych przyjaciół wielkich satyryków współczesnych, Aleks. Pope’a, Swifta, d-ra Arbuthnota. Zyskiwał sobie wszystkich towarzyskością, której wyraz dał w pochwale „Wina“, zyskiwał typem humoru, również tu już zaznaczonym. Było to ironizowanie pełne dobrodusznego uśmiechu. Satyra i ośmieszenie stoją na równi z istotnem,

szczerem i życzliwym zainteresowaniem się danym przedmiotem. Z chwilą, gdy temat, przedmiot satyry i przychylnego zainteresowania równocześnie, będzie kwestją naprawdę poważną, jak właśnie w „Operze Żebraka“, specyficzne to stanowisko Gaya wydobędzie, jak jaskrawe światło reflektora, całą głębię i całą czerń problemu.

„Opera Żebraka“ ukazała się dopiero w 1728. Dwadzieścia lat zatem dzieli ją od pierwszego utworu Gaya, który przygotowuje się do swego arcydzieła, kształtując jego składowe elementy w kolejno pisanych utworach. Píše je zresztą przeważnie od niechęci, w coraz to innych pałacach i dworach książąt i lordów, gdzie przebywa w charakterze sekretarza, nie mającego absolutnie żadnych innych funkcji do pełnienia, prócz dostarczania miłego osobistego towarzystwa. W 1714 przebywa nawet jako sekretarz ambasady na dworze kurfirsta hanowerskiego, w kilka miesięcy potem króla angielskiego, Jerzego I. Ten pobyt przyniósł mu później względy następcy tronu, mieszkanie w pałacu królewskim Whitehall i stanowisko jednego z dyrektorów loterii państwowej, otrzymane jako pewnego rodzaju rekompensata za stratę całego majątku, poniesioną w 1720 w wielkim krachu, ochrzczonego nazwą „The South-Sea Bubble“. To bankructwo, pierwsza wielka panama europejska, pochłonięło mnóstwo ofiar samobójczych zamachów, mnóstwo drobnych fortun i na dłuższy czas zepsuło moralność publiczną. Afera ta z drugiej strony była fundamentem, w sposób zresztą godziwy, wielkiej fortuny Roberta Walpole’a, zanieśli już wszechwładnego ministra za Jerzego II.

Gay stracił w niej poważne dochody, jakie przyniosło mu wydanie zbiorowe utworów w 1720. Utwory, zamieszczone w tych dwóch tomikach, są etapami dla „Opery Żebraka“. *Rural Sports* i *The Shepherd’s Week*, zamie-

rzne jako parodia rozpanoszonej mody sielanek, kreślą bardzo szczerze odczute obrazki z życia naprawdę wiejskiego; *Trivia* czyli Sztuka chodzenia po ulicach Londynu (1716), wprowadza żywił ulicy wielkomięskiej, brudnej, błotnistej jeszcze wtedy, grożącej specyficznymi niebezpieczeństwami wieczorami i nocą ze strony opryszków, złodziei i oszustów, nierządnic, i zabijaków, noszących wtedy miano *mohocków*, po naszymu bałagulów. Ballada o „pożegnaniu kochanego Williama z czarnooką Zuzanną“, jest naprawdę wdzięczna przez tęsamą sentymentalną ironję, jakiej potem użyje Gay w piosenkach Polly. Jest tu wreszcie i pierwszy grany szkic sceniczny *The What d’ye call it* (1715), określony przez autora, jako „tragiczno-komiczno-sielankowa farsa“. Konstrukcja tej satyry, zwróconej przeciw napuszonym tragedjom współczesnym, jest bardzo oryginalna. Cała rzecz jest przedstawieniem teatralnym we dworze na wsi. Urządza je na rozkaz właściciela administrator, który korzysta z tego wypadku, aby uregulować stosunek swej córki, uwiedzionej przez syna właściciela, z tym właśnie uwodzicielem. Kończy się więc to przedstawienie prawdziwym ślubem, danym przez prawdziwego pastora, choć to miał być tylko epizod sztuki. Zanim jednak do tego dojdzie, akcja ma szereg scen o bardzo tragicznej treści, wypowiedzanej w wysoce komicznych dialogach. Skutek tej sztuki najlepiej określa anegdota o głuchym współczesnym poecie, Cromwellu, który nie mógł pogodzić tragiczmu odgrywającej się akcji i gestów z widokiem śmiejącego się bezustannie audytorjum.

Kilka persyflażowych ballad, jak ta o sławnym bandycie Jonatanie Wildzie, zatytułowana „Wieniec z Newgate“, więzienia kryminalnego, będącego tłem akcji „Opery Żebraka“, zbiór „Bajek“ (1726) niedorównywujących w niczem Lafontaine’owi, i w dniu

29 stycznia 1728 pojawia się na scenie jednego z mniejszych teatrów londyńskich „The Beggar's Opera“, osiągnąjąc rekordową na długie lata ilość przedstawień, bo aż 63 w ciągu półroczna, przynosząc prawie 700 funtów szczęśliwemu autorowi. Dyrektorem teatru, który wbrew radom doświadczonych aktorów puścił się na wystawienie rzeczy, niemającej dla swego rodzaju żadnej bliższej definicji, był niejaki pan Rich; toteż zaraz poszło po Londynie *bon mot*, że „pan Gay zrobił pana Richa wesołym (gay) a pan Rich zrobił pana Gaya bogatym (rich)“.

Powody powodzenia były różne. Jednym była z pewnością wykonawczyńi roli Polly, młodziutka aktorka, Letycja Fenton. O niej to pisze później Pope, że „ryto jej portrety i sprzedawano w ogromnych ilościach; napisano jej żywot, drukowano listy i wiersze do niej zwrócone, a nawet broszurki o jej powiedzeniach“ — niczem o Poli Negri. Rozkochała w sobie księcia Bolton i po szeregu lat najlepszego stosunku, została po śmierci jego żony, zresztą już w owym czasie opuszczonej, księżną prawdziwą. Ale też łatwo było rozkochać w sobie starszego już wtedy księcia w atmosferze niebywałego powodzenia sztuki i w tak wdzięcznej roli przeczystego prostego kwiatka, na bagnie wielkomijskiem rozkwitłego. Drugim powodem doczesnym były rzekome aluzje polityczne. W dwóch łotrowskich urzędnikach, Peachumie, policyjnym zarządcy kryminalnego więzienia (Newgate) i Lockit'cie, administratorze tegoż zakładu, którzy bogacą się z haraczy otrzymywanych od bandytów i złodziei, wydając swych współników w ręce sprawiedliwości jedynie dla własnej wygody, we właścicielach tej pierwszej na scenie „centrali złodziejskiej“, widziano potężnego, a już wtedy znenawidzonego za politykę mocnej ręki i przekupstw, Walpole'a i jego głównego pomocnika, lorda Townshenda,

będącego w pewnym zatargu ze swoim zwierzchnikiem.

Ale te powody dnia współczesnego nie byłyby wystarczyły do zapewnienia powodzenia. Były jeszcze inne, szersze, obejmujące nastrój całego okresu. Gay, przenosząc akcję na tło stosunków kryminalnych, szedł w kierunku zainteresowań mieszczaństwa londyńskiego, które w tym czasie przechodziło poważną przemianę. Pod wpływem wypadków politycznych organizowało się w silny żywioł polityczny, pod wpływem działalności addisonowskiego „Spektatora“ wytwarzało z siebie nową kierowniczą warstwę cywilizacyjną, nowe „towarzystwo“. Naturalnym biegiem rzeczy interesowało się odsuwającym coraz dalej od siebie światem przestępczym, jak to widać z powieści Defoe'ego lub z broszur o wielkich procesach kryminalnych, co wiązało się również z nastrojem po powszechnem bankructwie. Szedł również Gay w kierunku realistycznej metody przedstawienia, której domagało się trzeźwo patrzące mieszczaństwo, z pewną jednak domieszką sentymentalizmu, tak dla anglika charakterystyczną — Mac-Heath, herszt bandy zbójców, mąż Polly, zostaje ulaskawiony. W kierunku absurdalnego sentymentalizmu prowadziła teatr angielski opera, przeniesiona z Włoch. „Opera żebraka“, będąca przy tem wszystkim parodią tejsze opery, zadała jej cios śmiertelny i wywołała narodową lekką operę w stylu właśnie swoim, choć ani jedno z licznych naśladownictw nie dorosło wielkości pierwowzoru. Inowacją, obfitą w skutki, było wprowadzenie melodyj ludowych, popularnych piosenek ulicznych i szkockich.

Ale są jeszcze większe wartości tej opery, skoro przetrwała ona dwa wieki i zrobiła ponownie furorę w Anglii, kiedy wystawiono ją w The Hammer-smith Lyrical Theatre w 1921 — 23 przeszło 1000 razy z rzędu. Czar tej „więziennej sielanki“, jaką miała być

„Opera żebraka“ w pierwotnym zamierzeniu, podsuniętem Gayowi przez Swifta, leży w dwóch wiekiuistych wartościach sztuki: w prawie kontrastu i w ujęciu zasadniczego zagadnienia, niezmiennego w treści. Prawo kontrastu artystycznego wydobywa czystość, niewinność, naiwność oddanej, wiernej miłości duszy kobiecej, ideału, który nas może pogodzić z życiem, choćby ono było tylko „więzieniem“, za jakie je uważał Hamlet, choćby było tak straszne, jak symbolicznie przedstawia je atmosfera krwinalnego towarzystwa, stanowiącego tło dla wdzięcznej Polly. A zagadnienie zasadnicze to zagadnienie czci — czci fałszywie pojętej i skodyfikowanej przez umowę towarzyską z całym przeświadczeniem o obłudzie tego postępowania. Świat Peachuma i Lockita to odarty z obsłonek wykwiutnych form towarzyskich świat, kierujący się swoją specjalną moralnością, świat „towarzystwa“, znany Gayowi tak dobrze. Trwała wieczność utworu Gaya funduje się na tem, że satyra nie zwraca się wprost do ośmieszanych ludzi współczesnych, ale wydobywa jądro samej istoty złego układu społecznego i przedstawia go symbolicznie w postaci również zamkniętego, także niezmiennego, wszędzie i po wszystkie czasy takiego samego świata złodziei, nierządnic i paserów.

A wreszcie jeden bardzo ważny moment: „Opera żebraka“ jest pełnym wyrazem samego autora, tak jak się on składał: z wrodzonych cech, z pracy swego życia, z nastroju swych myśli, z zasadniczych punktów widzenia swego czasu. Taka pełna synteza ma w sobie niespożyłą wartość.

„Polly“, dalszy ciąg tego arcydzieła, jest słabsza wskutek zbyt bezpośredniej satyry. Wywołała skandal wskutek zakazu cenzury, przyniosła duże finansowe korzyści. Jeszcze kilka drobnych rzeczy, wśród nich opera „Achilles“, najstarsza protoplastka „Pięknej Heleny“ i śmierć niespodziewanie zabrała Gaya w 1732. Na grobowcu, w „kacie poetów“ w Westminster Abbey, wyryto napis, który sam ułożył i życzył sobie mieć za swoje epitafjum:

„Life is a jest, and all things show it;
I thought so once; but now I know it“.

(życie to żart — wszak wszystko mówi o tem — kiedyś tak myślałem — dzisiaj wiem napewno).

Tak więc i po śmierci wszedł Gay do poważnego towarzystwa zmarłych kolegów po piórze z wesołym żartem, jak to czynił zawsze w towarzystwie za swego życia.

Prof. Andrzej Tretiak

KURT WEILL O „OPERZE ZA 3 GROSZE“*)

W liście swoim wskazują Pano wie na znaczenie socjologiczne „Opery za 3 grosze“. W samej rzeczy, powodzenie naszego widowiska do wodzi, że stworzenie i przeprowadze-

nie tego nowego genre'u nietylko, jeżeli chodzi o sytuację sztuki, przyszło we właściwym momencie, ale, że i publiczność zdawała się poprostu oczekiwać odświeżenia ulubionego rodzaju twórczości teatralnej.

„...Opera za 3 grosze“ staje w szeregach ruchu, który dziś ogarnął wszystkich prawie młodych muzyków. Pogrzebanie punktu widzenia „sztuka dla sztuki“, odwrócenie się od indywi-

*) Z listu Kurta Weilla, zamieszczonego w numerze lutowym czasopisma „Die Scene“, a skierowanego do redakcji „Anbruch“ w odpowiedzi na jej zapytanie w sprawie sensacyjnego powodzenia „Opery za 3 grosze“.

dualistycznych założeń sztuki, idee muzyki filmowej, ruch zapoczątkowany przez młodą muzykę, i wreszcie pozostające z tem wszystkim w związku uproszczenie środków ekspresji muzycznej — są to wszystko kroki zmierzające do tego samego celu.

Jedynie tylko opera tkwi jeszcze w swojej „s p l e n d i d i s o l a t i o n”. Publiczność operowa ciągle jeszcze tworzy zamkniętą grupę ludzi, która zdaje się być poza nawiasem szerokiego mas publiczności teatralnej. Ciągle jeszcze „opera“ i „teatr“ są traktowane, jako dwa całkiem odrębne pojęcia. Ciągle jeszcze strona dramatyczna nowych oper, ich język oraz ich tło są tego rodzaju, że byłyby całkiem nie do pomyślenia we współczesnym teatrze. I wciąż na nowo daje się słyszeć: „To uchodzi może w teatrze, ale nigdy w operze“. Opera została stworzona jako rodzaj sztuki arystokratyczny i wszystko, cokolwiek zwie się „tradycją opery“, jest podkreśleniem zasadniczego charakteru towarzyskiego tej dziedziny sztuki. Jednakże dzisiaj na całym świecie niema już formy sztuki o tak bezwzględny konserwatywnie społecznym, a już szczególnie teatr zwrócił się z całą stanowczością w kierunku, któryby raczej można określić, jako kształtujący społeczeństwo. Jeżeli więc ramy opery nie pozwalają na takie uzgodnienie z duchem czasu, to ramy te muszą być poprostu rozsądzone.

W ten sposób łatwo zrozumieć, że zasadniczy charakter wszystkich prawie istotnie wartościowych prób operowych w ostatnich latach był czysto destrukcyjny. W „Operze za 3 grosze“ można już było wznieść nową budowę, ponieważ byliśmy w tej szczęśliwej sytuacji, że mogliśmy zacząć od fundamentów. W dziele naszym chcieliśmy stworzyć praformę opery. Przy

każdym muzycznym dziele scenicznym wyrasta na nowo pytanie: „W jaki sposób jest wogóle możliwa muzyka, a przedewszystkiem śpiew w teatrze?“ Pytanie to zostało w naszej „Operze“ rozwiązane w sposób jak najbardziej prymitywny. Miałem przed sobą akcję realistyczną, musiałem więc jej przeciwstawić muzykę, ponieważ tej ostatniej odmawiam wszelkiej możliwości oddziaływania realistycznego. W ten sposób więc akcja została albo przerywana, aby zrobić miejsce muzyce, albo też — świadomie doprowadzana do takiego punktu, gdzie poprostu musiał rozbrzmieć śpiew...

Zaraz na samym początku sztuki słuchacz otrzymuje wyjaśnienie: „Zobaczycie dziś wieczór operę dla żebraków. Ponieważ opera ta jest pomyślana z takim przepychem, jaki tylko może przyśnić się żebrakowi, a przecież musi być tak tania, aby żebracy mogli ją opłacić, zwie się „Opera za trzy grosze“.

Dlatego też finał końcowy nie jest tu bynajmniej parodią, lecz pojęcie „opera“ zostało użyte bezpośrednio do rozwiązania konfliktu, tworzy więc element kształtujący akcję i jako taki musiało się przejawić w swojej najczystszej, początkowej formie.

To cofnięcie się do prymitywnej formy operowej pociągnęło za sobą daleko idące uproszczenie języka muzycznego. Należało napisać muzykę, która by mogła być śpiewana przez aktorów, a więc przez laików muzycznych. To jednak, co z początku wydawało się ograniczeniem, okazało się w trakcie roboty olbrzymim wzbogaceniem. Dopiero stworzenie uchwytnej, wpadającej w ucho melodii umożliwiło to, co udało się przeprowadzić w „Operze za 3 grosze“ — powstanie nowego rodzaju teatru muzycznego.

Poeta Bertold Brecht, urodzony w roku 1898 w małym mieście Augsburgu, wyglądem swoim przypomina wszystko, tylko nie Niemca... Można go raczej wziąć za Hiszpana lub Żyda, ani sam podkreśla swoją międzynarodowość. A jednak ten potomek niemieckich chłopów ewangelickich, tak dziko zwalczany przez nacjonalistów niemieckich, jest w twórczości swojej tak niemiecki, że uprzystępnienie go zagranicy jest niezmiernie trudne. Chodzi mu więcej o samą pracę, niż o ukończone dzieło, więcej o problem niż o rozwiązanie, więcej o drogę niż o cel. Prace swoje zwykł on przerabiać nieskończoną ilość razy, dwadzieścia, trzydzieści, dla każdego, nie nie znaczącego teatru prowincjonalnego na nowo. Nie zależy mu wcale na tem, aby dzieło było skończone. Stale, choćby było ono drukowane dziesięć razy, ostatnia redakcja okazuje się przedostatnią — Brecht doprowadza do rozpaczki wydawców i dyrektorów teatrów. Jeżeli zauważy jakieś wewnętrzne nieprawdopodobieństwo, nie cofnie się przed bezwzględem zniszczeniem całorocznej pracy; natomiast nie poświęci jednej minuty na skorygowanie jakiegoś grubego błędu w prawdopodobieństwie zewnętrznym. Pozostawia to reżyserowi, bądź sekretarce, bądź też jakiemuś panu X. Chodzi mu bowiem bardziej o stronę wewnętrzną jego bohaterów, niż o stronę zewnętrzną akcji. Dzięki temu akcja jego sztuk roi się od najbardziej jaskrawych nieprawdopodobieństw. Fakty zewnętrzne są potraktowane tak po macoszemu, tak szwankują pod względem wzajemnego związku i logiki, że odstrasza od siebie niejednego widza. Bertold Brecht dąży do klasycyzmu,

to znaczy — jak najściślejszej rzeczowości. Wskutek braku jednak zewnętrznej wiarygodności działa on romantycznie i na wszystkich jego utworach ciąży coś fragmentarycznego.

Nie cofnie się on przed żadną jaskrawością, ani przed najbardziej brutalnym realizmem. Jest dziwną mieszaniną delikatności i brutalności. Prostackta i elegancji, tępoty i logiki, dzikiego wrzasku i wnikliwej muzykalności. Działa na wielu odpychająco; kto jednak raz uchwycił jego ton właściwy, nie wyzwoli się łatwo od niego. Jest wstrętny i czarujący, bardzo kiepski pisarz a wielki poeta, i wśród młodszej generacji niemieckiej bezwątpienia ten, który przejawia najwięcej znamion genjusza.

Bertold Brecht wynalazł nową formę — zwie ją dramatem epickim. Bardzo się gniewa, kiedy ten wynalazek kładą na karb braku w poecie zmysłu konstrukcyjnego. Wynalazek polega na tem, że poeta rezygnuje z wszelkiego napięcia w dramacie, stwarzanie antytezy i napięcia, każdą celowo pomysłaną rozbudowę akcji uważa za nieartystyczne. Epicki dramat Brechta, w przeciwieństwie do teatru francuskiego, niszczy raczej wszelkie napięcie, zapowiadając zgóry naiwnie i wyraźnie dalsze wypadki. Brecht uważa, iż należy dążyć do tego, aby widz przestał zważać na „co“, a skupił swoją uwagę na „jak“. Dalej — aby widz, na miłość boską! nie wczuwał się. Trzeba skończyć — według Brechta — z pasorzytowaniem publiczności na losie i życiu bohaterów sztuki. Raczej chodzi o to — jak sądzi Brecht — aby widz na widowni obojętnie przyglądał się wypadkom na scenie, żaden jedynie wiedzy, żaden zgiełku. Widz ma się przyglądać przebiegowi życia, wyciągać z niego swoje wnioski, prze-

*) Z artykułu L. Feuchtwangera w Nr. 36 czasopisma „Die Weltbühne“.

czyć, potakiwać — ma się interesować, ale, na Boga! nie współczuć. Powinien oglądać mechanizm zdarzenia tak, jakby oglądał mechanizm auta. Także nie jest bynajmniej konieczne, aby widz był na całej sztuce. Ponieważ od początku jest on informowany o poszczególnych fazach, może wybrać sobie co go najbardziej interesuje: jak bohater zachowuje się w tej, lub tamtej trud-

nej i interesującej sytuacji, jak walczy, jak przeobraża siebie, lub innych, jak ustosunkowuje się wobec masy, rozpluwając się w niej, lub wyodrębniając, jak płynie z prądem lub przeciwko niemu, jak umiera...

...Nie jest rzeczą bynajmniej łatwą wyczytać się w poetę Bertolda Brechta i tłumaczyć go — raczej bardzo trudną. Myślę jednak, że się oplaci.

T E A T R P O W O J N I E

III.

SYTUACJA GOSPODARCZA.

Wszelkie uogólnienia są rzeczą niebezpieczną, to też zastrzegamy się, że to, co niżej będzie powiedziane o sytuacji gospodarczej, tyczy się ściśle Teatru Polskiego i Małego w Warszawie. Instytucje te, dzięki pozycji prywatnego, niesubwencjonowanego teatru, mogą być dość ścisłym probierzem rzeczywistego stanu rzeczy nie tylko w Warszawie, lecz może i w Polsce.

Między rokiem 1918 a 1924 teatry przechodziły niezliczoną ilość faz w zależności od konsolidowania się życia państwowego i gospodarczego Polski oraz od zmian walutowych. Cały ten okres, pełen burz i zamętów, był naogół pomyślnym okresem dla teatru. Dał on teatrowi możliwość przetrwania, będąc równocześnie olbrzymią ulgą po nieskończenie ciężkich latach wojny i niewoli.

Kryzys teatralny rozpoczął się w Warszawie dopiero na początku roku 1924 z chwilą wprowadzenia nowej waluty złotowej. Zagranicą rozpoczął się on wcześniej i przybrał rozmiary znacznie groźniejsze, niż u nas. W Warszawie trwał w ostrej formie prawie do końca 1926 r., a więc blisko 3 lata. Kryzys ten nie tylko wyczerpał wszelkie zasoby materialne Teatrów

Polskiego i Małego, ale równocześnie doprowadził do tak wielkich deficytów, że dla instytucji prywatnej stawał się on chwilami prawie nie do zniesienia. I tylko ostateczny wysiłek woli, stosunki kierownictwa teatru w sferach finansowych, oraz wiara w lepszą przyszłość, tak dyrekcji, jak i wszystkich pracowników teatru, pozwoliły przetrzymać te trzy ciężkie lata. W ciągu roku 1927 i 1928 nie tylko zwiększyła się frekwencja teatralna, lecz przedewszystkiem ogólne skrzepnięcie warunków społecznych pozwoliło na zorjentowanie się w sytuacji teatralnej, a co za tem poszło, konieczności zmian organizacyjnych prawideł i metod, wreszcie w okresie tym nastąpiło ostateczne zerwanie z przedwojenną kalkulacją teatralną. Niemalże też przyczyniło się do poprawy stosunków zmniejszenie opłat podatku widowiskowego, co należy zawdzięczać kulturalnemu i obywatelskiemu stanowisku, zajętemu w tej sprawie przez Magistrat m. st. Warszawy. Również obniżenie dla Teatru Polskiego komornego przez Towarzystwo Akcyjnego Budowy i Eksploatacji Teatrów było jednym ze szczebli, które zaprowadziły Teatr Polski na platformę równowagi budżetowej. Tej ogólnej poprawy sytuacji nie potrafił do tej chwili naruszyć nawet kryzys

obecny, obejmujący już mnóstwo war-
sztatów gospodarczych w kraju, a idą-
cy szeroką falą z Zachodu. To jest
może najlepszym dowodem, że albo
obecne przesilenie gospodarcze nie na-
leży do ciężkich, lub też, że warunki
państwowe, społeczne i ekonomiczne
kraju są na tyle wzmocnione, że teatr,
który normalnie odczuwa przed inne-
mi instytucjami wszelkie przesilenia,
z wrażliwością najczulszego barome-
tru, w obecnej chwili, poważnej zmia-
ny ujemnej w swojej frekwencji zano-
tować nie może.

NOWE FORMY GOSPODARKI TEATRALNEJ.

Poza Francją i Anglią kryzys tea-
tralny szczególnie dał się we znaki
najpotężniejszemu kompleksowi tea-
tralnemu, jakim były przed wojną i są
obecnie Niemcy. Ponieważ nasze wa-
runki teatralne, poziom naszych tea-
trów, wymagania publiczności są ra-
czej zbliżone do warunków niemiec-
kich, niż francuskich, czy angielskich,
warto się przyjrzeć temu, co się dzie-
je w świecie teatralnym niemieckim.

Obok kilku świetnie prosperujących
teatrów w stolicy, olbrzymia masa
teatrów niemieckich znajduje się w
fatalnem położeniu. Miejskie i pań-
stwowe teatry walczą z olbrzymimi
deficytami, a teatry prywatne raz po
raz zamierają. W ostatnich dwóch
miesiącach w samym Berlinie zam-
knięto trzy teatry, mianowicie: The-
ater am Nollendorfplatz, Teatr Wallhal-
la i Residenztheater. Wśród aktorów,
poza wybitnymi jednostkami, panuje
ogólna nędza, o której aktorzy pol-
scy na szczęście pojęcia nie mają.
Ilość bezrobotnych w Niemczech, jak
wykazał to ostatnio zjazd aktorów,
wynosi 3000 osób. Związek aktorów
niemieckich, mimo nadludzkich wysił-
ków, jest bezradny, gdyż liczba ta po-
większa się z miesiąca na miesiąc nie
tylko przez ubywanie teatrów, ale
przez przybywanie nowych rzesz mło-
dych aktorów. Niektórzy kierownicy

teatrów szukają wyjścia, łącząc się w
wielkie „trusty“, głównie oparte na
wspólnych abonamentach. Najwięk-
szym takim trustem berlińskim jest
„Reibaró“, do którego od nowego se-
zonu będą należały trzy teatry Rein-
hardta, dwa teatry Barnowskiego, je-
den teatr Roberta, dwa teatry Kleina
i prawdopodobnie jeden teatr Hartun-
ga. Obok powstaje nowy koncern tea-
trów o charakterze bardziej lewico-
wym, który będą tworzyli czterej wy-
bitni reżyserowie: Piscator, Aufrecht,
Engel i Granowski. Ten ostatni „trust“
chce pracować w ścisłym ze sobą
związku, układając wspólnie plany re-
pertuarowe, ze wspólnym personelem
i wspólnymi reżyserami. Obok tych
projektów powstają fantastyczne pla-
ny biurokratów teatralnych, którzy
zamierzają łączyć i ogarnąć pod je-
dnym berłem całe wielkie kompleksy
scen niemieckich w tym mniej więcej
sensie, jak to i u nas w swoim czasie
projektowano. Z planami temi rozpra-
wia się Emil Lind, redaktor „Der neue
Weg“, jedna z czołowych postaci w
niemieckim życiu teatralnym: „Przy-
jawszy nawet, że znalazłoby się trzech
lub czterech najlepszych ludzi, którzy,
że tak powiem, wzięliby w ręce nie-
miecką sztukę sceniczną — czyżby rze-
czywiście było pożądane oglądać w ca-
łych Niemczech wzór „X“, albo „Y“?

Teatry niemieckie, szczególnie pro-
wincjonalne, żalą się przedewszyst-
kiem na konkurencję radja i sportu,
w mniejszym stopniu odczuwając kon-
kurencję kina. O konkurencji kina pi-
saliśmy już w poprzednim numerze
„Teatru“. Konkurencja radja wydaje
nam się, szczególnie w Warszawie,
dość problematyczna w obecnej fazie
rozwoju polskiego radja. Konkurencję
natomiast sportu w ciągu sześciu mie-
sięcy słonecznych odczuwają teatry
polskie narówni z zagranicznymi.

CENY MIEJSC.

Jak wiadomo, ceny miejsc teatrów
polskich, a tem samem i warszaw-

skich, należą, obok Czechosłowacji, do najtańszych w Europie. Gdy równocześnie porównamy klasę teatrów warszawskich i klasę teatrów berlińskich, wiedeńskich, paryskich czy londyńskich, przekonamy się, że nasza nie jest bynajmniej niższą, a jednak ceny miejsc nie odpowiadają poziomowi życia ani porównawczym tabelom cennikowym artykułów pierwszej potrzeby. Ceny normalne w Warszawie są dwa razy niższe, a ceny ulgowe, z których korzystają członkowie związków — cztery i sześć razy niższe od zagranicznych. To też przedstawienie całe sprzedane po cenach ulgowych jest tak dalece deficytowym, że tylko w kombinacji sprzedaży części sali po cenach ulgowych i części po cenach normalnych teatr może jako tako istnieć. Jasna rzecz, jak trudną jest jakakolwiek kalkulacja teatralna w tych warunkach. Gdyby nie ingerencja Teatru Polskiego w tych sprawach, ingerencja, która przez cały szereg lat normowała i normuje ceny biletów w Warszawie, przy trudnościach, jakie napotyka w powiększaniu cen przez teatry miejskie, które niestety nie mają potrzeby zastosowywania swych dochodów do wydatków, sprawa przedstawiałaby się wprost katastrofalnie i żadna nawet maksymalna frekwencja nie uratowałaby stanu prywatnych teatrów. To też obserwujemy dzisiaj tak absurdalną sytuację, że Teatry Polski i Mały, cieszące się od dwóch lat wielkiem powodzeniem, które wyraża się w takich cyfrach, że Teatr Polski pracuje przeciętnie z frekwencją około 70%, a Teatr Mały z frekwencją dochodzącą do 90%, zaledwie wiążą koniec z końcem i pokrywają swoje najkonieczniejsze wydatki. Teatry zagraniczne, prosperujące tak, jak nasze, zarabiałby wielkie sumy, umożliwiające nie tylko inwestycje teatralne, które są konieczne dla rozwoju sceny, lecz i zmniejszenie ostrożności w wyborze repertuaru, większą samodzielność w eksperymen-

towaniu, liczniejszy zespół, oraz wyższy poziom teatru.

A oto drobny przyczynek do naszego systemu cen teatralnych. Między 18 i 19 maja w operze wiedeńskiej odbędą się dwa występy opery medjołańskiej „Scala“. Ceny na te przedstawienia są następujące: galerja od 10 — 45 szyl., krzesło w parterze od 60 — 100 szyl., łożo od 250 — 450 szyl. Czy ceny podobne byłyby wogóle możliwe w Warszawie?

PRZED WOJNĄ I TERAZ.

Często słyszy się zdanie o wielkiej frekwencji przedwojennej w stosunku do obecnej. Jest to opinja mylna. W rzeczywistości rzecz się ma odwrotnie. Frekwencja w Warszawie już od szeregu lat jest większa, niż była przed wojną. Różnica leży gdzieindziej. Różnica leży w dochodowości teatru. Gdy przed wojną sala była wypełniona na 50%, dochodowość teatru była większa, niż dziś przy 75% frekwencji. Po pierwsze z powodu różnicy cen, gdyż obecne ceny teatralne w Warszawie są w przeliczeniu na złoto niższe, niż ceny przedwojenne. Powtóre, z powodu cen ulgowych, stosowanych na wielką skalę wobec różnych związków zawodowych, czego nie było przed wojną. Po trzecie: ponieważ płace robotników są trzykrotnie większe, płace aktorów są od 20 — 80% wyższe od przedwojennych (doszły kosztą sukien kobiecych), honorarja autorów zagranicznych, dzięki konwencji, są również wyższe, dalej przybyły wszelkie ubezpieczenia społeczne, jak Kasa Chorych, emerytura, ubezpieczenie od wypadków, fundusz bezrobocia, wreszcie podrożały wszelkie materiały, potrzebne w teatrze.

Przy zmniejszonych dochodach wydatki teatralne są wyższe, niż były przed wojną. To też od szeregu lat główna troska dyrektora prywatnego teatru idzie w tym kierunku, aby rozwiązać tę kwadraturę koła i utrzymać swoją instytucję nie tylko przy

życiu, ale i na poziomie artystycznego rozwoju, motywującego raczej istnienia danej instytucji.

Niżej podpisany od lat pięciu poświęca trzy czwarte swojej energii, umiejętności i doświadczenia temu trudnemu zadaniu. Bo najważniejszą rzeczą w chwili obecnej jest teatr utrzymać przy życiu. Niedawno świetnie to określił kierownik i reżyser państwowego teatru w Berlinie, Leopold Jessner:

„Ważniejszym jest problem, aby teatr wogóle istniał. Ważniejszą jest

kwestja, czy przejawia on trwałą żywotność, któraby nawet bez względu na fałszywe posunięcia i uderzenia w próżnię, potrafiła zakorzenić w świadomości społeczeństwa konieczność istnienia teatru“.

W czwartym i ostatnim artykule poruszona będzie jeszcze sprawa stosunku rządu do teatru, oraz wpływ Związku Artystów Scen Polskich i poszczególnych zespołów artystycznych na rozwój teatru.

Arnold Szyfman

JESZCZE O TADEUSZU PAWLIKOWSKIM

Kując żelazo póki gorące¹⁾, pragnę tu zaakcentować pewne znamienne dla Tadeusza Pawlikowskiego rysy, które sprawiły, że dziś już urosła i z biegiem czasu zapewne dalej narastać będzie legenda o nim i jego teatrze.

Droga Pawlikowskiego do teatru.

Niemaló przyczynił się do powstania tej legendy i podatne stworzył dla niej podłoże nimb, jakim Pawlikowskiego życie od dziecka otoczyło. Nie jedynie, ale „oczko w głowie“ bezgranicznie miłującej go matki, wzrastał Pawlikowski — niby dziwny kształtem, barwą i wonią storczyk — w atmosferze cieplarnianej. Po matce, Dzieduszyckiej z domu, wziął fizyczną wadłość przekwitającej rasy: fili granowy kościec, kameowość profilu, spletaną innerwację wydłużonych dłoni, oko błękitne, marzycielsko wyblakłe, o spojrzeniu, raz przenikliwym, to znowu zalekłym, wytworny gest i zmatowany głos oraz umiejętność obcowania z ludźmi w sposób odmykający mu ich dusze, a dla niego samego warunkujący zawsze przywilej i nakaz: *no-*

li me tangere. Po ojcu Mieczysławie, potomku Frankistów, odziedziczył — zresztą pozorny tylko — demokratyzm, awersję do pedantyzmu, umiłowanie egzotyeczności, choćby się ona miała krańcowym amoralizmem zamianifestować, a wreszcie umysł analityczny, nietroszczący się o syntezę, zarówno w ideologii czystej myśli, jak wytycznych praktycznego życia. Tę sensytywę (przeważnie po matce) i intelekt (przeważnie po ojcu) stąpił wrodzony Pawlikowskiemu artyzm w kapryśną, pełną niespodzianek osobowość.

Zrazu szukała ona swego wyżycia się w świecie tonów, a chlubnie ukończona w Lipsku konserwatorjum otwierało przed Pawlikowskim drogę do świetnej kariery muzycznej. Hanslick obiecywał sobie po nim godnego siebie następcę w muzykologii i na podeście dyrygenta. Ale ta wtórna twórczość nie zadowalała Pawlikowskiego i gdy kompozytorska, nadmiarem autokrytycyzmu zabita, zawiodła, Pawlikowski rozstał się z muzyką i zwrócił do teatru i jego o całą plastykę bogatszej orkiestracji. Pomocem ku temu była mu recenzja teatralna, którą na łamach „Czasu“ wespół z Konstantym M. Górskim i Igna-

¹⁾ Patrz Nr. 4 i 5 „Teatru“ z artykułami Adama Zagórskiego i Witolda Noskowskiego.

cym Rosnerem przez parę lat prowadził. Tak ukonstytuowany triumwirat stał się dla sceny krakowskiej prawdziwym areopagiem. Ferując wyroki nieskazitelne w formie, a wnikliwe w analizie literackiej czy psychologicznej, areopag ten stworzył w zaścian-

budynku teatralnego. A że rządy w nim oddano Pawlikowskiemu, było to zupełnie naturalne. Zaufano jego kapitańskiej busoli i doborowi załogi. Wiedziano nadto, że stać go na złote dla niej wiosła. Toteż nawa ruszyła szparko na wzburzone zawsze flukta

GRUPA ARTYSTÓW TEATRU LWOWSKIEGO PAWLIKOWSKIEGO W R. 1905
PODCZAS WYSTĘPÓW GOŚCINNYCH W KIJOWIE.



Na fotografii pośrodku Tadeusz Pawlikowski, wokół n'ego zgrupowani: Solski, Feldman, Chmieliński, Adwentowicz, Nowacki, Jaworski, Antoniewicz, M. Węgrzyn, Kwiatkiewicz, Glikson. Gostyńska, Stachowicz - Grekowa, Wojnowska, Bednarzewska, Rotterowa, Węgrzynowa, Janiczówna, Jankowska i inni.

ku atmosferę rzetelnego umiłowania sztuki dramatycznej i uTORował drogę dla teatru na miarę europejską. Zewnętrznym wyrazem tej zmiany stało się — dzięki legatowi Karola Kruze-
ra — wzniesienie przez gminę nowego

i już po roku rozpiętych żagli ujarzmi-
ła zwycięsko karki... bałwanów.

Nie pora mi tu nadążać jej sperlo-
nym szlakiem. Pozostawiam to sobie
na później i do książki: „Com widział
i przeżył w teatrze“. Tu chcę jedynie

dać posmakować tej pożywki, na której legenda urosła. Był nią *podglębny, wstydliwie ukrywany entuzjazm* Pawlikowskiego dla sztuki teatralnej, czy ona była suwerennością poety i tekstu, czy niemal równem z nią w oczach Pawlikowskiego wasalstwem aktora, czy wreszcie komparserją twórcy i odtwórcy w postaci dekoracyj, światła i muzyki. Z tych elementów — jak nader trafnie określił to w swem studjum p. Adam Zagórski — powstawała „*wyborna kompozycja rzeczywistości scenicznej*”, bliska naturalizmowi, ale nie w niewoli u niego“.

Program artystyczny Pawlikowskiego.

Na pierwszym miejscu stał zawsze dla Pawlikowskiego autor i tekst. Myśl poety, zawarta w jemu tylko właściwej formie, załamywała się w Pawlikowskim nawskroś indywidualną wizją, którą transponował na plastykę teatru. Znając wybornie światową literaturę dramatyczną, a równocześnie świadom reżyserskich arkanów Meiningerów (historizm tła i docenianie w orkiestracji scenicznej najbliższego napozór instrumentu, najpodrzedniejszej roli), „wizualności“ Brahm’a, poprzednika Reinhardta (rytmika ensemblu i paleta dekoracyj i światła) oraz Antoine’a (realizm, graniczący z naturalizmem), umiał Pawlikowski tę wizję narzucić swym współpracownikom, a przez nich widzowi.

Takie ujmowanie każdej sprawy teatralnej, bardzo już bliskie sposobowi Stanisławskiego w jego „Chudożestwiennym teatrze“, wytyczało zgóry artystyczny program Pawlikowskiego. Był on w pierwszej linii programem zdecydowanie *literackim*, a w drugiej — prawie równorzędnie — programem sposobów odtwórczości, t. zn. *aktorskim*. Na ustawiczną filiację obu wpływał eklektyzm, któremu Pawlikowski hołdował.

Z pewną jednak predylekcją do psychologicznych zagadek (stany podświadome, rozszczepienie jaźni i t. p.) brał Pawlikowski na swój warsztat kolejno utwory wszelkich kierunków i rodzajów literackich, bo przy ich różnaitości mógł w aktorze rozszerzać jego klawiaturę i zdolność odtwórczą dopingować. Do tego celu szedł równie dobrze przez „Arlezjanke“ Daudeta, jak „Wnętrze“ czy „Selissetę i Aglavainę“ Maeterlincka, przez „Gromiwoję“ Arystofanesa, czy „Na dnie“ Gorkiego, przez Beaumarchais’go i Musseta, czy Ibsena i Björnsona. Każdy wątek był mu dobry i na każdym umiał rozsunąć własną wizję, przekonywującą widza, a coważniejsza — aktora.

Pawlikowski a aktorzy.

Podkreślam to jeszcze raz osobnem zdaniem: Pawlikowski umiał wykształcić, wyhodować aktorskie talenty. Na wstępie swej dyrektury zahypnotyzował swój personel „romantyczną“ dewizą: „teatr to — świątynia“, co nie przeszkadzało mu przy jej ołtarzach smagać aktora do krwi. Jego sarkazm dla kabotyństwa dzieci Muzy nie znał granic; jego „dziękuję panu“, którem nazajutrz po przedstawieniu witał poszczególnych wykonawców, wahało się w intonacji od wdzięcznego uznania, a nawet zachwytu, do jadowicie kąśliwego syku. Do jednego i do drugiego miał Pawlikowski rzetelne prawo, nigdy bowiem nie wystawił aktora na sztych, nigdy nie przydzielił mu roli fałszywie, ponad jego emploi. Bez przesady żadnej można powiedzieć, że główną czynnością Pawlikowskiego w teatrze była nie reżyserja sytuacyjna, bo miał niewyczerpanego w pomysłowości Solskiego, i nie część plastycznie - dekoracyjna, bo w „rubasznym czerepie“ ś. p. Spitziera miał na dekoratorni nielada poetę, jeno najrozumniejsza, „hodowlana“ kalkulacja, czy w danym akto-rze są te zasoby psychiczne i arty-

styczne możliwości, jakie do oddania powierzyć mu się mającej roli były niezbędne. Jest to zadanie b. trudne. Plotka widziała w Pawlikowskim szastającego pieniędzmi Amfitrjona, który noce całe spędzał z wesołym ludkiem na sympozjonach. Tak jest, sam uczestniczyłem w nich do białego rana, ale, nie przebrawszy nigdy miary w libacjach na cześć Bachusa, mogłem obserwować Pawlikowskiego i dziś, po latach, mogę wydać jego sympozjonom świadectwo, iż były mu one gabinetem doświadczalnym nad utajonemi w zwykłym białym świetle dnia artystycznymi możliwościami aktora. Z uczujących z nim artystów żaden nie przeczuwał, że między zakąską po wódce a deserem z sera i czarnej kawy decyduje się, czy on, czy nie on będzie kreował Boubauroche'a albo Hialmara w „Dzikiem kaczkę“.

W tak prowadzonym gabinecie doświadczalnym marnowały się siły i topniały pieniądze, ale za to ensemble, jakim Pawlikowski rozporządzał, i talenty aktorskie, jakie wyprodukował u siebie, nie mają równych sobie w dziejach polskiego teatru. Oto ich litanja: Tekla Trapszówna, Natalja Siennicka, Marja Przybyłko-Potocka, Gabrjela Morska-Popławska, Irena Solska, Gabrjela Zapolska, Wanda Siemaszkowa. Nie wszystkie one narodziły się w trebhauzie teatru Pawlikowskiego, ale wszystkie rozkwitnęły niezrównanym blaskiem wysokiej sztuki aktorskiej. Zkolei zestawmy w szereg mężczyzn ensemblu Pawlikowskiego, z których jedni przeszli pod nim nowicjat, drudzy w rozwoju swym osiągnęli najwyższe szczyty artyzmu. Byli nimi: Anastazy Trapszo, Zboiński, Lubicz, Józef Śliwicki, Ludwik Solski, Kaz. Kamiński, Ant. Siemaszko, Knake-Zawadzki, Przybyłowicz, Andrzej Mielewski, a wreszcie nieodżałowany, doskonały stop wyteżonej pracy nad sobą i z bożej łaski intuicji — Roman! Gdy takim zespołem zagrał Pawlikowski „Intratną posadę“

Ostrowskiego, „Hanusię“ Hauptmana lub „Dziką kaczkę“ Ibsena, było czego słuchać, jest co wspominać, będzie dokoła czego snuć legendę.

Stosunek Pawlikowskiego do autorów.

Drugą, równie świetną i nielada wynikami mogącą się pochłubić, dziedziną działalności Pawlikowskiego, był jego stosunek do autorów. Nie zawiązywał go i nie utrzymywał na sympozjonach, lecz w cieplarnianej ciszy swej kancelarji. Na jej terenie był on cichy, dyskretny, wyczekujący, pokusliwy, podniecający, z autorem współtwórczy. Te same sarkazmy, któremi częstował aktorów, tylko w wyrafinowanej wypowiadanej formie, były w wielu razach drożdżem dla nowych i niebylejakich talentów. Drożdż ten umiał Pawlikowski dozować; nie stosował go do natur prostych, szczerych, niezłożonych. Dominikowi-Dorowskiemu, aktorowi i autorowi popularnych sztuk ludowych, z którym łączyła go istotna przyjaźń, nigdy nie dociał, nigdy niczem nie dokuczył. Z prostolinijnym był prostolinijny. Zresztą brał w rachubę rozmaite indywidualności i coraz innego dobierał do nich klucza. Sarneckiego i Graybera traktował jak wyłysiałych bonwiantów, Mańkowskiego i Rzewuskiego jak zabłąkanych w świat artystycznych znojów dyletantów. Dla Sewera-Maciejowskiego miał duży sentyment dla jego wiecznej, nieco hreczkosiejskiej młodości. W Lucjanie Rydlu cenił kryształowość jego wiersza i choć się nim nie upajał, chętnie nadstawiał mu ucha, czy brzmiał on w ustach Siemaszkowej (Młynarka), czy Jasia Nowackiego (głupi Maciuś); nie przeszkodziło mu to jednak tak ze wszech miar sukcesową sztukę, jak „Zaczarowane koło“, nazwać: „Trzy tomy Kolberga w wydaniu scenicznym“. Kaweckiego „Dramat Kaliny“ wziął bardzo do serca. Rozdwojenie jaźni w Kalinie nęciło go swą egzotycznością, pilnował też prób

osobiście, co się naogół nieczęsto zdarzało.

Najciekawszym jednak był stosunek Pawlikowskiego do Jana Augusta Kisielewskiego. Ten zabiedzony student z Rzeszowa, więc ze swiata zabitego deskami, znalazłszy się na bruku Krakowa, zachłystywał się — o, ironjo! — jego tętnem i bujnością. Znalazło to swój wyraz w opętańczej rozlewności i bogactwie motywów pierwszej redakcji słynnej jego komedji „W sieci“. Młodziak pożerał dokola życie, niczem Gargantua, a, nażłopawszy się go po grdykę, oddawał je niczem Pantagruel. Pierwotny rękopis „W sieci“ miał około 700 gęsto zapisanych stron. Pawlikowski poszedł w ten las sytuacji i nastrojów, przerabiał go i przerzedził, kwatery wyciął i gruntownie skulturował. Nie lubił on takich mozolnych prac; nadto czuł się w niej skrepowany suwerennością autora. Ale przelamał w sobie to wszystko, zwyciężony talentem Kisielewskiego. W przerabianiu pierwotnego tekstu, który po zupełnem odrzuceniu 5-go aktu (później powstała z niego oddzielna sztuka „Spotkanie“) jeszcze dał spektakl, kończący się na premierze o wpół do drugiej nad ranem, okazał Pawlikowski niesłychaną cierpliwość z czupurnym, przed impertynencjami nie cofającym się autorem. Gdyby rękopis „W sieci“ wpadł był w rutyniczne rę-

ce, a nie w ręce entuzjasty, który obciął na nim niepotrzebne wilczki, byle uratować zdrowy pień, a na nim całe bukiety pysznego kwiecica, komedja Kisielewskiego nie doczekałaby się nigdy realizacji scenicznej.

Czem była dla nowszej twórczości polskiej w zakresie dramatu ta pieczołowitość Pawlikowskiego i jego osobiste jej dopingowanie, wystarczy wymienić tych autorów, których Pawlikowski w świat wprowadził. Oto ich nazwiska: Sydon Frydberg, Jan Kasproicz, Zygm. Kawecki, Jan August Kisielewski, Tadeusz Konczyński, St. Koźmian, St. Nowiński, A. Nowaczyński, Zenon Parvi, Włodzimierz Perzyński, St. Przybyszewski, Tad. Rittner, Mieczysław Romanowski, Bohdan Ronikier, Lucjan Rydel, St. Sawiczewski, Adam Staszczyk, Sten (L. Bruner), Maciej Szukiewicz, Jan Szutkiewicz, Kordjan Ujejski, Wincenty Wdowiszewski, Gabryela Zapolska i Jerzy Żuławski, t. zn. 25 nowych autorów w ciągu sześćdziesięciu dyrekcji krakowskiej, czyli coroku cztery nowe talenty!

Już ten sam fakt i wyhodowanie zastępu znakomitych aktorów oraz dźwignięcie repertuaru na poziom europejski jest chyba dostateczną podstawą do snucia legendy o teatrze Pawlikowskiego.

Maciej Szukiewicz

Z PAMIĘTNIKA AUTORA DRAMATYCZNEGO

III.

Jeżeli zapytać jakiegokolwiek dyrektora teatru, co mu sprawia największą przyjemność, każdy odpowie bez wahania:

— Wystawienie sztuki współczesnego autora polskiego.

Wskutek tego dzień, w którym ten współczesny autor zjawia się w teatrze, aby omówić ostateczne szczegóły

wystawienia jego komedji, jest dniem ogólnej pogody i wesela! Śmieją się woźni, radują aktorzy, nawet odkurzacz jakoś weselej gwizdzą.

Ściskając w przelocie dłonie, autor wciąż słyszy:

— No, nareszcie! Ja na miejscu autora co miesiąc pisałbym sztukę!

— Publiczność chce polskich sztuk!

— Jakże mamy grać, jak nie piszecie!

Aktorzy są wrażliwi i podlegają nastrojom. Autor, gdyby był bardzo sceptyczny, mógłby im nie wierzyć. Ale i największy sceptycyzm musi roztać w gabinecie dyrekcji, gdzie już nastrojów niema, tylko niezawodne statystyki i mądrość doświadczenia, a tam autor znów słyszy to samo.

— Publiczność pragnie współczesnych polskich komedij.

— A obsada?

— Taka, jaką pan będzie chciał. Nikt nie może sprzeciwiać się woli autora!

— No, więc róbmy obsadę.

Reżyser bierze ołówek, żeby notować na egzemplarzu obok spisu nazwiska. I zaraz przy pierwszym jakiś niewyraźny skurcz wykrzywia mu twarz.

— A co?

— Nie wiemy, czy ten właśnie będzie mógł grać w pańskiej sztuce.

Może to być również „ta właśnie“. Bez względu na to, czy „ten właśnie“, czy „ta właśnie“ jest to osoba, o którą najbardziej autorowi chodziło. Wciąż ją widział przy pisaniu sztuki. Z przerażeniem wytrzeszcza oczy na aeropag dyrekcji.

— Dlaczego?

Przyczyn jest mnóstwo. Każda oddzielnie wzięta stanowiłaby już dostateczne usprawiedliwienie, więc skoro ich się dziesięć zbierze, posiadają wprost miazdzącą siłę. W tem, że dana osoba grała w poprzedniej tłumaczonej sztuce i że będzie grała w następnej, niema żadnych intryg, ani niechęci. Komu by do głowy przyszła niechęć, albo intrygi w stosunku do autora polskiego? Poprostu, zbieg okoliczności, fatalizm, przeznaczenie, sytuacja wyjątkowa, którą w życiu teatralnem każdy musi uwzględnić.

Można odłożyć premierę do następ-

nego sezonu, ale, pominawszy moralny wzgląd, iż przyjemnie jest mieć zagraną sztukę, którą się napisze, zdarza się też czasem, że autor potrzebuje pieniędzy. To go skłania do kompromisów.

— A któżby zagrał?

Pada nazwisko i autor spogląda błędnym wzrokiem na mówiącego, jakby chciał zapytać.

— Panowie kpią ze mnie?

I odrazu sypie mu się na głowę grad pobłażliwych odpowiedzi.

— Pan zupełnie nie docenia jego (albo jej) talentu!

— Autorzy niezawsze się orientują w obsadzie. Naprzykład, w zeszłym roku...

I tu następuje szereg tak przekonujących przykładów, że tylko głupiec mógłby się opierać. Autor dowiadyuje się przytem, że w którymś tam roku nieboszczyk Bliziński także się upierał przy jakiejś obsadzie, ustąpił i dzięki temu właśnie sztuka zdobyła nadzwyczajne powodzenie. Dobry reżyser ma zawsze pod ręką zapas takich historycznych przykładów, w których zresztą nazwiska mogą się zmieniać poprzez wieki i nacje od Zapolskiej aż do Moliera.

Autor ustępuje. Ma na pociechę zapewnienie, że wystawa będzie pierwszorzędną. W kilka dni potem jakieś złe przeczucie niesie go do malarni i jak grom spada na niego wiadomość, że kosztorys wystawy musi się zamknąć w tysiącu złotych.

Pędzi do dyrekcji użerać się o swoje prawa. Furja już nim miota.

— Wystawialiście jakieś głupie dramidło, które po siedmiu dniach zrobiło kłapę, i wystawa kosztowała z kilkanaście tysięcy. Przecież moja sztuka rozgrywa się w zamożnej sferze! Musi być jakiś poziom!

— Ależ będzie.

Tu znów przychodzi w pomoc legen-

da. Jak taką i taką sztukę wystawiono za sześćset złotych i ludzie zabijali się dla samych dekoracyj.

— Wciąż mówicie o współczesnych polskich sztukach, a na wystawę żałujecie — nie da się przekonać rozwścieklony autor.

I słyszy odpowiedź w tonie: „Szewcze, pilnuj swego kopyta“:

— Kochany mistrz jest genialny człowiek, ale jako poeta nie liczy się z realnymi warunkami. Musimy oszczędzać! Niech się pan sam przekona.

Dyrektor wyciąga z biurka pliki papierów i monotonnym głosem zaczyna czytać jakieś wykazy cyfr, których autor nie słucha, ani nie rozumie. Między liczbami obijają mu się o uszy wyrazy: „Budżet, zamknięcie rachunków, komisja, stanowisko prasy, przed wojną, po wojnie, obniżenie poziomu publiczności, kryzys, drożyzna... czy pan wie, ile w tym miesiącu Bank Polski miał protestowanych weksli?... i tak robimy wszystko, co tylko jest możliwe... przykrości, nieprzyjemności, gdyby pan godzinę tu posiedział“ i t. d. i t. d. aż do zwrotnego punktu, w którym zmotłoszona mina autora budzi w dyrekcji zwyczajne, ludzkie współczucie.

— Kochany panie, pańską sztukę można grać bez dekoracyj, z najsłabszymi aktorami i będzie miała powodzenie.

— Ha, ha, ha — śmieje się obecny przy rozmowie jakiś pomocnik dyrekcji. — Zabawni są ci ludzie talentu! Piszą świetne rzeczy, a potem im się zdaje, że powodzenie zależy od jakiegoś fotela, czy popielniczki na scenie. Niech się pan uspokoi! I tak będzie dobrze!

I to „i tak będzie dobrze“ wije się, jak refren, przez cały czas prób, aż do premjery. Z pierwszej obsady ubyły

jeszcze dwa nazwiska, wystawę w tem i owem jeszcze obcięto, ale koniec końców premjera się odbyła.

Od tej chwili stosunek dyrekcji do autora się zmienia. Jeżeli w poniedziałek w kasie było cztery tysiące złotych, a we wtorek trzy tysiące dziewięćset dziewięćdziesiąt osiem, to autor na powitanie słyszy w kancelarji dyrektora melancholijne:

— Słabnie.

Podcina mu to humor, robi się niepewny i przesądny. Ale wieczór kasa skacze o kilkaset złotych. Triumfujący biegnie nazajutrz do dyrekcji.

— A co?!

Dyrektor kiwa pobłażliwie głową:

— Wczoraj, rzeczywiście. No, zobaczymy, czy się utrzyma. W teatrze nic napewno nie można przewidzieć. W każdym razie musi pan przyznać, że myśmy zrobili wszystko. Obsadę i wystawę ma pan pierwszorzędna.

W ciągu kilku tygodni, przez które sztuka utrzymuje się na afiszu, djalogi takie powtarzają się przy każdym spotkaniu autora z dyrekcją. Zato z żadnym aktorem autor nie może się przywitać, żeby nie usłyszeć:

— Ale pan zgarnia pieniądze! No, no! Kiedy pan dom kupi?

Gdyby zarobek z tej sztuki rozłożyć na rok, okazałoby się, że grany z powodzeniem autor ma mniej miesięcznie, niż średni aktor. Ale aktorzy są wrażliwi i podlegają nastrojom. Cóż im się dziwić, kiedy i dyrektor, który operuje statystyką, po zejściu sztuki z afisza mówi nieraz z głębokim przekonaniem:

— Na co ten człowiek pieniądze wydaje? Tyle u nas w tym roku zarobił!

Włodzimierz Perzyński.

PREMJERA SHAW'A W WARSZAWIE

Teatr Polski uzyskał od znakomitego pisarza angielskiego, Bernarda Shaw'a przywilej wystawienia po raz pierwszy w Warszawie przed innymi teatrami jego nowej sztuki pod tytułem „The apple cart“ (w przekładzie polskim Sobieniowskiego „Wielki kram“). Dyrekcja zawdzięcza uzyskanie tego zaszczytnego przywileju pomocy p. Floryana Sobieniowskiego, tłumacza i przedstawiciela Bernarda Shaw'a na Polskę. Premjera „Wielkiego Kramu“, która odbędzie się w Warszawie w czerwcu, będzie tem samem wogóle pierwszym przedstawieniem tej sztuki, gdyż premjera angielska będzie miała miejsce dopiero 19 sierpnia.

Tak więc wystawienie tej komedji będzie artystycznym ewenementem europejskim w całym tego słowa znaczeniu.

Najlepszym dowodem, jakie wrażenie na szerokim świecie sprawiła zapowiedź wystawienia po raz pierwszy w Polsce nowej sztuki Shaw'a, jest artykuł umieszczony w jednym z największych organów prasowych angielskich — w londyńskim „The Observer“ z dn. 28 kwietnia b. r. Artykuł ten dajemy poniżej w obszernym skrócie:

„NOWA SZTUKA SHAW'A.

Pierwsze przedstawienie w Polsce. Nowy zwrot w twórczości.

(Wywiad z tłumaczem)

Premjera nowej sztuki Bernarda Shaw'a jest obecnie wypadkiem międzynarodowego znaczenia, to też w piątek, dnia 17 maja¹⁾, Warszawa będzie stanowiła centrum uwagi świata teatralnego. W dniu tym „The Apple Cart“ ukaże się po raz pierwszy w świetle rampy na scenie Teatru Polskiego, pozosta-

¹⁾ Data nieścisła. Premjera odbędzie się w czerwcu. (Przyp. red.).

jącego pod dyrekcją D-ra Arnolda Szyfmana, który wystawił już szereg sztuk p. Shaw'a. Tłumaczenie zostało dokonane przez p. Florjana Sobieniowskiego; opuszcza on jutro Londyn, udając się do Warszawy w celu uczestniczenia przy wystawieniu sztuki.

Tytuł polski sztuki jest „Wielki Kram“, co odpowiada bardziej smakowi bywalców teatralnych w Polsce, niż dokładne tłumaczenie „The Apple Cart“. Jest to szesnasta sztuka p. Shaw'a, przetłumaczona przez p. Sobieniowskiego. W następnym sezonie będą odegrane w jego tłumaczeniu również na scenie Teatru Polskiego w Warszawie następujące sztuki: „Widower's Houses“, „Candida“, „The Doctor's Dilemma“.

Pewną dozę ciekawości w stosunku do „The Apple Cart“ zaspokoił już „The Observer“ kilka tygodni temu, dając krótkie streszczenie fabuły sztuki. Sztuka rozgrywa się w pałacu królewskim w czasie, „gdy wszyscy ludzie, żyjący dzisiaj, już umarli“. Pomiędzy dwoma długimi aktami sztuki jest krótka odsłona w buduarze królewskiej faworyty, którą to scenę p. Sobieniowski określa, jako wyjątkowo godną uwagi, dzięki jej romantycznemu pięknu i zgłębieniu psychologii kobiecej.

Ogłoszenie polityczne.

„Czy pan miał jakiegokolwiek trudności przy otrzymaniu pozwolenia na pierwsze przedstawienie sztuki w Polsce?“ — pytam p. Sobieniowskiego.

„Nie“ — odpowiada. „P. Shaw okazał zawsze wielkie zainteresowanie memi tłumaczeniami dla teatrów polskich i wyraził zgodę swą natychmiast. W czasie naszej rozmowy przyszło mu na myśl, że jego uwagi i wynurzenia polityczne będą miały więcej zastosowania obecnie w Polsce, niż w jakimkolwiek innym kraju. Dr. Szyfman jest bardzo zainteresowany sztuką i dumny, że zostało mu udzielone pierwszeństwo wystawienia jej przed Anglią.

„Sztuka ta jest zresztą b. trudna do wystawienia ze względu na jej rzekomą

prostotę. Po przetłumaczeniu szesnastej sztuki Shaw'a sędzę, iż mogę powiedzieć, że wiem cośkolwiek o jego pracy. „The Apple Cart“ stanie w rzędzie najlepszych utworów, jakie Shaw napisał dla teatru. Jest to nowy okres w działalności artystycznej p. Shaw'a. Jakkolwiek sztuka rozgrywa się w przyszłości, jednak dotyczy ona momentów obecnej chwili, kryzysu demokracji, oraz systemu parlamentarnego rządów. Rzecz dzieje się w Anglii, jednak ujęcie tematu jest prawdziwie światowe. Powszechność tej komedji jest tak niewątpliwa, jak każdego wielkiego dzieła sztuki“.

Shaw, jako prorok.

„Czemu pan powiedział, że sztuka jest trudną do wystawienia?“ — pytam.

„P. Shaw jest jedynym typem artysty w połączeniu z reformatorem społecznym, genjusz wyobraźni idzie w nim ręka w rękę z umysłem krytycznym i jasnym nastawieniem badawczym. P. Shaw przybył z Irlandji i podbił Anglję, ale z drugiej strony Anglja podbiła Shaw'a i zdobyła go dla istotnie angielskiego punktu widzenia, co właśnie „The Apple Cart“ wykazuje bardziej, niż jakakolwiek inna jego sztuka i, jeśli się nie mylę, tak właśnie Anglik będzie realizował sztukę, gdy będzie tutaj wystawiona. Charakter króla Magnusa, można śmiało powiedzieć, jest charakterem „pierwszego gentlemana w Europie“, bez tego ironicznego znaczenia, jakie jest zwykle przywiązywane do tego określenia. Trudność sztuki leży w fakcie, że przedstawia ona wielki temat w nowym ujęciu. Poruszany jest w niej olbrzymi temat i napięcie jej odpowiada wielkości, lecz nie jest to dyskusja polityczna — jest to pierwszorzędna komedja, w której znajdujemy wielkie nasilenie piękna romantycznego. Będzie to mojem zadaniem w Warszawie, żeby sztuka ta ukazała się, jako dzieło arcyzmu, a nie jako utwór propagandy politycznej.

„Jakkolwiek „The Apple Cart“ jest zbudowane na nowych podstawach i cała literatura powstanie wokół tej sztuki — jest ona jednak logicznem następstwem całej pracy p. Shaw'a, która przedstawia zadzi-

wiającą jednolitość w ciągu ostatnich 50 lat, a jednocześnie jest bardzo interesująca jako linja jego rozwoju. Ostatnia sztuka Shaw'a, będąc wytworem tego samego umysłu, co jego pierwsza powieść, jest dowodem wielkości i ekspansji tego umysłu. Jest w niej tym razem mniej sardonicznego i satyrycznego śmiechu, lecz zato więcej świadomego i miłującego uśmiechu mędrca.

„Jest to sztuka prorocza, nie jako bujny lot wyobraźni, lecz jako wynik umysłu badawczego. Shaw jest prorokiem — wystarczy przeczytać tylko jedną z jego dawnych przedmów i następnie spojrzeć na Londyn współczesny, ażeby uświadomić sobie ten fakt. „The Apple Cart“ pomoże rozproszyć popularny pogląd, że G. B. S. jest tylko mistrzem paradoksu“.

„V I A C R U C I S“ AUTORÓW WŁOSKICH

Roberto Bracco, znany dobrze i u nas autor dramatyczny włoski, którego komedja „Prawdziwa miłość“ cieszyła się tak dużem powodzeniem w Teatrze Małym, opowiada w sposób nader zajmujący o przeżyciach własnych i swoich kolegów na premierach ich sztuk.

Gust publiczności włoskiej jest w różnych miastach zupełnie odmienny. „Sztuka, która odniosła triumf w Neapolu, chwycie się często w Rzymie, utrzymuje się na repertuarze w Florencji, a pada w Wenecji!“

Sztukę Bracca „Infedele“ („Niewierna“, grana w roku 1927 w Teatrze Narodowym) na premierze w Neapolu — ukochanem ojczystem mieście autora wygwizdano niemiłosiernie. I zawstydzony autor trzymał sztukę w ukryciu przez długie lata! Dopiero sławna aktorka, Virginia Reiter i Flavio Andò wydobyli sztukę z pyłu zapomnienia i osiągnęli w Medjolanie ogromny sukces.

Odwrotnie zaś sztuka „Fantasmi“ wywołała w Neapolu entuzjazm i, jak Bracco opowiada, można było wprost głowę stracić, a później w Medjolanie padła skandalicznie i autor wyznaje, że miał chwilami uczucie, jakoby był popełnił straszliwą zbrodnię. Bracco, skulony w kącie pokoju dyrekcyjne-

go, słyszał ogłuszający, wprost dziki hałas. Marco Praga, który tego wieczora był niejako parlamentarjuszem między autorem a rozszalałą widownią, wpada nagle ze słowami: „Jest straszne fiasko! Gdybyś widział salę! Ale masz też obrońców! Kłótnie, dyskusje, bijatyka, walka na pięści z sąsiadami, będą nawet dwa pojedynki! Reasumując jest w tem fiasko coś wspaniałego, ja ci go właściwie zazdroszczę“.

I Marco Praga, chcąc pocieszyć swego przyjaciela, powiada:

„To są niepowodzenia myślicieli! Ty jesteś myślicielem! Tyś naszym... Ibsenem!“

„Do djabła tam z Ibsenem!“ — odrzekł zbolęły Bracco.

Po kilku latach pomimo znacznie gorszej obsady tasama sztuka obesła z powodzeniem wszystkie miasta włoskie.

Po tych ciekawych relacjach o własnych premierach opowiada nam Bracco o zachowaniu się kilku innych autorów w czasie premier swoich sztuk.

I tak: Felice Cavallotti, znany bojownik o wolność Włoch, polityk i radykalny parlamentarzysta, równocześnie autor dramatyczny, zachowywał się jak dziecko na premierze swej sztuki. Czekał w przejściu za sceną na aktorów, chwycił się ich kurczowo, płacząc i prosząc, aby go ratowali.

Paolo Ferrari, autor grywanej dziś jeszcze często we Włoszech sztuki „Goldoni e le sue 16 commedie“, zachowywał się dziwnie na premierze tej właśnie sztuki, nerwowo wspinając się w górę po linie za kulisami.

Gerolamo Rovetta, zawsze pełen pogody i spokoju, nie był wprost podobny do siebie w czasie premiery, błąd jak trup, prawie nieprzytomny, a gdy publiczność domagała się koniecznie autora, biedny Rovetta musiał pośpiesznie w garderobie aktorskiej dodać sobie sztucznych kolorów!

Marco Praga, człowiek tak spokojny i zrównoważony, jak rzadko, nie mógł być nigdy obecny w mieście w czasie premiery swej sztuki, i tego dnia stale wyjeżdżał.

Giuseppe Giacosa, człowiek silny, jak dąb, zachowywał się przedziwnie na premierze swojej ostatniej sztuki „Il più forte“

(„Najsilniejszy“). Nie mógł być sam w pokoju, dusił się, twarz miał zupełnie zmienioną, co chwila pił wodę, był prawie nieprzytomny, jak pijany. Wtem odezwały się silne brawa, otworzył oczy szeroko i zawołał: „O Boże, gwizdzą!“

Sabbatino Lopez, którego sztuki grywają obecnie z powodzeniem we Włoszech, w czasie premiery za młodych lat był wprost nieprzytomny: nic nie widział, nie słyszał, nie mógł mówić. Wywoływany przez publiczność, która darzyła Lopeza zawsze znaczną sympatją, musiał być prowadzony i podtrzymywany.

Roberto Bracco, zgorzkniały nieco i w cień odsunięty autor, przytaczając te ciekawe fakty, zaznacza, że autor włoski musiał przebywać „drogę krzyżową“ niemal przez całe życie, bo coraz to w innym mieście odbywała się premiera.

„Nic zatem dziwnego“ — powiada Bracco — „że Gerolamo Rovetta, autor pięknej sztuki historycznej „Romanticismo“, umiераjąc, rzekł do autora artykułu: „Mój stary, nie mogę już więcej“.

TEGOROCZNE FESTIVALE T E A T R A L N E

Obok festivalu w Salzburgu, który już od szeregu lat gromadzi tam dziesiątki tysięcy turystów, w roku obecnym projektowany jest wielki festival w Monachjum, połączony z występami teatru Reinhardta. Reinhardt ma tam wystawić „Śmierć Dantona“ Buechnera, „Intrygę i Miłość“ Schillera, „Żywego Trupa“ Tołstoja i „Victorię“ Maughama (przedstawienie bardzo ciekawe pod względem inscenizacyjnym). Deficyt przewidywany na te przedstawienia wynosi 140 tysięcy marek niemieckich. Połowę tej sumy pokrywa Rada miasta Monachjum, a drugą połowę Komitet społeczny festivalu monachijskiego. Na tle tego festivalu rozgrywa się równocześnie walka polityczna pomiędzy kołami nacjonalistycznymi, zwalczającymi Reinhardta, a kołami liberalnymi, popierającymi festival. To też mimo uchwały Rady miejskiej sprawa nie jest jeszcze definitywnie załatwiona.

Równocześnie Berlin przygotowuje festiwal muzyczny pomiędzy 19 maja a 22 czerwca, na którym ukaże się cykl utworów Wagnera, Mozarta i Straussa. Poza tem projektowane są gościnne występy słynnego zespołu medjolańskiego „La Scali“ pod dyrekcją Toscaniniego, oraz baletu Diagilewa.

W czerwcu odbędzie się również festiwal w Wiedniu, którego punktem kulminacyjnym będzie odegranie dramatu Buechnera p. t. „Śmierć Dantona“ na podwórzcu arka-dowem ratusza wiedeńskiego w inscenizacji Reinhardta.

Wreszcie w Anglii, w Malvern odbędzie się festiwal, poświęcony utworom największego współczesnego pisarza dramatycznego Europy, Bernarda Shaw'a. Festiwal trwać będzie dwa tygodnie od 19 do 31 sierpnia. Wystawione będą: po raz pierwszy w Anglii nowa sztuka Shaw'a „The apple cart“, następnie w ciągu trzech wieczorów wielka pentalogja „Powrót do Methusalem“, dalej „Cezar i Kleopatra“, wreszcie „Dom złamanych serc“ (Hartbreak House).

Teatr Polski w Warszawie planuje również w roku obecnym, ze względu na spodziewany wielki przejazd przez Warszawę, zorganizowanie festiwalu w lipcu b. r. Szczegółowy program będzie opracowany w pierwszej połowie maja.

NOWA KOMEDJA PERZYŃSKIEGO

Włodzimierz Perzyński, którego każda nowa komedja budzi najwyższe zainteresowanie, oddał swój nowy utwór p. t. „Rozum i Głupstwo“ do wystawienia Teatrowi Małemu.

Nowa komedja Perzyńskiego jest nietylko dowodem wysokiej dojrzałości artystycznej świetnego pisarza, lecz równocześnie pod względem budowy jedną z najlepszych komedji autora „Lekkomyślniej siostry“. Komedja ma trzy akty, z których pierwszy rozgrywa się w późnej godzinie nocnej w restauracji Hotelu Europejskiego w Warszawie, akt drugi w zakopiańskiej willi, akt trzeci w wykwinntem mieszkaniu w Warszawie.

Pod intrygującym tytułem „Rozum i Głupstwo“ rozgrywa się pełna mądrości i sceptyzmu, uśmiechnięta komedja, której celem jest wykazanie, że prawideł życia nie zmieni najrozumniesze postanowienie, ani żadna teoria, ani doświadczenie.

Komedja ukaże się na scenie Teatru Małego w połowie maja w reżyserji K. Borowskiego. Role główne męskie grać będą Stanisławski i Daczyński, role główne kobiece — Kamińska i Romanówna.

KSIAŻKA O BOGUSŁAWSKIM

W setną rocznicę śmierci Wojciecha Bogusławskiego ukaże się dzieło Wiktora Brumera p. t. „Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego“, oparte częściowo na nieznanych materiałach archiwalnych. W pracy tej autor oświetla działalność społeczną i polityczną ojca teatru polskiego, omawiając cały szereg przedstawień okolicznościowych, dzisiaj zupełnie zapomnianych, które świadczyły o współdziałaniu Bogusławskiego z obozem patriotycznym z czasów Stanisława Augusta i obozem, popierającym Napoleona w okresie pruskim i Księstwa Warszawskiego.

TREŚĆ NUMERU: *Andrzej Tretiak:* „Opera Żebra“. — Kurt Weill o „Operze za 3 grosze“. — Bertold Brecht, — *Arnold Szyfman:* Teatr po wojnie (III). — *Marek Szukiewicz:* Jeszcze o Tadeuszu Pawlikowskim. — *Włodzimierz Perzyński:* Z pamiętnika autora dramatycznego. — Premiera Shaw'a w Warszawie. — „Via crucis“ autorów włoskich. — Tegoroczne festiwale teatralne. — Nowa komedja Perzyńskiego. — Książka o Bogusławskim.

„TEATR“. Wychodzi raz na miesiąc. Cena numeru 60 gr. Do programów teatrów Polskiego i Małego dołącza się bezpłatnie. Prenumeratę tylko roczną w wysokości zł. 4.— wpłacać należy do P. K. O. Konto Nr. 5445. Ogłoszenia przyjmuje Administracja „TEATRU“.

Redaktor: **Józef Relidzyński.**

Adres Redakcji: Sekretarjat Teatru Polskiego (tel. 135-75).



NAJTAŃSZY MIESIĘCZNIK POLSKI

DROGA

POŚWIĘCONY SPRAWOM SPOŁECZNYM I KULTURALNYM

POD REDAKCJĄ

WILAMA HORZYCY.

„DROGA“ POMIĘŚCIŁA OSTATNIO PRACE
NASTĘPUJĄCYCH AUTORÓW:

*St. Brzozowski, H. Elzenberg, F. Goetel, prof. M. Handelsman,
T. Hołowko, prof. W. L. Jaworski, Conrad-Kerzeniowski, St. Kończ-
kowski, J. Lechoń, L. H. Morstin, A. Skwarczyński, L. Staff,
J. Tuwim, L. Wasilewski, K. Wierzyński, J. Wotoszynowski, K. Za-
krzewski, prof. St. Zakrzewski, prof. T. Zieliński.*

Cena: KWARTALNIE 6 zł. NUMER POJEDYŃCZY 2 zł. 50 gr.

Adres Redakcji i Administracji: Warszawa, ul. Chmielna 33 m. 5

Do nabycia we wszystkich kioskach i księgarniach.

OSTATNIE NOWOŚCI!

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO:

NIEWOLNICA MIŁOŚCI

ROMANS FILMOWY

POWRÓT Z TAMTEGO ŚWIATA

NOWELE

VIOLA d'AMORE

POEMAT ROMANTYCZNY

DO NABYCIA

WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH.

**OBICIA
PAPIEROWE
(TAPETY)**



Jfranaszek
KRAKOWSKIE PRZED-15

J. NORBLIN.

CENA 60 GROSZY

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

<http://rcin.org.pl>