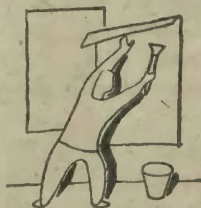


SCENA I WIDOWNIA WARSZAWSKA

ROK ◦ III ◦ WARSZAWA ◦ CZERWIEC ◦ 1948 ◦ NR ◦ 6

◦ MIESIĘCZNIK ◦

DODATEK DO PROGRAMU
MIEJSKICH TEATRÓW DRAMATYCZNYCH



P R E M I E R Y M. T. D.

„Mężczyzna“ — Gabrieli Zapolskiej.
Reżyseria Jana Kochanowicza. Deko-
racje Jana Golusa.

NATURALIZM GABRIELI ZAPOLSKIEJ

Przywykliśmy nazywać Zapolską mistrzem i propagatorem polskiego naturalizmu. Kierunek ten, będąc organicznie związany z jej psychiką, nie jest wynikiem, jak u innych, pokrewnych jej pisarzy, narzuconego z góry programu.

W pierwszych latach twórczości do naturalizmu popychały Zapolską: nieokiełznana burzliwość temperamentu, chęć buntu przeciwko konwenansom scenicznemu i upodobanie w gorszeniu kołtuńskiego i zakłamanego widza. Z biegiem czasu naturalizm wyrasta w jej dziełach na gwałtowny atak nienawiści, na akt oskarżenia i odwetu w stosunku do podłości i ohydy świata.

Pobyt we Francji w latach 1890 — 95, wpływ klasycznych wzorów teatralnego naturalizmu, „Kruków“ i „Paryżanki“ Becque'a,

oraz „Bourbourouche“ Courteline'a, praca aktorska w słynnym „Théâtre Libre“, pod kierownictwem reformatora sceny Antoine'a i wreszcie znajomość z Zolą — ukształtowały oblicze artystyczne pisarki. W Paryżu po raz pierwszy zobaczyła na scenie dzieła Ibsena i odtąd nie umie się już wyzwolić z pod uroku dramaturga norweskiego. W teatrze Autoine'a występuje, jako „poławiaczka szcurków“ w sztuce Ibsena „Mały Eyolf“, a rola „Nory“ należy później do jej ulubionych kreacji aktorskich.

Mimo kultu dla Ibsena naturalizm jej wiodzi się przede wszystkim z teatru francuskiego. Nigdy nie ulega, szerzącym się w Polsce ówczesnej, wpływom Sudermann'a, czy też „wolnej sceny“ niemieckiej.

Zapolska z równą śmiałością, co Zola zdiera zasłony, kryjące rany społeczne i tak, jak

on, nie cofa się przed najbardziej brutalnym obrazem. Jako autorka dramatyczna obdarowana jest fenomenalnym poczuciem nerwu scenicznego. Zgodnie z założeniami naturalistów przywiązuje dużą wagę do roli akcesoriów teatralnych i często w swych sztukach umieszcza szczegółowe informacje, dotyczące urządzenia sceny oraz wyglądu aktorów i kostiumów. Teatr naturalistyczny widzi człowieka, nie jako element wyodrębniony, lecz jako cząstkę natury, uzależnioną od jej wpływów. Klimat, kraj, najbliższe otoczenie — wszystko to łączy się z charakterystyką postaci. W wieku XVIII-tym, kiedy bohater w teatrze utożsamiany był z czystym intelektem, a znaczenia natury nie brano pod uwagę — dekoracja była sprawą drugorzędną. Naturalizm wymaga drobiazgowej, ściślej dekoracji, gdyż ona właśnie jest rękojmnią prawdziwości obrazu.

Jeśli roztrząsamy poglądy Zapolskiej na istotę teatru, uderzy nas to, że odskakują one przeważnie od sztywnych teorii naturalistycznych i przeciwstawiają się w wielu punktach zasadom, głoszonym przez Zolę w rozprawie: „Naturalizm w teatrze“. Kanon Zoli, który także „widzieć naturę przez pryzmat temperamentu“ interpretuje Zapolska swobodnie, ukazując naturę z właściwym sobie indywidualizmem. Dla francuskiego pisarza człowiek jest jedynie spletem różnorodnych wpływów, niezależnych od jednostki ludzkiej, w której tylko niekiedy zwycięża jej temperament. Czyny — to odbicie tych okoliczności, w jakich człowiek został umieszczony. Zapolska zaś interesuje się duszą człowieka i walczy o jej prawa. Wiele odchyień od naturalizmu francuskiego znajduje wy tłumaczenie w trudnych i bardzo szczególnych warunkach, jakie panowały w Polsce na przełomie XX wieku. Teatr był wówczas placówką, na której właśnie można było urabiać duszę zbiorowości. I dlatego celem twórczości scenicznej pisarki było przeprowadzenie pewnych tez moralnych oraz kształtowanie estetycznego smaku widza. Czysty naturalizm jest ustawicznie macony przerysowaniem się Zapolskiej od teorii literackiej do życia, od kanonów sztuki dramatycznej — do prawdy. Moralizatorstwo autorki stanowi zresztą słabą stronę jej twórczości; przeprowadzone jest zwykle niekonsekwentnie i najczęściej

chybia celu. Typy jednostek dodatkich, dla których chciałaby ich twórczyni zyskać sympatię widzów, z reguły wypadają w jej utworach blade i nieprzekonywująco. Natomiast bajecznie wyczute, podpatrzone, podsłuchane i bezlitośnie zdemaskowane są wszelkie kanałe ludzkie i małe, przyziemne duszyczki.

Wielu niechętnych autorce krytyków, zgorzszonych jaskrawością kolorytu jej tragifarsy mieszczańskiej, zarzuca Zapolskiej, że używa ona zbyt krzykliwych słów i zbyt śmiałych obrazów w obronie haseł dalekich od rewolucyjności. Istotnie twórczość jej obraca się niejednokrotnie w kręgu zagadnień znanych i zbanalizowanych, które jednak nie przestają od wieków nurtować ludzkość. Takim naprzykład problemem, pokutującym w wielu jej dziełach, jest walka dwóch płci. Stosunek mężczyzny do kobiety jest osią sztuki, którą wystawiają obecnie Miejskie Teatry Dramatyczne. „Mężczyzna“ napisany został w roku 1901 i następnie ukazywał się wiele razy na polskich scenach, znany także i pod innym tytułem, jako „Ahaswer“.

Ahaswer jest to imię bohatera podania, sięgającego — jak twierdzą niektórzy uczeni — odwiecznych wierzeń indyjskich. Treścią mitu jest ziemska wędrówka człowieka, którego przeznaczenie skazuje na nieśmiertelność i wieczną pogoń za uczuciem, ideałem, domem i ojczyzną. Imię Ahaswera nosił także jeden z władców staro-perskich, odznaczający się wyjątkowo zmiennym, kapryśnym usposobieniem. Wiek XVIII nadał legendarnemu wędrowcowi narodowość judajską i od tej pory z imieniem Ahaswera łączymy historię „żyda wiecznego tułacza“, żyjącego w poematach Goethe'go, Shelley'a, Béranger'a, w powieściach Sué'go i wielu innych, oraz w rysunkach Kaulbacha i Dóré'go.

Bohater sztuki „Mężczyzna“ — dziennikarz Karol — jest takim Ahaswerem, który szuka nowych wrażeń i nowych uczuć. Zapolska przeprowadza ciekawe studium psychologiczne niepokoju, który gnębi pewien typ ludzi. Konstrukcja sztuki opiera się na kontrastach. Karol i jego rozwiedziona żona — Nina — reprezentują właśnie ów element niepokoju, znany nam dobrze z literatury Młodej Polski. Na drugim biegunie — szarżyzny i pro-

zy życia — stoi Elka, późniejsza ofiara egoizmu męskiego. Rolę równoważnika i rezonera sztuki spełnia Julka — typ najsympatyczniejszy — i najbardziej wartościowy.

Nina — piękna, estetyczna w każdym szczególe, kryje pod maską, wysnioną przez Karola „Primavery“ Botticellego, — egoizim i pustkę. Elka — w której mężczyzna szuka serca i prostoty, okazuje się naturą naiwną, przeraźliwie pierwotną, którą dopiero uszlachetnia i wzbogaca cierpienie. Julka — postać

sceniczna najmniej konsekwentna i niezupełnie wyzyskana — waha się między nakazami rozumu, w które wierzy, a pokusami serca i odtrąca ostatecznie miłość mężczyzny, widząc w nim „Ahaswera“, ciemnego i głuchego na wszystko, co nie jest wspólne z jego egoistycznymi, erotycznymi zachciankami. Wreszcie — jedyny w sztuce mężczyzna — Karol jest uosobieniem samolubnego, irytującego i szkodliwego społecznie mazgajstwa.

Maria Serkowska

„Romans z Ojczyzną“ — Tadeusza Łopalewskiego. Inscenizacja Eugeniusza Poredy. Muzyka Feliksa Rybickiego.

TRAGICZNY ROMANS Z OJCZYZNĄ

Rodowód polskiej myśli postępowej i demokratycznej sięga czasów Sejmu Czteroletniego, Kuźnicy kołatajowskiej i Staszica. Po polskich racjonalistach myśl tę podjęli w epoce porozbiorowej, w nowych warunkach politycznego bytu, polscy romantycy. Poprzez powstanie kościuszkowskie, wojny napoleońskie, powstanie listopadowe aż do Wiosny Ludów, ciągnie się okres konspiracyjnej akcji niepodległościowej i rewolucyjnej. Zahamowała ją dopiero reakcja absolutyzmu po roku 1848, czasy terroru i represji.

W rządzie najwybitniejszych działaczy i publicystów tego okresu, jak: Lelewel, Heltman, Henryk Kamiński, Seweryn Goszczyński, Edward Dembowski, Stanisław Worcell, Ludwik Mierosławski, znajdziemy również nazwisko Maurycego Mochnackiego. Jest to jedna z najbardziej interesujących postaci w naszej historii pierwszej połowy 19 wieku. Był wszechstronnie uzdolniony. Miał talent muzyczny, improwizował na fortepianie wspólnie z Szopenem na wieczorach muzycznych w Warszawie przed powstaniem, o czym Bohdan Zaleski pisał we wierszu do Stefana Witwickiego:

Stefanie, serce mdleje,
Wczoraj dwaj muzycy...
Tych nocy czarodzieje,
Szopenek, Maurycy...

W roku 1832 koncertował Mochnacki w Metz, gdzie grał swoją fantazję rewolucyjną — na tym tle osnuł Lechoń jeden ze swoich wierszy w „Karmazynowym poemacie“. Ważniejszą jednak pozycję ma Mochnacki w historii literatury polskiej, jako autor licznych artykułów literackich, filozoficznych, estetycznych, krytyk, recenzji, publikowanych m. in. w „Dzienniku Warszawskim“, „Gazecie Polskiej“ i „Kurierze Polskim“. Wydał również szereg osobnych publikacji, jak np. „O duchu i źródłach poezji w Polsce“, „Uwagi nad poezją romantyczną“, „O sonetach Adama Mickiewicza“. Mochnacki jest czołowym teoretykiem polskiego romantyzmu.

Najbardziej czynną działalność rozwinął on jednak na polu politycznym, w szczególności w okresie powstania listopadowego, przy czym walczył nie tylko jako najbardziej radykalny mówca i publicysta, lecz również jako żołnierz — pod Grochowem, Wawrem, Ostrołką. Po upadku powstania wyemigrował do Francji. Zmarł w Auxerre w r. 1834, mając niespełna 31 lat.

Powyższe szczegóły biograficzne ilustrują kierunki zainteresowań i działalności Mochnackiego, nie podkreślają jednak osobliwego tragiczmu tej postaci. Od tej strony ukazuje nam przede wszystkim Mochnackiego Tadeusz Łopalewski w swoim dramacie pt. „Romans

z ojczyzną⁴. Mochnacki był gorącym patriotą, oddanym bezgranicznie sprawie Polski. Na całym jego życiu miał jednak zaciążyć pewien fakt z czasów pierwszej młodości. Dostawszy się do więzienia za udział w tajnym Związku Braci Polaków, i chcąc za wszelką cenę wydostać się na wolność, napisał Mochnacki w r. 1824 rodzaj memoriału do władz, w którym potępił postępową działalność młodzieży uniwersyteckiej. Później, już na wolności, nie mając żadnych środków utrzymania, pracował przez pewien czas w rządowym biurze cenzury. Ofiara całego życia nie mogła w jego świadomości i w opinii wielu osób zmazać tych dwóch faktów. Liczni wrogowie mieli przeciwko Mochnackiemu silny argument w rękę.

Tę sprawę nader silnie podkreśla Łopalewski. M. in. i dzięki temu sztuka nabrała aktualnego wydźwięku. Podobne zagadnienie poruszył Zawieyski w „Ocaleniu Jakuba“. Czy człowiek ma prawo w wyjątkowych okolicznościach, dla ratowania życia iść na pewne kompromisy z etyką? Sprawa Mochnackiego ma zresztą zupełnie inny charakter, niż sprawa Jakuba u Zawieyskiego, czy Bernarda w „Nocach gniewu“ Salacrou. Ofiarny trud całego życia był dla Mochnackiego chyba dostateczną ekspiacją.

Sprawa „Memoriału karmelitańskiego“ (więzienie mieściło się w klasztorze Karmelitów) nie jest jednak jedynym momentem tragicznym w życiu Mochnackiego. W okresie powstania listopadowego znalazł się on w opozycji dosłownie wobec wszystkich organizatorów i przywódców, poczynając od Belwederczyka Wysockiego, a skończywszy na Lelewelu i Chłopińskim. Mochnacki widział jasno ten bezprzykładowy wprost w naszych dziejach fakt zupełnego zmarnowania korzystnej sytuacji, widział jasno niedołęstwo organizacyjne, zgubne teoretyzowanie, wir prywatnych ambicji, brak trzeźwej oceny sytuacji i wiary we włas-

ne siły. Mochnacki domagał się poruszenia mas ludowych, był namiętny, bezkompromisowy, naraził się wszystkim. Starano się go usunąć z Warszawy, był prześladowany, groziło mu więzienie, a nawet śmierć. Po upadku powstania nastąpił zaś ostatni etap tragicznego romanu z ojczyzną: pobyt na emigracji, tęsknota za krajem, uciążliwa, choroba i przedwczesna śmierć.

Przedstawiając postać Mochnackiego w różnych okresach jego życia nie podkreślił jednak Łopalewski dostatecznie przemian światopoglądowych, jakie zachodziły w tym dziwnym człowieku. Ten czerwony radykał i demokrat, który miał za złe Kościuszcze, że nie chciał wywołać w Polsce rewolucji społecznej, z czasem zbliżył się do obozu Adama Czartoryskiego, zaczął marzyć o rządzie autorytarywnym, o nowym Kościuszcze, który by zastosował metody Cromwella. Również i poglądy Mochnackiego na rolę szlachty w Polsce oddaliły go od partii Lelewela i demokratów. Do nowych koncepcji politycznych doprowadził zaś Mochnackiego i jego realizm światopoglądowy, niechęć do oderwanego teoretyzowania i doświadczenie, jakie wyniósł z powstania listopadowego, kiedy brakło Polsce jednostki, która by potrafiła narzucić ogółowi swoją wolę i konsekwencję działania. Młodzieńczy rewolucjonizm i demokratyzm Mochnackiego opierał się zresztą ściśle na podkładzie uczuciowym — co dobrze zresztą podkreśla Łopalewski. Brakło natomiast Mochnackiemu zrozumienia, że podstawy ustroju demokratycznego opierać się muszą na długodystansowym działaniu w oparciu o masy, które trzeba uświadomić, podźwignąć w górę, wciągnąć do udziału we wspólnej budowie nowych form społecznych i ustrojowych.

Zygmunt Leśnodorski

BEZROBOCIE WŚRÓD AKTORÓW.

W U.S.A. zanotowano ostre bezrobocie w świecie aktorskim. Szczególnie mocno można je zaobserwować w Hollywood, gdzie na 8.500 aktorek i aktorów, tylko 600 otrzymało

engagement. W związku z tym kryzysem, Związek Zawodowy Artystów Scenicznych zażądał ograniczenia występów aktorów zagranych.

„Candida“ — Bernarda Shaw. Reżyseria Czesława Szpakowicza. Dekoracje Jerzego Romańskiego.

SHAW

Przed dwoma laty obchodziła Anglia osobliwą uroczystość: dziewięćdziesięciolecie (sama długość słowa jest prawie symboliczna) życia Bernarda Shaw. Nazywam tę uroczystość osobliwym świętem z niejednego powodu. „Solski Wielkiej Brytanii“ jest już bezsporną gwiazdą i autorytetem literackim. Churchill nazywał go niedawno (z pewną przesadą) „największym żyjącym pisarzem świata anglosaskiego“. Film wiernie wykrojony ze sztuki Shawa „Antoniusz i Kleopatra“ został wyprodukowany z olbrzymim nakładem kosztów (zbudowano w tym celu specjalne, sztuczne miasto). Na uniwersytetach brytyjskich wykładają już profesorowie o „wpływie Shawa na nowoczesny teatr angielski“. Książki o „G.B.S.“ rodzą się tuzinami. (Ostatnio jedną z nich wydał Feliks Topolski). Na 90-lecie wyszła specjalna książka *essay'ów* ku czci Shawa jako „dramaturga, krytyka, dziennikarza, mówcy publicznego, społecznego reformatora i laureata Nobla“. Współpracownikami tej książki byli: Gilbert Murray, Aldous Huxley, J. B. Priestley, prof. Bernal, poeta John Masfield i inni. W repertuarze wielu teatrów Shaw figuruje stale; najślawniejszy dziś zespół „Old Vic“ zalicza go do swych żelaznych pozycji, narówni z Szekspirem i Ibsenem.

Otóż bardzo niedawno jeszcze, Shaw był w Anglii — zaledwie tolerowany. Nie myślę już nawet o jego niezmiernie trudnych i ciężkich początkach. Wiadomo, że 9 pierwszych lat żył w Londynie, próbując napróżno zwrócić na siebie uwagę. Szamotał się w sieci niepowodzeń i nędzy. Nosił wtedy tabaczkowe ubranie, niemożliwie zniszczony kapelusz i czarny płaszcz, ze starości przeświecający zielenią. Podejmował się różnych zajęć zarobkowych; zarabiał 6 funtów, z tego 5 układaniem tekstów reklamowych. Powoli zdobywał sobie możliwość ogłaszania recenzji muzycznych i teatralnych, oraz politycznych felietonów i „gloss“. Efektownością stylu starał się zwrócić na siebie uwagę. Wreszcie w roku 1892 (gdy ma już lat 36!)

Shaw zyskuje sławę pierwszą swą głośną sztuką pt. „Widowers Houses“.

Ale w tej sławie jest jeszcze niejedno ziarenko goryczy. Więcej w niej skandalu — niż uznania. „Jeśli tak dalej pójdzie“, ostrzegał go ktoś, „będzie pan miał samych wrogów“. „Z panem będzie gorzej“, odparował natychmiast Shaw „nie będzie pan miał ani jednego nieprzyjaciela“. Dumne te słowa, ale czy nie miały trochę smaku przysłowiowych kwaśnych winogron? Faktem jest, że Shaw miał początkowo znacznie większe powodzenie za granicą, niż w Wielkiej Brytanii. Nawet tak niewinna na pozór sztuka, jak „Nigdy nie wiadomo“, została w Anglii wycofana wskutek nieporozumień z aktorami i kierownictwem teatru. Działo się to w r. 1906. A jeszcze w r. 1929, premiera „Wielkiego kramu“ nie odbyła się w Londynie — lecz w Warszawie.

Nic dziwnego! Sztuki Shawa godziły we wszystko, co Anglicy przywykli szanować. W ich przywiązanie do religii, tradycji, surowości obyczajowej i autorytetów. I nie tylko konserwatyzm bywał tu ośmieszany, ale i postępowość. Nie tylko wyzyskiwacze byli demaskowani — ale i reformatorowie. Nie tylko obłudnicy, ale i ludzie szczerzy. Krytyka Shawa nie dotyczyła takiego czy innego stronnictwa angielskiego takiego czy innego stanu umysłu, takiej czy innej instytucji. On krytykował całą Anglię. Podgrzyzał się pod budynek narodowy, starając się zachwiać wszystkim: od fundamentów do poddaszy. Na kontynencie i w Ameryce oklaskiwano Shawa nieraz przez uczucie „Schadenfreude“: myślano jak to musi irytować Anglików. W r. 1936 w pewnym mieście manifestacyjnie podkreślano brawami przepojone antypatią wobec Anglii aforyzmy „Męża przeznaczenia“. W komedii „Nad przepaścią“ rzucił nawet pisarz — złośliwe hasło; „niepodległości Szkocji“. „Uczeń diabła“ jest napisany najwyraźniej po to, by ośmieszyć armię brytyjską.

Można żyć pewne wątpliwości — czy Shaw w ogóle jest Anglikiem. Wychował się w Wielkiej Brytanii, tu spędził całe życie; jego sposób myślenia jest typowo brytyjski; niepodobna go sobie wyobrazić na tle żadnego innego kraju. Ale Shaw sam niejednokrotnie podkreślał swoje pochodzenie irlandzkie (choć po irlandzku ani słowa nie napisał i językiem tym wcale nie włada). A i Anglicy sami dziś jeszcze, z okazji 90-lecia mówią o nim: „great Irish playwright“. Więc, choć jest ich sławą narodową — jednak nie uważają go za Anglika...

Jakaż jest więc przyczyna wielkiej popularności Bernarda Shawa i nadzwyczajnych jego zwycięstw? Tylko z wielkimi zastrzeżeniami można przyjąć nadany mu epitet „społecznego reformatora“. Prawda, że w latach 90-tych ubiegłego stulecia był członkiem socjalistycznej „Fabian Society“; przemawiał w hotelach i na rogach ulic. Napisał także „Przewodnik po socjalizmie dla inteligentnych kobiet“. Ale, jeśli dobrze się wsłuchać w jego komedie, uderzy nas ton jakiegoś dziwnego snobizmu. Ludźmi silnymi, dzielnymi, imponującymi, inteligentnymi i obdarzonymi urokiem są u Shawa — prawie wyłącznie arystokraci. Ten snobizm jest zupełnie wyraźny w „Kandidzie“ i „Pigmalionie“. Na zagadnienie klas patrzy Shaw chwilami (zapewne mimowiednie) okiem zabitego feudała. Gdyż założenia Shawa — są często sprzeczne z jego konkluzjami. Pisarz wikła się w sprzecznościach — i zdaje sobie z tego doskonale sprawę. Komijczna i tragiczna zarazem postać kaznodziei — agnostyka ze sztuki „Zbyt prawdziwe — aby było dobre“. wydaje się autoportretem samego Shawa. Kaznodzieja jest częstą postacią w utworach Shawa, powraca ona w tej twórczości raz po raz od najwcześniejszych do najpóźniejszych utworów. Kilka z swoich komedii nazwał nawet Shaw „kazaniami scenicznymi“. Ale jakaż jest treść tych kazań, czego uczą, do czego zmierzają? Właściwie — do niczego! Mózg pracuje bezbłędnie, słycać prawie jak obracają się jego tryby — ale konkluzji nie ma!

W ostatniej, przedwojennej sztuce Shawa, w „Genewie“ zapozwani są na sąd trzech dyktatorów Europy, trzech zbrodniarzy wojenni jakbyśmy dziś powiedzieli. Wina ich zostaje udowodniona przed trybunałem sumienia; rozpra-

wa jest przeprowadzona z całą świadomością shawowskiej dialektyki. Ale cóż? Wyrok zdumiewa swą nielogicznością i zadziwiającą niesprawiedliwością. Ten wyrok obejmuje całą ludzkość, wszystkie winne i niewinne narody, krzywdzicieli i pokrzywdzonych, dyktatorów i prześladowanych. Wskutek nagłej zmiany klimatu „czapka lodowa“ przesuwana się od bieguna ku równikowi i pochłania cywilizację. Wszyscy zostają skazani na zamrożenie, za winy zbrodniarzy płaci cała ludzkość. I mimowoli myślimy sobie, że ta „czapka lodowa“ jest symbolem — złodowacielej, nieczulej na prawdę i nieprawdę, szusznosci i krzywdę umysłowości samego Shawa. Przypomina się scena z „Podróż do kresu nocy“, gdy dwaj tubylcy afrykańscy przychodzą do białego z prośbą o rozstrzygnięcie sprawy cywilnej. Sędzia każe im dać po porcji kijów. Wyrafinowana umysłowość mistrza paradoksów jest analogiczna do tej „sprawiedliwości“ kolonialnych prymitywów.

Aktualność Shawa? Churchill opowiada, że zaprosiwszy swe dzieci na „Majora Barbarę“ po pierwszej wojnie światowej — doznał zadziwiającego wrażenia, iż sztuka ta nie zestarzała się wcale. Dzieci Churchila nie chciały uwierzyć, iż od napisania utworu minęło 20 lat; i to 20 lat, które zmieniły oblicze ziemi, dokonały olbrzymiego przewrotu w dziedzinie politycznej, geograficznej, kulturalnej, społecznej. A jednak w „Majorze Barbara“ nie było ani jednej sceny, ani jednej myśli przestarzałej.

Minęło od tego czasu nowych lat 20. Tym razem świat Shawa nie oparł się już działaniu czasu. Naprzykład: „Candida“. Poeta Marchbanks nie przemawia językiem poezji współczesnej. Liryce dzisiejsi myślą i mówią zupełnie inaczej. Są precyzyjni, ściśli, obciążeni poczuciem odpowiedzialności za słowo, zatroskani o przyszłość świata. Frazesy o „mieczu ognistym“, puste przechwałki anarchizmu, nieopatrne wyskoki myśli, jednostronność erotycznych manii — wszystko to byłoby im obce. A z drugiej strony także i pastor ukazuje się w świetle nowym.

Gdzie więc szukać przyczyn niezaprzeczalnej świeżości Shawowskiego świata? Czym tłumaczyć wpływy i uznanie, które naprzekór wszystkim własnym impertynencjom i cudzym przesą-

dom zdobył w Anglii i poza Anglią „G.B.S.“? Mam wrażenie, że źródłem jednego i drugiego jest uparta walka Shawa przeciw banałom i truizmom. Nie napróżno jedna z antypatycznych postaci „Pierwszej sztuki Fanny“ nazywa się: Bannal. Nie napróżno w „Genewie“ cytuje pisarz z zapalem powiedzenie Pisma Świętego: „Lepiej spotkać samotnie niedźwiedzia, niż głupca“. Shaw nie cierpi komunałów i stale wykazuje nicosć zdań utartych. Otóż banał nie

tylko jest nudny; najczęściej jest fałszywy. Zaprzeczać banałom, wyzwalać się z ich dławiającej przemocy — to już połowa drogi ku prawdzie. A ponieważ banały są fałszem, więc łączą się najczęściej z krzywdą. Kto więc banały rozbija, nie tylko pomaga ludziom jaśniej myśleć — ale równocześnie ułatwia im lepsze ułożenie międzyludzkich stosunków.

Wojciech Natanson.

„Głęboko sięgają korzenie“ — J. Gow i A. d'Usseau. Reżyseria — Ryszarda Ordyńskiego. Dekoracje — Jana Hawrylkiewicza.

RASIZM I ZEGAREK

Spółka autorów Arnaud d'Usseau i James Gow jest dobrą spółką, potwierdzającą starą tezę, że teatr jest przede wszystkim dyskusją. Może dlatego współpraca autorów daje często dobre wyniki. Wiemy z całą pewnością, że im bliżej do zrealizowania sztuki teatralnej, tym więcej przybywa dyskutantów i tym lepiej dla samego teatru. Dyskutuje dramaturg, reżyser, inscenizator, aktor, wreszcie widz.

Oficer armii amerykańskiej, młody murzyn Brett Charles wraca po wojnie do rodzinnego miasta. Odznaczony za wybitne zasługi na polu walki, wraca do matki kucharki, do senatorskiego domu starego feudała Langdon'a. Przywozi ze sobą z dalekiego świata nowe poczucie własnej wartości. Jest pełen optymizmu i wiary w nowe życie. Ustawa Stanów powołująca go do służby wojskowej określa bowiem wyraźnie pozycję społeczną oficera U. S. Army. Brett jest dżentelmenem. Mundur zacieśnia różnicę rasowe. Kolor skóry odgrywał na froncie mniejszą rolę niż w życiu pokojowym. Na wojnie chodziło o krew, a krew była jedna — czerwona. W chwili ukazania się na scenie Brett swoim zachowaniem robi wrażenie, że zapomniał o dawnej pozycji małego chłopca murzyńskiego, wychowanka senatorskiego domu. Zdaje mu się, że biali przyjaciele z lat dziecińczych, do których wraca sprzyjają jego nowej pozycji.

Niestety „głęboko sięgają korzenie“, korzenie amerykańskiego rasizmu. Stwierdzają to autorzy już w samym tytule, tej świetnej resztki sztuki. To nie jest rasizm pierwotnych ludzi, nie ma więc banalnego podziału na świat białych i czarnych. Formy rasizmu są współczesne. Sprawa murzyńska w życiu społecznym Stanów Zjednoczonych jest oddawna sprawą otwartą. Jest jedną z jaskrawych chorób ustroju społecznego. Choć problem amerykańskiego rasizmu w powojennej formie jest zasadniczo motywem najważniejszym w sztuce — linia podziału przebiega gdzie indziej. Na scenie widzimy rasizm w całej szerokiej gamie subtelnych odcieni, nieraz trudny do zdemaskowania, który raczej przypomina grzybka pasożytującego zarówno na duszach białych jak czarnych ludzi. Choroba cywilizacji, choroba współczesnego życia ma inne powody. Stary senator Langon nie może znieść widoku Brett'a w oficerskim mundurze, bo ma wrażenie że wraz ze zdjęciem munduru, Brett straci całą swą pozycję dość niezwykłą, nie notowaną dotychczas w kronikach prowincjonalnego miasteczka. Cieszymy się, iż Brett sprzeciwia się temu powołując się na prawa, jakie mu przysługują, jako zdemobilizowanemu oficerowi armii amerykańskiej, że nie zgadza się dobrowolnie zrezygnować z tego, co zdobył w walce.

Na czym polega tragizm sztuki? Nie tkwi on w konflikcie między postawą senatora Langdon'a a tak brutalnie załamana wiara Bretta w wartość przelanej przez niego krwi. Senator Langdon jest jedyną postacią ujemną, postacią starego świata, broniącą za wszelką cenę swoich przywilejów przed postępem. Nawet brutalna forma intrygi wraz z oskarżeniem Bretta o kradzież zegarka, jego aresztowanie i pobicie, — nie przysłoni nam istotnego tragizmu czarnego bohatera.

Zasadniczym problemem sztuki są wnioski młodego pokolenia białych rówieśników Bretta, pokolenia współczesnych rasistów. Oto pozorni przyjaciele z lat dziecińczych: Alicja Langdon, Roy Maxwell, wreszcie Howard Merrick literat z New Yorku, a nawet Geneva, kochająca chyba tylko szlachetność i uczucie Bretta. Czyżby naprawdę, aby powetować winę ojca chce wyjść za mąż za szlachetnego murzyna? Nie wierzymy również gestom i odrochem Howarda, potępiającym Alicję, która jest nieubłagana gdy brutalnie karze zbrodnię popełnioną wobec rasy białej.

Kiedy zwolniono Bretta z więzienia na skutek zdecydowanej postawy czarnych oby-

wateli miasteczka, pokojówka Honey zwraca judaszowe 10 dolarów.

Bezpodstawne oszczerstwo zostało zdemaskowane. Znalazł się zegarek. Widz odetchnął z ulgą, widz który nie lubi tragedii. Alicja sprawczyni aresztowania i pobicia udaje skruszoną, podczas gdy Brett stwierdza z goryczą: „nawet w tej waszej dobroci przeznaczony dla nas tkwi zawsze obelga“. „Dlaczego? — pyta się Alicja — „jesteśmy przecież po tej samej stronie muru“ — przekonywuje Bretta. Jednakże mur pozostał, nikt nie odważył się go zburzyć.

Sztuka jest przykładem wielkiej zręczności pisarskiej autorów zwłaszcza podczas rozwiązywania wątków dramatycznych w trzecim akcie. Aby nie drażnić uczuć białych jankesów, dramat kończy się happy endem. Brett pełen goryczy mówi do Genevry: — Ja i ty chcemy zmienić świat, ale małżeństwo do tego nie prowadzi, bo „korzenie sięgają głęboko“.

Słusznie twierdzi Helena Wielowiejska, że „korzenie sięgają tak głęboko, że niemożliwością się stało dla d'Usseau'a i Gow'a napisanie tragedii o czarnym oficerze amerykańskim zlin-czowanym za miłość do białej dziewczyny“.

Jerzy Lau

WYMIANA KULTURALNA Z CZECHOSŁOWACJĄ.

Teatr Narodowy w Pradze wystawił balet Jana Maklakiewicza p.t. „Cagliostro w Warszawie“ w układzie baletowym Saszy Machowa. W przygotowaniu premiera „Powrót syna marnotawnego“ Brandstaettera w reżyserii Dostala. W roli Rembrandta wystąpi czołowy aktor sceny czechosłowackiej — Stepan.

Miejski Teatr w Pilźnie wystawił operę St.

Moniuszki „Straszny Dwór“ w reżyserii E. Frelicha, dekoracje Bartaka.

W Poznaniu bawiła na gościnnym występach artystka Narodnego Divadla w Pradze Marta Krasowa, występując w „Carmen“ i „Aidzie“.

W Katowicach (w rozgłośni Polskiego Radia) z wielkim powodzeniem występuje nuda czeska śpiewaczka Vera Klawender.

TEATR CZECHOSŁOWACKI D 48

wystawił w ostatnim okresie następujące sztuki „Bez starości“ — M. Kroha, E. F. Buriana „Miłość, upór i śmierć“, oraz „Karczna na brzegu“.

Zespół objazdowy Teatru D.48 grał w sz-

regu miejscowości na prowincji. Repertuar obejmował sztuki: amerykańską „Głębokie korzenie“, sowiecką „Wypadek Reginalda Davisa“ i Buriana „Miłość ze wszystkich najpiękniejsza“ oraz „Mur między nami“.

„Strzały na ul. Długiej“ — *Anny Świrszczyńskiej. Reżyseria Ireny Łado-
siówny. Dekoracje Tadeusza Błażejow-
skiego.*

POEMAT OCZYSZCZENIA

Wśród sztuk o tematach wojennych, w których autorzy podkreślają wyzwalanie się instynktów szlacheckich i niskich — Świrszczyńska umiała znaleźć ton najbardziej ludzki, składający się z tych elementów, które tkwią w człowieku z okresu niewoli: strachu, buntu, zrywu szlacheckiego — a także zniechęcenia, depresji, abnegacji. Umiała subtelnie wyeliminować uczucia niezależne od osób działających nawet w chwili działania i akty woli prze-myślane, a nawet wyrafinowane.

Sztuka „Strzały na Długiej“ jest więc na tle wypadku z polskiej konspiracji, podaną widzowi do odczucia i wewnętrznego rozstrzygnięcia, sprawą kobiety, rzuconej przez fatum na łaskę morfiny i alkoholu. Fatum owemu na imię miłość. Bohaterka sztuki Lola, aby ratować męża z Pawiaka stacza się aż na niziny moralne. Obok dotychczas rozstrzyganych (Noce gniewu, Dom pod Oświęcimiem) jeszcze jedno ujęcie seansu życia podaje widzom Świrszczyńskiej: wykrzywioną celowość ludzkich poczynań. Oto wtedy, kiedy zdawałoby się, że już dobija kresu męka szukania pieniędzy, wyłudzenia ich od przygodnych kochanków — Lola dowiaduje się o śmierci męża. Czy to nie okrucieństwo sprawiedliwości? Nie równo-waga między winą i karą? Pierwotny tytuł sztuki: „Ludzie samotni“ tłumaczy się właśnie owym poczuciem odpowiedzialności człowieka, który swój los musi znosić sam. Ale ów los karzący lituje się, bo kobieta podległa mu, działała w imię miłości i jest jeszcze dla niej wyzwolenie — w śmierci. Lola chce umrzeć. W chwili kiedy zjawia się Józef, kompozycyjnie usprawiedliwiona akcja odwraca się: Józef mimowoli wydobędzie ją z bagna udręczeń. „Oczyszczenie“ następuje w końcowym momencie. Będzie jej wolno umrzeć tak, jak tym, którzy umierali w chwale. Lola bez wahania poświęci się za tego, którego może pokochała, a może tylko dlatego, że chce choć raz jeden posłużyć sprawie. Ten, który jest w niebezpie-

czeństwie — to bohater prosty psychicznie, całkowicie oderwany od słabostek życia. Lola intuicyjnie wyczuwa szybko wartość Józefa — wartość, która dla Sprawy będzie miała znaczenie większe niż jej życie, — a on zrozumie w niej człowieka dręczonego losem i poda jej rewolwer do walki z żandarmami.

Oto problemy, które nie przestają mieć swoją wagę, nawet kiedy człowiek zabija człowieka. Choć przemoc spełnia zło nawet po za torturowanymi ofiarami — jest jeszcze siła górująca nad nią — potężna moc idei. Zagadnienie sztuki stawia nam ją jasno. Kiedy Lola przeżegna się — wiadomo, że zginie. Ale Józef ocaleje, bo taką boską równowagę przyniesie chrześcijańska „katarsis“ — rozwiązanie celowe i sensowne dwóch istnień: skończy się to, które swoją śmiercią uratuje inne.

Bliskie nam to zagadnienie, bo w stosunku do polskiej niewoli z okresu okupacji znane doskonale — powtarzane w zdarzeniach tak częstych, że aż chcielibyśmy o nich zapomnieć może. Ale nie powinniśmy, bo poruszają one w nas głębie naszej etycznej postawy.

Owe głębie w sztuce mają tę samą genezę, o której autorka mówi we wstępie do „Orfeusza“. „Przekłete niech będzie słowa, które igra, słowo, które uchyla się od odpowiedzialności, słowo nieuchwytnie“. Jest też w „Strzałach na Długiej“ uchwytnie każde słowo. Krótkie i wyraziste. Mocne, dosadne — słowo, którym mówi się w momentach napięcia uczuciowego. Dzięki temu słowu, dzięki dialogom oszczędnym, a bogatym osiąga Świrszczyńska świetną charakterystykę postaci i tragiczną sytuację. Ludzie są tu żywi od wielkomięjskich mętów począwszy, aż do bohaterów nieprzeciętnych. Dzięki temu językowi, jakim mówią — ci ze świata poniżej, jak i powyżej normy — są nam tak dobrze znani i bliscy. Nie znaczy to, żeby dialog, jakim przemawia do nas ze sceny autorka był językiem pospolitym. Staje się on żywy, miejscami lekki, kiedy

Lola „gra“ upadłą dziewczynę: „Mówić prawdę, to jak pokazywać siebie i innych nago. Nieprzyzwoicie i przeważnie nieestetycznie. Maską to taka kojąca rzecz. Bez maski nawet na własną twarz niedobrze długo patrzeć.“ Jest pełen grozy w krótkich, intensywnych, końcowych zdaniach: „Jak pan tu przyszedł — chciałam się otruć, Pan mi przeszkodził. Niech mi Pan pomoże teraz umrzeć jak człowiek“... i dalej „Jak dożyję jutra, będę szmatą. Będę się sprzedawać za ampulkę morfiny. A jak

umrę teraz, będę wiedziała, że to wszystko nie było nonsensem“. A więc za to „wiedzenie“ warto dać życie. Prostota słowa jest tu wynikiem czynu.

A dla aktora tak tempo przeżyć psychicznych jak i bieg dialogu dają szerokie możliwości interpretacji. Można by tu znów uogólnić słowa autorki: „Szczęśliwi, którym dano tworzyć sztukę ciężką jak życie, jednoznaczną jak śmierć.“

Stefania Linowska

„R. H. Inżynier“ — *Bruno Winawera.*

Reżyseria — *Jana Kochanowicza.*

Dekoracje — *Jana Hawryłkiewicza.*

WSPOMNIENIA O BRUNONIE WINAWERZE

Zetknąłem się z nim bliżej we Lwowie po klęsce wrzesniowej. Jak wielu odartych ze wszystkiego uchodźców — osiedlił się tu i zmienił zawód. Powrócił do zajęć młodości, pracował jako adiunkt czy asystent w instytucie fizycznym.

Nie cieszył się z tego powrotu.

— Niech pan powie! czy to inteligentne zajęcie, wstawać o siódmej rano i tłoczyć się w tramwaju, żeby tłumaczyć komuś w a h a d ł o !

Był zgnębiony sytuacją polityczną, oderwaniem od przyjaciół — wytrącony z trybu zajęć, do którego nawykł.

Uchodził za komediopisarza chłodnego, który konstruował fabuły sceniczne, jako pretekst do konceptów i dowcipów, za autora, który nie współczuje ze sprawami tego świata, któremu obce są jego bóle i troski, który gotów jest z największego bólu pokpić, a na najdrobniejszą rzecz chlusnąć drwiną. Przecież nie tylko patetyczny Władysław Rabski gniewał się — po *K s i ę d z e H i o b a* na „zgrzytający śmiech kpiarza teatralnego“, który opowiada „złośliwe anegdoty — o słabym, zgnękanym, zatrwożonym o szczęście swoje człowieku“. Pisał z nieco historyczną emfazą: „Śmieliśmy się z ostrej satyry, ale chwilami jakby coś gardło ścisnęło. Śmiała się scena, a płakał w nas Śląsk“, ponieważ przed-

stawienie — pamiętne dzięki wielkiej kreacji Bończy - Stępińskiego — odbywało się w czasie powstania śląskiego, a w sztuce wyszydzone ówczesną „nową rzeczywistość“. Nawet Boya drażniła swawola tego dowcipu, skoro przy innej okazji (w recenzji z *P r o m i e n i* *F E.*) skarżył się na ton „z jakim sztuka odnosi się do bolączek naszej młodej państwowości“.

„Szukałem tej ostrożności pisarza — w czło-wieku. Nie wiele jej znalazłem. Może był to wpływ wypadków.“

Na zdarzenia reagował silnie, starał się rozumieć ich sens. Po klęsce Francji, jakiejś upalnej niedzieli, wygrzewaliśmy się nad lwowską Świteznią, komentując ostatnie wypadki i snując przewidywania. Pocięszal się Dunkierką, wierzył w Anglików. Zapytałem go, czy nad czymś pracuje, odrzekł z niechęcią, że przecież teraz nikomu śmiać się nie chce — nikt by dowcipu nie rozumiał — a pisać takie rzeczy... dalszy ciąg zlekceważył uśmiechem.

Nie widział też możliwości wznawiania utworów dawnych, mimo że teatr się doń zwracał w tej sprawie. Sztuki jego uchodziły za utwory kosmopolityczne, krytyka nieraz podkreślała, że można je grywać wszędzie, że mają treść oderwaną. Trudno o sąd bardziej opaczny. Nie wyczuwano ich lokalnego kli-

matu... Mimo braku oparcia o tradycję i fikcyjonalizm pomysłów były to rzeczy ściśle polskie, nieraz wprost warszawskie, mocno osadzone w czasie, przesycone aktualnością, prawie dokumenty chwili. Rozumiał to doskonale i nie widział sensu w możliwych adeptacjach i przeróbkach.

Uchodził za twórcę świata postaci komicyjnych, charakteryzowanych na biało — czarno. Po jednej stronie intelektualistów, przyrodnicy, matematycy — trochę naiwni, trochę parwani, trochę zdziwaczali — po drugiej szary tłum — banda groteskowych półgłówków z lekką domieszką kanciarzy i kombinatorów. Dla pierwszych otwierał autor trochę serca, dla drugich był oschły i nieczuły. Może i prawda. Coś z tego było w jego literaturze. W człowieku bardzo niewiele. Przejmował się drobnymi sprawami otoczenia, składającego się jakże często w owych czasach z takich właśnie półgłówków i kombinatorów, kłopotał się o sąsiadów, serdecznie współczuł ludności wywożonej. Od czasu do czasu jednak z łagodnym uśmiechem puszczał słowo jak brzytwę.

Nigdy nie zapomnę ostatniego spotkania. W czasie jednej z wycieczek do warszawskiego Ghetta spotkałem go w ogródku luksusowej naówczas kawiarni — na podwórku kamienicy na Lesznie. Nie widzieliśmy się od czasów

lwowskich. Było to w kilka dni po jego przyjeździe. Pytam czemu się tu urządził, przecież mógł łatwo — mając tylu znajomych i przyjaciół — zorganizować sobie życie po tamtej stronie. Machnął ręką. — Oczywiście, możnaby i tak... Wszystko jedno, chyba już tu zostanie... Przyglądał się sytuacji, ludziom, wypytywał o wszystko. Znał dawniejszych Niemców. Ci, których tu spotykał, dziwili go bardziej niż zróżnicowanie społeczne i stosunki w tragicznym mieście żydowskim. Tego właśnie dnia niemiecka ekipa filmowa robiła zdjęcia na Lesznie i Żelaznej. Bawiło go to więcej niż przerażało.

Rozmawialiśmy o znajomych. Z kim się widziałem, kto przeżył, kto zginął. Kiedy usłyszał o śmierci Stefana Napierskiego — zareagował melancholijnie:

— Czy Pan nie myśli, że śmierć to za poważna rzecz na takiego śmieszego faceta...

Był to ostatni dowcip, który od niego usłyszałem.

Wkrótce sytuacja się zaostrzyła, wycieczki do Ghetta stały się niemożliwe, straciłem z nim wszelki kontakt. Potym dowiedziałem się, że przedostał się na tę stronę, że żyje na wsi, że choruje. Zmarł nie doczekawszy...

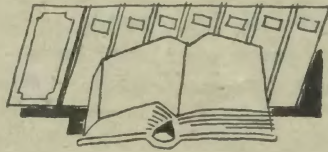
Jerzy Kreczmar

NA STULECIE NIEMIECKIEJ REWOLUCJI.

Dyrektor teatru w Heidelbergu, Heinrich Kühler zamówił u sławnego pisarza, autora „Rocznika 1902“ i „Ostatniego cywila“, Glaesera, sztukę na stulecie rewolucji niemieckiej 1848. Utwór ten będzie nosić tytuł „Die deutsche Libertät“. Warto wspomnieć, że Marjan Podkowiński w wydanej właśnie przez „Wiedzę“ książce „IV Rzesza rośnie“ przytacza fakt, że wielu Niemców oskarża Glaesera o współpracę z hitleryzmem. Mimo to — Glaeser pisze o „niemieckiej wolności“...

NOWE TEATRY.

Nowe teatry powstają w Niemczech jak grzyby po deszczu. Ostatnio zainaugurowano np. scenę w Mulheim (Ruhra), „Wieczorem trzech króli“ Szekspira, nowe teatry zaczną grać w najbliższym czasie w Bad Hamburg, i Halberstadt (835 miejsc). Halla odbudowuje swój teatr, zniszczony przez wojnę (1300 miejsc), w Norymberdze powstaje nowy teatr: im. Lessinga (600 miejsc). W Guben postanowiono przerobić na teatr Miejską Halę Targową.



K R O N I K A

PREMIERY NA SCENACH POLSKICH

Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie wystawił „Obronę Ksantypy“ L. H. Morstina. „Owce źródło“ Lope de Vegi, w przekładzie Morstina i reżyserii Bron. Dąbrowskiego było grane ponad 60 razy i oglądało je blisko 60.000 ludzi. Na Wawelu, zespół teatru Słowackiego zagrał „Wieczór trzech króli“ w inscenizacji Bronisława Dąbrowskiego. Przedstawienie to oglądało już 70.000 osób.

Stary Teatr wystawił na wielkiej sali „Archipelag Lenoir“ w przekładzie Marii Serkowskiej. Na małej sali zagrano „Cement“ Juliusza Wirskiego. W przygotowaniu „Wesele Figara“ Blau-marchais.

Łódzki Teatr Wojska Polskiego wystawił tragedię Szekspira „Otello“. Reżyseria Szletyfi-skiego, opracowanie muzyczne — Karol Stro-menger.

W przygotowaniu „Krwawe gody“ — Gar-cia Lorki w reżyserii Józefa Wyszo-mirskiego. Teatr Kameralny przygotował sztukę Max-wella Andersona „Joanna z Lotaryn-gii“ z Ire-ną Eichlerówną w roli tytułowej.

Poznański Teatr Wielki dał w czerwcu pra-premierę baletu „Swantowit“ — Perkowskiego. Opera gra na zmianę „Halkę“, „Carmen“, „Aidę“, „Onegina“ itd.

Teatr Polski wystawił „Dom pod Oświe-ciem“ Tadeusza Hołuj, w reżyserii Emila Chaberskiego.

Teatr Nowy w Poznaniu gra „Dożywocie“ Fredry, z Ludwikiem Solskim.

Teatr Kameralny Wybrzeża w Sopocie gra „Dom kobiet“ Zofii Nałkowskiej w reżyserii Haliny Gallowej, dekoracje Agnieszki Hornic-kiej.

W przygotowaniu „Wesele“ Wyspiańskiego.

Państwowy Teatr w Katowicach wystawił „Szkolę żon“ Moliera w przekładzie Boya, reżyseria Korzeniowskiego, dekoracje i kostiu-my Teresy Roszkowskiej.

Teatr Miejski w Lublinie przygotowuje premierę komedii Puget'a p. t. „Szczęśliwe dni“ w reżyserii Ireny Ładosiówny (artystki i re-żyserki MTD w Warszawie).

Wrocław przygotowuje na okres Wystawy Ziemi Odzyskanych dużą ilość imprez artystycz-nych.

Teatr Dolnośląski wystawi w tym okresie „Żołnierza królowej Madagaskaru“, „Cyru-lika Sewilskiego“, „Rewizora“ i „Harry Smith odkrywa Amerykę“. W przygotowaniu pre-miera „Sułkowskiego“.

Opera Dolnośląska wystawi „Halkę“, Sprze-daną narzeczoną“, „Toskę“, „Wesele Figara“, balet „Szeherazadę“.

Pozatem spodziewane jest przybycie zesp-ołów artystycznych z Bułgarii, Czechosłowacji, Jugosławii, Rumunii, Szwecji, ZSRR. i Wę-gier.

ZAGRANICA

PROBLEMY TEATRU ANGIELSKIEGO.

5 lutego odbyła się w Londynie wielka konferencja, na której omawiano problemy angielskiego teatru. Udział wzięły w tej konferencji „Zjednoczona Rada Teatru Narodowego i Old Vic“, „Shakespeare Memorial Theatre“, „Federation of Theatre Unions“, „British Drama League“, „Little Drama Theatre Guild of Great Britain“.

25-LECIE TEATRU LALEK.

W Moskwie odbył się niedawno w Centralnym Teatrze Marionetek uroczystość 25-letniego istnienia sowieckiego teatru lalek, założonego przez sławnego artystę, Sergiusza Obrazcowa (o którym na łamach „Listów z teatru“ pisał niedawno Jan Sztudynger). Repertuar tego teatru obejmuje 11.000 przedstawień.

79 NOWYCH OPER I BALETÓW.

Teatry Z.S.R.R. planują wystawienie w roku bieżącym 79 nowych oper i baletów. Twórcami tych dzieł są: Szostakowicz, Dzierżyński (zapewne bratanek sławnego męża stanu), Czyszko, Pliko, Świridow, Makarowa, Szaporus, Szetalin, Kozłowski i inni. Libretta są przeważnie historyczne albo współczesne (np. walka Czerwonej Armii, partyzanci, ludność okupowanych krajów podczas wojny, praca rekonstrukcyjna itp.).

„REWIZOR“ W MOSKWIE.

„Rewizor“ Gogola został wznowiony w tradycyjnej inscenizacji na scenie Małego Teatru Dramatycznego w Moskwie.

ANGIELSKA WYSTAWA SZEKSPIROWSKA W MOSKWIE.

Edith Evans zorganizowała wystawę re-produkcji przedstawień szekspirowskich w ciągu stuleci. Wystawa ta obejmuje różne sztuki i fotografie zarówno dawne jak i współczesne. Bezpośrednio z Londynu, gdzie miała duże powodzenie, pouczająca ta wystawa została przeniesiona do Moskwy.

NOWA SZTUKA WILLIAMS A TENNESSEE.

Autor granej także i u nas „Szklanej menażerii“, Tennessee Williams, napisał nową sztukę „A Streetcar Named Desire“ i osiągnął znaczny sukces.

TOURNEE ALBERTA BASSERMANA.

Sławny aktor niemiecki, Albert Basserman, który nie chciał nigdy współpracować z Hitlerem, odbywa obecnie tournée po Holandii, ze sztukami Zuckmayera i Lavery'ego.

O HOLENDERSKIM RUCHU OPORU.

Wielkim powodzeniem w Ameryce cieszy się sztuka holenderska Jona de Hartoga, pt. „Dla przyszłości“, poświęcona holenderskiej konspiracji.

ŚPIEWAK PRZYJĘTY W WATYKANIE.

Sławny tenor włoski, Tito Chipa, wystąpił ostatnio w nowej inscenizacji „Wertera“ Masseneta, śpiewając partię tytułową. Główną rolę kobiecą odtworzyła Giona Pederzini. W dniu premiery został Chipa przyjęty przez Ojca Świętego.

OLIVIER I VIVIEN LEIGH W AUSTRALII

Sławni także i z filmu, aktorzy angielscy, Laurence Olivier i Vivien Leigh zorganizowali tournée po Australii ze „Szkołą obmowy“ Sheridan i „Ryszardem III-cim“.

Nową sztukę Shawa zapowiadają pierwszy powojenny festiwal teatralny który ma się odbyć 26 lipca br. w Malvern!

„THE ZONE“

W Londynie wystawiono sztukę „The Zone“, która ukazuje problemy brytyjskiej okupacji w Niemczech. Autorem utworu jest wybitny członek brytyjskiej komisji kontrolnej, ukrywający się pod pseudonimem Charles Carr.

WSPÓLNY TEATR NARODOWY.

Już przed 300 laty rozpoczęło się życie teatralne w skolonizowanej przez Búrów, Afryce południowej. Około roku 1900 przybyły nadto z Anglii liczne trupy wędrowne, dla których zbudowano nowe teatralne budynki. Ale w roku 1920 rozwój kin (zwanych tu po staroświecku „bioskopami“) zahamował życie teatralne kraju. Sale teatralne, prywatne przeważnie, zmieniono na kina; pozostały prawie wyłącznie teatry samorządowe i uniwersyteckie. Teatry samorządowe otrzymują od gmin dość znaczne subwencje. Najsławniejszym z nich jest „Johannesburg Reportary Plapers“ i „Cošetown Reportary Theatre“. Teatry uniwersyteckie są kierowane przez Kluby Dramatyczne, czynnie na wszystkich uniwersytetach kraju. Uniwersytet w Kapsztacie ma nawet specjalny Fakultet Wychowania Scenicznego i Recytacyjnego. Ostatnio stworzono Federację Towarzystw Teatralnych południowej Afryki, grupującą 70 zespołów.

Aż do roku 1940 zespoły angielskie nie współdziałały z zespołami grającymi w języku holendersko-burskim („Afrikaans“). Dopiero w drugim roku ostatniej wojny światowej Gween Frengcon Davas oraz Mardq Vapne stworzyli zespół mieszany holendersko-angiel-

ski, który grał w różnych miejscowościach sztuki zarówno klasyczne jak współczesne, w obu językach. Obecnie założyło Ministerstwo Oświaty — wspólny Teatr Narodowy, który będzie się składał z dwóch zespołów, brytyjskiego i holenderskiego. Teatr ten będzie oparty na zasadach niekomercyjnych, z góry wyrzeka się zysku eksploatacyjnego i nie będzie prowadził walki konkurencyjnej z innymi zespołami.

Ostatnio powstały w Afryce południowej także i teatry murzyńskie. Ich zacięciem były zespoły wojskowe, organizowane podczas ostatniej wojny, a obecnie powstał wielki teatr murzyński w Kapstacie (dramat, opera i balet).

MOLIER W JĘZYKU SUAHELII

Anglik A. Morrison przełożył „Lekarza mimo woli“ i inne dzieła Moliera na język Suaheli używany w Afryce południowej. Przedstawienia tych dzieł osiągnęły olbrzymi sukces. Jest rzeczą specjalnie zabawną, że imiona postaci z tych komedii zostały w przekładzie zamienione na nazwiska tradycyjnych bohaterów Suaheli.

„NIELEGALNI“

W Buenos Aires zorganizowano, dla tamtejszej kolonii niemieckiej, przedstawienie „Nielegalni“ Güntera Weisenborna. Tylko 1/3 wykonawców reprezentowana była przez aktorów zawodowych; resztę stanowili amatorzy. Przedstawienie odbyło się nie w sali teatralnej, lecz w budynku Towarzystwa im. Pestalozziego. Mimo to, zdaniem sprawozdawców wieczór ten był „nie sukcesem, ale — przeżyciem“. Z głosów prasy niemieckiej w Buenos Aires widać, że sztuka Weisenborna ma zademonstrować niemiecki konspiracyjny ruch antyhitlerowski w „Trzeciej Rzeszy“.

„SPOTKANIE“

W Zürichu wystawiono sztukę M. Lenza „Spotkanie“, omawiającą problemy Niemiec powojennych.

PLEBISCYT „SCENY I WIDOWNI WARSZAWSKIEJ“

Redakcja „Sceny i widowni warszawskiej“, ogłasza wśród swych Czytelników plebiscyt następujący:

**JAKA SZTUKA, WYSTAWIONA
W MIEJSKICH TEATRACH
W SEZONIE OBECNYM
PODOBAŁA MI SIĘ NAJBARDZIEJ?**

W plebiscycie może wziąć udział każdy czytelnik „Sceny i widowni warszawskiej“, przy pomocy kuponu, zamieszczonego poniżej. Za odpowiedzi najbardziej zgodne z wynikiem głosowania, oraz za od-

powiedzi najciekawsze, przyznane będą liczne nagrody, a mianowicie:

- a) pierwsza nagroda: zaproszenia na wszystkie premiery M.T.D. do końca roku,
- b) nagrody dalsze: 10 bezpłatnych biletów wstępu do teatrów M. T. D. i 20 nagród książkowych.

Kupon prosimy wyciąć i złożyć w skrzynce „Sceny i Widowni“ w poczekalni teatru lub przesłać pocztą pod adresem: Redakcja „Sceny i Widowni“, Warszawa, ul. Zamojskiego Nr. 20.

KUPON PLEBISCYTOWY

Najbardziej podobała mi się sztuka:

- 1)
- 2)
- 3)
- 4)
- 5)
- 6)
- 7)
- 8)
- 9)
- 10)

Imię i nazwisko:

S P I S R Z E C Z Y :

Maria Serkowska — Naturalizm Gabrieli Zapolskiej

Zygmunt Leśnodorski — Tragiczny Romans z Ojczyzną

Wojciech Natanson — S h a w

Jerzy Lau — R a s i z m i z e g a r e k

Stefania Linowska — Poemat oczyszczenia

Jerzy Kreczmar — Wspomnienia o Brunonie Winawerze

K r o n i k a t e a t r a l n a — P l e b i s c y t

WYDAWCA: MIEJSKIE TEATRY DRAMATYCZNE ● REDAKTOR WOJCIECH
NATANSON ● ADRES REDAKCJI: WARSZAWA . PRAGA, ZAMOYSKIEGO 20
SEKRETARIAT DYREKCJI

Nr 320 Spółdz. Wydawn. „WIEDZA“. Druk Nr 8 Warszawa, Piusa XI Nr 15. B-60385