Numer poświęcony Teatrom Miejskim w Poznaniu.

Rok II. № 22—23 (58). Opłata pocztowa uiszczona ryczałtem Warszawa, 26 czerwca 1927 r. Cena 30 gr.

Redaktor naczelny:
Tadeusz Kończyc
Przyjmuje we wtorki
4^{30} — 6 pp.
Redaktor:
Eugenjusz Świerczewski

Godziny przyjęć redakcyjnych od godz. 5 — 6 popoł.

Redakcja i Administracja
WARSZAWA,
Złota 58,
tel 307-30.

COMOEDIA

TYGODNIK

TEATR • KINO • MUZYKA • LITERATURA

Oddziały prowincjonalne:
WILNO, Zawalna 16 m. 10.
LUBLIN, Dolna Panny Marji 12, m. 22.
LWÓW, Janowska № 24, I-sze piętro.
KRAKÓW, Al. Krasińskiego 21, I piętro.
BIAŁYSTOK, Lipowa 31
POZNAŃ—Mostowa 16.

ZAGRANICĄ:
PARYŻ, (18e), 8, willa Poissoniere.
NEW-YORK 65 W 8th street
NEW-YORK CITY.

Helena Modrzejewska

(Kartka z mego pamiętnika).

Epoka wirtuozów scenicznej gry, która zakwitła niekłamanym blaskiem z brzaskiem sceny naszej i długie lata była jej rozkoszą i podziwem tłumów kochających sztukę, trwała aż do zejścia z widowni Żółkowskiego i Modrzejewskiej, no i innych kapłanów, rzeczywistych kapłanów Piękna.

Publiczność wtedy nie reagowała na całość produkowanego dzieła tylko na znakomitą grę wybitnych przedstawicieli tegoż. A zatem przychodzili podziwiać Truskolaską, Leduchowską, Halpertową, Daszkiewicz-Damsównę, Kurpińską, Bakałowicz, Modrzejewską, Królikowskiego, Rychtera, Kudlicza, Piaseckiego (ojca), Werowskiego, Komorowskiego i innych wybitnych aktorów, których gra koncertowa była rozkoszą i zachwytem słuchaczy.

Nic dziwnego, iż otaczający ich koledzy, choć by nawet dużym talentem obdarzeni, bledli wobec

Modrzejewska w „Ślubach Panieńskic

światła tych wielkich gwiazd. Słusznie więc tę epokę uważać należy niejako za ujemną, względnie do majestatu Sztuki.

Te kilka słów były mi potrzebne, gdyż mam zamiar zagłębić się nieco w psychikę gry Modrzejewskiej.

Była rzeczywiście zjawiskową artystką. Jeżeli wolno użyć superlatywu, była ideałem artystów, niemal ostatnim wyrazem natchnień tychże i dlatego nieciła ten czar, który od niej promieniował. Ale czem ten egzotyczny kwiat posiłkował się? — najpierw wielkim talentem wrodzonym; krańcową intuicją i olbrzymim krytycznym poglądem na funkcje duszy człowieczej, do czego dopomagał jej rozum i bezgraniczna praca na śledzeniu natury ludzkiej we wszelkich jej fazach; to też rezultat tych usiłowań musiał być wszechpotężny, i był takim. Umiała przemawiać do serc ludzkich, a serce nigdy się nie myli ,a przynajmniej nie zmienia. Oto jest zdanie, jakie sobie wyrobiłem o talencie Modrzejewskiej, pracując z nią na scenie lata całe.

Ale nastręcza się druga refleksja, a mianowicie, czy prawda głoszona jej ustami i ogrom uczucia rozpierającego jej serce, nie były za silnie manifestowane, a przez to nie wkraczały w atmosferę poezji i ideału? Podług mnie, to co w niej widziałem i to co odczułem, było krańcowym ideałem. Był to, człowiek, ale odczuty w najwyższym, nie ziemskim ideale. To też i owoce z takiego poglądu były nadziemskie.

Byliśmy poprostu zahypnotyzowani taką „Anielą“ w Ślubach panieńskich; „Julją“ w Romeo; „Ofelja“ w Hamlecie etc. Ale „Aniela“ nie była u niej Anielą — człowiekiem, ale aniołem, jakąś Lilją Wenedą, jakąś wizją, uroczem nadziemskiem widziadłem; toć nie dziw, iż przy takiem pojęciu kreacja ta wprost zabijała całe otoczenie, przy niej nietylko wszyscy bledli, ale ich nie było wcale dla zachwyconej Anielą publiczności.

W Ofelji, nieszczęściami swemi, siłą wielkiej estetyki i poezji, wywoływała w słuchaczach silne zajęcie połączone z ubolewaniem nad jej losem. Sceną obłąkania doprowadzała Anglików i Amerykanów do niebywałych uniesień entuzjazmu, czyli że i w tej roli znów zwyciężyła i dopięła celu, choć również nie była człowiekiem, tylko idealną, urocząą, bezcielesną wizją.

Co do Julji, o ile mi się zdaje, to minęła się z celem i aczkolwiek budziła i tutaj uwielbienie grą pełną poezji krańcowej estetyki, ale to nie była postać jaką Szekspir wymarzył, to nie była dziewczyna z krwi i kości złożona; to nie był człowiek, nie było w niej tej temperamentowej istoty, gotowej nawet na śmierć dla dopięcia celu swych popędów naturalnych, nie było tych wybuchowych porywów krwi południowej, a ideały Modrzejewskiej nie miały siły ich zastąpić. To też w tej kreacji, pozostawała publiczność w pełnem uwielbieniu nad jej maestrją, ale ostatecznie nie odnalazła w niej człowieka.

A więc gdzież nim była? — Była w „Odecie“, gdzie od pierwszego jej pojawienia wiecziała publiczność z kim ma do czynienia; równie w „Naszych najserdeczniejszych“, w „Księżnie Jerzowej“, „Dalili“, „Pannie mężatce“ i w masie innych, pokrewnych kreacji, a już niezastąpioną była w szczytnych swych rolach: „Marji Stuart“ i Szyllera i Słowackiego; w „Mazepie“, „Zbójcach“, w „Adrjannie Lecouvreure“, co i Ameryka jednozgodnie jej przyznała. W takich rolach była królową, jaśniała majestatem sztuki.

A że i na słońcu są plamy, więc i w repertuarze Modrzejewskiej znalazłyby się np. „Lady Macbeth“, gdzie, brakło jej siły głosu i grozy, jaką powinna ta postać wywoływać. W komedji „Frufru“ zbywało jej na lekkości i trzpiotowstwie, które zastępowała sztucznie niby naiwnością rehabilitującą postać. W „Damie Kameljowej“ była damą rzeczywistą, a więc odbiegła od intencji autora, który nam przedstawia dziewczynę prostą, upadłą, może głupią, ale z gorącem sercem, którą los umieścił wprawdzie w salonach, ale takich „minorum gentium“, jak i całe jej otoczenie; a przecież to była tylko prostytutka, a ten jej wybrany amant był birbantem, który się we fraku dobrze prezentował, ale ten pan był przecie przez jakiś czas, jakby na utrzymaniu swej wybranej; więc po co tak wielki nakład heroizmu kładła Modrzejewska do tej roli, kiedy tam jest tylko szał namiętności górą, a już nadmiar poezji i estetyki wcale nie licuje z tym charakterem, jak to wybitnie zaakcentowały Duse i Sarah Bernard.

No, ale absolutnej doskonałości niema na świecie, a szczególnie w świecie teatralnym, którego wymogi są tak niewypowiedzianie trudne pod względem równie duchowym, jak fizycznym i siły te muszą się równoważyć, aby pociągnąć tłumy swym działaniem, zawładnąć ich dusze, umysły i przykuć do rydwanu potęgi swego talentu. Owóż Modrzejewska była na tej drodze do nieśmiertelności wiodącej a byłto z naszej strony bardzo wielki błąd, żeśmy pozwolili wyjechać jej do Ameryki, zkąd wróciła wprawdzie równie wielką artystką, ale to już niestety nie była Aniela ze Ślubów, Amelja ze Zbójców lub Mazepy; Ofelja i inne, za któremi szaleliśmy, bo je podawało serce, zastąpione potem przez rozum i sztukę.

A teraz nader ważny moment.

Modrzejewska, dla zamanifestowania swych patrjotycznych przekonań, zaraz w pierwszych swych występach 1868 r. gościnnych jeszcze, włożyła na lewą rękę długie kajdanki czarne wybornie imitujące żelazo i manewrowała niemi, jako bransoletką, obracając je niby bezwiednie na obie ręce, niby tak dla zabawy, co było symboliczne z kajdanami, któremi ówczesny rząd skrępował cały naród. Ta niewinna oznaka dała natychmiastowy popęd, iż cała warszawska publiczność żeńska a za nią cały kraj przyjął tę oznakę żałoby narodowej.

Tu nastręcza mi się poważna uwaga, że poznanie się Modrzejewskiej z publicznością Warszawy miało pewne tło patrjotyczne, a mowa wygłoszona przez nią w Ameryce o ucisku i prześladowaniu Polaków, zamknęła jej drogę powrotu na scenę warszawską i na ostracyzm wydalenia z kraju. Więc tutaj patrjotyzm był jej zgubą a powrót na sceny Ameryki — koniecznością i tam ją też śmierć doścignła.

Władysław Krogulski.

Precz z teatrem! niech żyje sport!

Wywiad „Comoedii“ z Kazimierzem Wierzyńskim.

I pokażcie mi teraz, — gdzie, w jakich teatrach
Miljon widzów wystrzeli takim wielkim głosem:
Zamorra, lecąc w górę, jak żagiel na wiatrach,
Za Atlantyk wybija piłkę jednym ciosem!
Widownia oszalała, krzyczy, bije brawo,
Półkole trybun płonie niczem aureola,
I jak wielka tęsknota za zwycięską sławą
Tętni okrzyk stadjonu: gola, gola, gola!

(K. Wierzyński: Match footbalowy ze zbiorku: „Laur olimpijski“).

Może odrodzą się kiedyś tradycje igrzysk olimpijskich, gdzie obok zawodników, chcących wykazać swą siłę i zręczność fizyczną, będą się ubiegali o laur olimpijski artyści, malarze i poeci. Może przyjdą czasy, gdy twórcy teatralni postawią przed sąd mas ludzkich, śledzących z całą namiętnością zaciekawienia każdy przejaw ducha na scenie, — swe *tetralogje*.

Kazimierz Wierzyński jest dziś u nas tym pierwszym, który miał odwagę uprzedzić owe dalekie czasy. Stanąwszy ze swą lutnią współczesnego poety na Olimpjadzie, skupiającej rekordzistów footballu, skoku w zwyż i o tyczce, rzutu dyskiem i oszczepem — nuci pieśń o wiecznym prometeizmie człowieka, wpatrzony w tych, którzy gnani najczystszą żądzą sławy „nie chcą (ich) braw ani krzyku“, lecz tylko

.....przerwać taśmę i spocząć na starym, greckim pomniku“.

W poszukiwaniu źródeł kryzysu teatralnego, owego wprost zastraszającego niezainteresowania wśród szerokich rzesz naszej inteligencji tem, co się

Kazimierz Wierzyński.

dzieje na scenie — zwracamy się do Kazimierza Wierzyńskiego, zaciekawieni stosunkiem do teatru tego entuzjasty najnaturalniejszej gry zawodników na stadjonie.

— Należę do tych, którzy w teatrze nie doznają żadnych wzruszeń artystycznych. Gdy staram się przez chwilę brać na serjo wszystko, co się tak sili na scenie kopjować życie, gdy słyszę moich dobrych znajomych, zdobnych w wąsy lub brody królewskie, wymawiających z typowo aktorską emfazą patetycznie nudne zdania — to przyznam panu prawdę, że mnie to bardzo śmieszy. Trudno, wolę w takich razach pójść na boisko i przypatrywać się zawodom lekkoatletycznym lub na mecz piłkarski, gdzie mnie porywa niekłamany patos zbiorowego wysiłku ludzkiego, gdzie się czołach ludzkich kropli prawdziwy pot, gdzie się prężą naturalnie muskuły i gdzie każdy cios, który padnie, jest bolesny...

— Czy przeciwstawiając sport teatrowi pragnie go pan podnieść do wyżyn współczesnego zjawiska kulturalnego?

— Prawdziwej i wielkiej sztuce wyznaczam w dziedzinie zjawisk kulturalnych zupełnie inne miejsce. Nie mniej śmiem twierdzić, że porównanie wartości sportu z tem, co nazywamy teatrem, wypadłoby znacznie na niekorzyść tego ostatniego. To, co po większej *dziś* części obserwuję w teatrze, robi wrażenie mniej lub więcej zręcznie zrobionej zabawki, przeznaczonej dla niezbyt wybrednego smaku. Głębokie przeżycie sztuki na scenie miałem w Teatrze im. Bogusławskiego. Ten teatr był w stanie stworzyć coś wielkiego — uważam, że Schiller jest jedynym reżyserem, który potrafi u nas odrodzić zaprzepaszczoną sztukę sceniczną. Taka scena wychowałaby nowego widza, dałaby impuls do nowej, współczesnej twórczości dramatycznej, przywróciłaby różnym istniejącym przedsiębiorstwom teatralnym godność świątyń sztuki. Takiej twórczości scenicznej nie śmiałbym w żaden sposób identyfikować ze sportem, chociaż widzę w sporcie, jako idei, dużo bardzo głębokich wartości.

— Czy nie mógłby mi pan bliżej określić istoty tych wartości?

— Porywa mnie potęga bezinteresowności, jaka się mieści w wysiłku tych ludzi, którzy przerwawszy taśmę, padają omdlali u mety. Widzę w tym ich zapale pewną i racjonalną konieczność, którą mogę jedynie porównać z wewnętrznym musem tworzenia u artysty.

Cóż każe owym szalonym Amundsenom, Nungesserom i Lindbergom narażać się na pewną śmierć, skąd biorą się te bezwzględne imperatywy, wzywające ich do przemienienia w czyn najnieprawdopodobniejszych baśni? Jest to ów twórczy wysiłek woli ludzkiej, bez której poeta nie stworzy poematów, artysta genjalnej kreacji, albo muzyk kompozycji. Takiego wysiłku twórczego nie widzę w naszym dzisiejszym teatrze i dlatego wcale się nie smucę, patrząc na rzesze młodzieży śpieszące na trójmecz piłkarski Polska — Łotwa — Estonja, podczas gdy w tym samym czasie teatr będzie świecił pustkami. Uważam to za zdrowy odruch, przyznam panu bowiem szczerze, że samo mówienie o tym „teatrze“ mnie upokarza.

— Czem należałoby sobie w takim razie wytłómaczyć, że te same rzesze, unikające teatru, w równej mierze zaniedbują książki

— Tu przedstawia się sprawa nieco inaczej. Nasze skarłowaciałe ciało podnosi bunt przeciw duchowi, to się mści *chwilowo* na książce. O tem, że jest to tylko zjawisko przejściowe, jak każda silniejsza reakcja, niech świadczy fakt, że wybitnie sportowa Anglja nie idzie wcale kulturalnie w tyle za, powiedzmy, małosportową Rosją. Uzdrowiona pschika sportowca, jego silne nerwy, będą najzupełniej podatne do przyjmowania różnych wartości ducha. Z drugiej strony zapewniam pana, że żadnemu z nas intelektualnych czy też hyperintelektualnych nie ubędzie z mądrości na boisku sportowym...

Mówiąc o sporcie należałoby podkreślić również jego walory utylitarne, jak rozwijanie przezeń poczucia kolektywiźmu, fakt, iż tworzy nowy teren do zbliżenia ludzkości i to, że przyczynia się do pokojowego wyładowania zapasu naszej wojowniczej energji — jak powiedzą pacyfiści, albo, że przygotowuje zdrowe pokolenie, które potrafi znieść trud wojny — jak twierdzą broniący zasady: si vis pacem para bellum...

— Czy stosunek pański do filmu jest równie krytyczny, jak do teatru.

— Uważam kino za bardzo ciekawą i nawskroś współczesną sztukę. Zrozumie pan jednak, że jako poeta, ubóstwiający słowo, muszę uznać pryzmat prawdziwego teatru nad kinem, które niczem braku słowa zastąpić nie jest w stanie.

Henad.

„MICHASIA I JEJ MATKA"

w Teatrze Polskim.

Niezupełna to premjera, gdyż tę komedję Caillaveta i de Flersa grano w tymże Teatrze Polskim przed laty mniej więcej dziesięciu pod takim samym tytułem (francuski brzmi: *„Miquette et sa mère)*. Jest to więc raczej wznowienie, w zmienionej prawie całkowicie obsadzie, dla znacznej jednak części publiczności sztuka jest zupełną nowością. Ale i ci, co ją z poprzednich przedstawień pamiętają, radzi będą temu wznowieniu, utwory bowiem świetnej spółki francuskich komedjopisarzy wśród innych mają i tę zaletę, że się nie starzeją, a te inne zalety zawsze są tak znaczne, że niema utworu de Flersa i Caillaveta, któryby nie cieszył się u publiczności wielkiem powodzeniem.

„Michasia i jej matka" nie należą do najlepszych komedyj autorów „Króla", ale i tu mamy potrochu tego wszystkiego, co składa się na ich wdzięk i urok, który porywa widzów we wszystkich teatrach, pod każdą szerokością kuli ziemskiej. Odczuwa się tu może jeszcze brak późniejszej mistrzowskiej pewności w konstrukcji sztuki, w prowadzeniu akcji i mocnem stawianiu figur, jednocześnie jednak mamy w tej komedji niezwykłą prostotę fabuły i sytuacyj, szereg świetnych typów, ujmujący sentyment i komizm najprzedniejszego gatunku, zarówno w rysunku charakterystycznym osób, jak i sytuacyjny, np. w dwóch scenach aktu trzeciego między margrabią de La Tour — Mirande i jego przyjacielem Lahuret'em.

Jest tu poza tem prócz głównych figur, jedna rola, wysoce dla teatru francuskiego charakterystyczn, mianowicie starego aktora Monchablona. Komedjopisarze francuscy z niezwykłem upodobaniem i jakże często wprowadzają na scenę ten typ — u nas w teatrze bodaj nieznany — artysty dramatycznego u schyłku karjery. Ostatniego dał go Sacha Guitry w komedji „On ne joue pas pour s'amuser", a rola ta była zarazem ostatnią rolą jego wielkiego ojca. Po nim objął ją aktor, którego nazwiska nie przypominam sobie i grał ją wybornie, zawsze bowiem we Francji role takich starych kabotynów mają doskonałych wykonawców, którzy odtwarzają je z wielkiem umiłowaniem typu, ze szczerym tajonym sentymentem i odpowiednim szerokim gestem. Toż samo obserwowałem niegdyś w grze wykonawcy roli wspomnianego Monchablona nie na pierwszorzędnej nawet scenie, ale w którymś z drugorzędnych teatrów *d'a côté*.

W Teatrze Polskim p. Frietschemu, który wciela Mouchablona, nic właściwie nie można zarzucić, kreacji jego jednak brakowało ciepła a przedewszystkiem szerokiego kabotyńskiego gestu i grandilokwencji.

Nie mogę również szczerze zachwycać się Maszyńskim w roli Margrabiego. Wyborny ten artysta zbyt często może nadużywa falsetu, jeżeli zaś chodzi o całość roli — to pojął ją zbyt płasko; Francuzi tego rodzaju role dobrze podstarzałych panów ujmują zgoła inaczej, mniej akcentując rysy charakterystyczno - komiczne, a znacznie większy kładąc nacisk na prawdziwą dżentelmenerję i, mimo wszystko, — męskość.

Przy takim Margrabiu siłą kontrastu lepiej odbijałaby się już bez zastrzeżeń jako czysto komiczniejsza pomyślana figura Lahuret'a, który u nas w wykonauiu Bogusińskiego istotnie był dobry.

Węgierko, (zbyt może tylko podkreślający ślamazarność Urbana), jak zawsze był bez zarzutu, trzymając się jednak ściśle roli dał typ, który niejednokrotnie już w jego interpretacji widzieliśmy.

Doskonałą obsadę uzupełniają wyborni w epizodach Krzewiński, Machalski i Małkowski, oraz p. Kawińska.

Na czoło wszakże wykonawców wysunęły się przedstawicielki obu ról tytułowych, pp. Malicka i Czaplińska.

Dwie świetne, każda w swoim rodzaju kreacje, z drobnem jedynie zastrzeżeniem, że Michasia zbyt mało miała w sobie z Francuski.

Komedję bardzo dobrze wyreżyserował Węgierko.

M. Rulikowski.

Reduta na kresach.

Jak wiadomo, wyruszyła Reduta w bieżącym sezonie letnim z całym swoim wypróbowanym aparatem artystycznym i technicznym na objazd Ziem Rzeczypospolitej. Podczas gdy dwie grupy Redutowe, z których każda z osobna zwartą tworząc całość samowystarczalną pod względem zespołowym i finansowo administracyjnym operuje przedstawieniami: „Cyda" Wyspiańskiego i „Ślubów panieńskich" Fredry. W różnych, pozornie w marszrucie oderwanych, a jednak spiętych ścisłym programem Reduty miejscowościach. — To grupa trzecia, z którą podróżuje naczelne kierownictwo Reduty Juljuszem Osterwą na czele, daje na wschodnich i zachodnich kresach w porozumieniu i przy ścisłem współdziałaniu Państwowego Komitetu sprowadzenia zwłok Słowackiego do kraju, widowiska Księcia Niezłomnego.

Ta grupa redutowa ściąga na siebie szczególną uwagę ze względu na nową ciekawą inscenizację Osterwy, oraz improwizowany charakter montowanych niemal codziennie gdzieindziej pod gołem niebem widowisk Księcia Nezłomnego.

Kapitalna organizacja wewnętrzna, rzutka inicjatywa co do wyboru terenu pod widowisko, szybka orjentacja w wykorzystywaniu szczegółów związanych topograficznie z ustalonemi ramami widowiska, sprawny podział nadzoru nad poszczególnemi elementami przedstawienia, to nie widoczne wprawdzie dla oka widza, ale przecież **bezsprzecznie potężne motory** sensacyj wprost nazewnątrz wystąpień zespołu Reduty. W słusznem zrozumieniu wartości artystycznych i ideowych tej niezwykłej drużyny, władze i społeczeństwo nie szczędzą tej zbożnej społecznej pracy pomocy i poparcia, rezultaty zaś są naprawdę zastanawiające. ?Kto był naocznym świadkiem czynu Reduty, ten pojmie dlaczego mimo ulewnego nieraz deszczu, jak to się zdarzyło ostatnio przed kilku dniami w Lidzie, publiczność zasłuchana w tkliwe granie dzwonów mowy ludzkiej wyczarowywanej z głębin poematu Słowackiego przez czarodziejów redutowych, ani drgnęła na swoich miejscach moknąc oczywiście do nitki wespół z dzielnymi aktorami.

Komu zaś do dziś dnia wciąż jeszcze błąkają się w uszach odgłosy grzmotów owacji, szalejącej wśród ruin zamku Gedyminowego, gdzie odbywało się widowisko, temu rozjaśni się dopiero sens i gest rozmachu Reduty, która budzi i wychowuje ducha i każe kresowcom cieszyć się niepodległością.

Juljusz Osterwa (Don Fernando), Halina Gallowa (Feniksana), Zygmunt Chmielewski (Król Fezu), i dalszy szereg wykonawców ról Księcia Niezłomnego, a dalej artysta malarz Iwo Gall, twórca interesującej ruchomej architektury scenicznej, stylizowanych i reprezentacyjnie wykoczonych kostjumów i wogóle całej plastycznie żywej strony widowiska, skompanego w potokach niesamowitych reflektorów Reduty, jakich z pewnością nie posiada żaden inny teatr w Polsce, wreszcie muzyk Eugenjusz Dziewulski, stały kierownik działu muzycznego, który w tematycznie jasnych śmiałych linjach rozwinął ilustracje muzyczną pod rytm poezji zawartej w dramacie, — oto zapatrzona w swój piękny cel gromadka entuzjastów, wypracowująca z uporem i poświęceniem podstawy zbliżenia między sztuką, a społeczeństwem i jego potrzebami kulturalnemi.

Argumentem szczególnej wagi w rozwiązywaniu tych właśnie zagadnień kontaktowych są wprowadzone przez zespół konferencje literackie przed rozpoczęciem widowiska, a wygłasza je teoretyk Reduty Michał Orlicz, który ukończywszy za granicą wielką monografję o Polsce dzisiejszej, odbywa obecnie podróż z Zespołem, przygotowując pamiętniki Reduty.

Zygmunt Orda-Zaleski.

Wszechświatowej sławy baryton o olbrzymiej skali, fenomenalnym, metalicznym głosie. Bożyszcze Włochów, — najsurowszych krytków w sferze śpiewu. Uzyskać występ w medjolańskiej *La Scala*, jest szalenie trudno, a śpiewać w niej dwanaście razy z rzędu tę samą operę (Borys Godunow), przy przepełnionej sali — to rekord, jedyny w swoim rodzaju. „Polski Szaliapin", „Polski Battistini", oto jak nazywają na całym świecie naszego znakomitego rodaka. Ale to nie wszystko... Jego grę dramatyczną, mimikę, charakteryzację — podnosi krytyka włoska do niebios, porównując go z tragikami takimi, jak Salrini i Zaccone... Hojna natura obdarzyła Z. Zaleskiego wszystkimi możliwymi walorami, po za talentami i głosem niepospolitym. Wyrazista twarz, piękna postawa sceniczna, inteligencja i wysoka kultura — dopełniają darów wrodzonych i czynią z Z. Zaleskiego artystę *di primo cartello*.

Niema też stolicy, lub wielkiego miasta w Europie i Ameryce, gdzieby nie czarował publiczności ten świetny artysta.

Aczkolwiek młody jeszcze, Z. Zaleski ma za sobą, poza innemi [illegible] 270 przedstawień samego Godunowa. Swoją karjerę śpiewaczą rozpoczął Z. Zaleski w Petersburgu, w operze cesarskiej, na trzy lata przed wybuchem rewolucji. Dziejowe wypadki przeniosły go do Medjolanu, skąd rozpoczyna się jego pochód zwycięski po przez cały świat. Etapy te są znane i niezmienne: *Grand Opera, Corent Garden* i t. d.

Wszędzie witały go i żegnały rozentuzjazmowane tłumy. Każda z kreowanych przez niego postaci, to rewelacja. Z. Zaleski nie wzoruje się na nikim, tworzy samoistnie i daje skończone arcydzieła. Przybywszy do kraju, ażeby zobaczyć się z najbliższą rodziną, Z. Zaleski w przelocie dał usłyszeć się w Warszawie w „Borysie Godunowie", „Balu maskowym" i „Fauście", z sukcesem ogromnym — zwykłym.

Teodora Drzewiecka.

JUBILEUSZ PAWŁA OWERŁŁY.

Zapowiedziany na czwartek 2 czerwca jubileusz 40-to letniej pracy aktorskiej Pawła Owerłły odbił się sympatycznem echem w szerokich sferach stolicy, w którym jubilat posiada licznych zwolenników i przyjaciół. Rzadko się zdarza, by aktor przez 40 lat pozostał wierny jednej scene. Paweł Owerłło należy do tych wyjątków. W dawnych „Rozmaitościach" stawiał pierwsze kroki sceniczne, w Teatrze Narodowym, spadkobiercy tradycji „Rozmaitości" obchodzi też swój piękny jubileusz 40-to lecia.

Po ukończeniu szkoły dramatycznej przy Tow. Muzycznem (gdzie na jednym z popisów zwrócił uwagę bystrego odkrywcy talentów ś. p. Kazimierza Zalewskiego), zadebiutował 1 października 1892 roku jako Robert de Rochemore w „Stryju Samie" Sardou. Zaliczony odrazu w poczet artystów „Rozmaitości" pracuje tu bez przerwy, jako artysta i reżyser, bardzo wszechstronny w obu kierunkach. Po wyjściu rosjan z Warszawy, zaufaniem kolegów powołany do Zarządu Zrzeszenia Teatru Rozmaitości — po utworzeniu Związku Artystów Scen Polskich, przez szereg lat wybierany skarbnikiem — czasowo dyrektor teatru Bogusławskiego, później po otwarciu Teatru Narodowego „gospodarz sceny" — na wszystkich tych stanowiskach pozostawia po sobie dobrą pamięć poważnego i fanatycznie umiłowanej scenie oddanego pracownika.

Z ogromnego poczту ról Pawła Owełły wymienić warto chociaż kilka najbardziej charakterystycznych i najbardziej przez jubilata ulubionych. Oto one: Slender w „Wesołych kumoszkach", „Gustaw Heinke w „Koncercie", Alfred w „Djable", Robert de Rocherore w „Stryju Samie", Henryk Duval wicek w „Wicku i Wacku", Fedecki w „Ich czworo", Ślaz w „Lilli Wenedzie", Franek w „Aszantce", Derwidowicz w „Pocałunku wojny", Telegrafista w „Grze serc", Dzięgiel w „Grochowym wieńcu", Krzysztof w „Uczniu szatana" i wiele, wiele innych.

Współczesny teatr francuski

(Rozmowa „Comoedii" z prof. Fortunatem Strowskim).

Niechcąc narażać na zbyt ciężką próbę cierpliwości szanownego profesora Strowskiego, zadając mu szereg pytań — proszę świetnego znawcę literatury francuskiej, zwłaszcza zaś współczesnego teatru francuskiego, o wypowiedzenie jego poglądu na ten temat dla tych czytelników „Comoedii", którzy nie mogli być na jego prelekcjach w uniwersytecie warszawskim.

— Trudno jest bardzo w krótkim, pobieżnym zarysie dać charakterystykę współczesnego teatru, postaram się jednak podkreślić to, co obecnie gra w nim główną rolę — powiada szanowny profesor. — Przedewszystkiem muszę stwierdzić, że niewątpliwie króluje w naszych czasach dramat psychologiczny, rugując coraz bardziej dramat ideowy.

Człowiek, jednostka — szanująca się z swojemi namiętnościami, przeżywająca tak lub inaczej swoje bóle wewnętrzne, tak lub inaczej reagująca na czynniki zewnętrzne, jej stosunek do otoczenia, *i vice versa*, — oto co interesuje i porywa widza.

Teatr współczesny dąży do odbicia skomplikowanej, chwiejnej przeważnie — duszy ludzkiej i usiłuje przedstawić ową duszę na tle najróżnorodniejszych konfliktów natury psychologicznej, mających za podłoże miłość przedewszystkiem, a następnie inne problematy życiowe. Czyni to zaś inaczej, niż teatr ubiegłej doby. Wielkie tyrady patetyczne, monologi, i t. p., nietylko są zupełnie nie do pomyślenia w dramacie współczesnym, ale przeciwnie, — zastępuje je często w chwilach najwyższego napięcia — milczenie...

Weźmy taki przykład: „starzejąca się kobieta przychodzi nieoczekiwanie do swojego kochanka, do miejsca ich schadzek. Ma swój kluczyk, od zatrzasku, więc wchodzi, nie dzwoniąc. I oto zastaje tego, którego kocha ostatnią miłością, w objęciach innej kobiety... Młodej... Dawniej, oczywiście, nastąpiłaby t. zw. *grande scene* rozpaczy, wymówek, omdlenia...

Dziś, — kobieta ta nie wymówi ani jednego słowa. Spojrzy wzrokiem pełnym boleści i upokorzenia, i — odejdzie.

I w teatrze współczesnym, najnowsza szkoła, to — szkoła milczenia na scenie, gra pauz nagłych i długich, pozostawiających widza bez tchu, pod głębokiem wrażeniem, lub — gra słów bez znaczenia, rzekomo obojętnych, pod któremi na razie zamaskowane, przewalają się żywiołowe namiętności człowieka, trzymającego je jeszcze na wodzy. Poza tem, nowoczesna sztuka sceniczna posługuje się chętnie dla podkreślenia stanów duszy — dekoracjami, specjalnie pomyślanemi i harmonizującemi nie jako z nią, szczegółami *mise - en - scene*, pozornie jakby małoważnymi, a nawet — bez obawy zdegradowania poziomu sztuki czystej — czasami dopełniającemi ją obrazami filmowymi. Tak, np. w sztuce *„Intimite"*, (J. Victor Pelerin) w głębi sceny, za mężem i żoną, nieszczerymi w stosunku do siebie — przechodzą na ekranie wizje ich rzeczywistych pragnień, marzeń, pożądań, odbicia ich najskrytszego życia wewnętrznego. I tego rodzaju efekt potęguje nieskończenie rozdźwięk, jaki zachodzi pomiędzy słowami, a tajnemi uczuciami człowieka. Rolę olbrzymią, do niedawna jeszcze zupełnie nikłą, odegrywa obecnie reżyserja, która winna dać prawie że niezależną od akcji i gry aktorskiej — ekspresyjność sztuce, nadawać t. zw. „atmosferę", wytwarzać nastrój. I dlatego dziś nazwisko reżysera, słusznie bardzo, widnieje na afiszu obok nazwiska autora, gdyż od właściwego uplastycznienia koncepcji autorskiej, od urzeczywistnienia jego pomysłów twórczych, zależy nieskończenie wiele.

Przejdę do roli aktora. Uważam, za wskazane, ażeby istniała łączność między jego indywidualnością, a tą, którą przedstawia na scenie. Prawdziwie utalentowany aktor (czy aktorka) nie zapragnie nigdy wyjść z swojego *emploi*. Dlatego też dramaturg, czy komedjopisarz francuski wie z góry dla kogo pisze tę a tę główną rolę, i jak będzie odegrana.

Czy kino grozi teatrowi? Nigdy. Teatr obecnie jest w okresie szukania nowych dróg, robi najróżnorodniejsze próby, zachodzą w nim znamienne zmiany i przeistoczenia, ale bezwzględnie wyjdzie z nich zwycięsko.

Chciałbym z panią pomówić o nowych, wybitnie oryginalnych sztukach, które wyławia się wśród dziesiątków tysięcy przeciętnych, lub zgoła bezwartościowych sztuk, ale to by zajęło, niestety, zbyt wiele czasu, i... zapewne — miejsca w „Comoedii"...

— Słusznie... — Więc dziękuję za to krótkie, a tak ciekawe *résumé* i żegnam utalentowanego naszego rodaka.

Teodora Drzewiecka.

Poznańskie Teatry Miejskie.

Zestawił Eryk Zieliński.

Dzieje polskiej opery w Poznaniu.

Kiedy 27-go grudnia 1918 roku potężny odruch woli narodu zerwał pruskie kajdany, kiedy Wielkopolska i jej stolica uwolnione zostały od drapieżnych szpon czarnego orła — jednę z nielicznych instytucji niemieckich, której natychmiastowo a przemocą zlikwidować nie chciano, była poznańska niemiecka opera. Wrodzona delikatność polskich uczuć, odmiennie niżby to byli uczynili Niemcy, pozwoliła tej instytucji na półroczną jeszcze przeszło egzystencję — chociaż wiadomem było jaką rolę w germanizacji Wielkopolski odgrywała ta hakatystyczna placówka. Nowy Teatr zbudowany na kilka lat przed wojną, uroczyście inaugurowany przez „Króla pruskiego“ miał służyć wyłącznie niemieckiej sztuce; w przemówieniu na otwarciu Teatru przysięgał przecież Wilhelm II swemu wiernemu ludowi, że „słowo polskie nie padnie nigdy z tej nowej niemieckiej sceny“...

Fortuna mirabilis — a jeszcze bardziej *Deus admirabilis* sprawili, że stało się inaczej. Aby jednak nie pozostawić z dnia na dzień na bruku całego personelu niemieckiego, pozwoliło miasto dyrektorowi Franciszkowi Gotscheid do prowadzenia opery niemieckiej aż do końca lipca. Przez ten czas organizowano trupę polską, na której czele stanęli: Adam Dołżycki jako dyrektor artystyczny a Tadeusz Wierzbicki jako dyrektor administracyjny. Dnia 31-go sierpnia 1919-go roku tradycyjną *Halką* Moniuszki otworzono pierwszy sezon polskiej opery w Poznaniu. Personel solistów skompletowany z bardzo dobrych sił z różnych stron Polski sprowadzonych, chór złożony przeważnie ze śpiewaków miejscowych, orkiestra, w której tylko jako siły na razie niezbędne pozostawiono sześciu niemców, mieli przed sobą zadanie niezmierne trudne. Każda opera, którą przedstawiano, była premjerą, to znaczy, wymagała pełnego przygotowania. Tó też tak dyrektor muzyczny jak jego pomocnicy, kapelmistrzowie pp. J. Bojanowski i Z. Wojciechowski oraz reżysorowie pp. Gabryel Górski a później Stanisław Tarnawski pracowali wraz z cały zapałem w zdwojonem tempie. Pierwszeństwo oddano i słusznie Moniuszce. Po Halce wystawiono *Straszny Dwór, Verbum Nobile, Widma* (w inscenizacji braci Dołżyckich nie pozbawionej oryginalnie artystycznej myśli) poczem złożono hołd Żeleńskiemu przez wystawienie *Starej Baśni*. Z obcych oper *Pajace* (również w nowej, nieco ekscentrycznie pomyślanej inscenizacji A. Dołżyckiego), Cavalleria rusticana, Tosca były pierwszemi dziełami, które publiczność poznańska usłyszała ze sceny Teatru Wielkiego. Mimo powtarzających się w pierwszych latach zaburzeń strajkowych, mających główne źródło w niestałości ówczesnej marki polskiej — zaburzeń, które miejska komisja teatralna likwidowała zresztą zawsze z wielkim taktem, nie odstępując jednak nigdy od zasady utrzymania swego autorytetu, pierwsze sezony operowe stanęły pod względem artystycznym na wysokości zadania. Było w tem wszystkiem, jak na początkującą scenę, zadużo eksperymentów (niektóre zupełnie nieudane jak np. Cyrulik Sewilski, ujęty groteskowo—kubistycznie) ale był też i pewien rozpęd i rozmach odpowiadający zresztą w zupełności temperamentowi Dyrektora Dołżyckiego. Na wiosnę 1922-go roku nastąpiła zmiana w kierownictwie opery. Na miejsce A. Dołżyckiego zaangażowany został *Piotr Stermich — Valcrociata*. Zanim jednak nowy dyrektor mógł swój urząd objąć, w czasie półrocznego interregnum funkcje dyrektora opery sprawował, z ramienia komisji teatralnej, Dr. Henryk Opieński. Wysoce szczęśliwą była myl komisji teatralnej powołaniem Piotra Stermicha. Artysta, który długie lata swej kapelmistrzowskiej karjery spędził w Polsce) najpierw w Warszawie a potem we Lwowie) posiadający nietylko wysoką artystyczną kulturę i duże doświadczenie ale i znajomość polskiego repertuaru, Stermich nadał operowej scenie poznańskiej niebywały przedtem europejski poziom. To też operą swoją stolica Wielkopolski słusznie się szczycić może.

Pierwszym doniosłym czynem dyrektora Stermicha w zakresie polskiego repetuaru było wystawienie *„Konrada Wallenroda“ Żeleńskiego* z wspaniałemi dekoracjami Jarockiego. Następną polską premjerą była *„Marja“ Opieńskiego*, trzecią przypomnienie dawnego utworu Kurpińskiego: *Zamek na Czorsztynie*. W zakresie obcego repertuaru rozwinął dyrektor Stermich zasoby swej artystycznej kultury, dając wzorowe przedstawienia oper Verdiego (Bal Maskowy, Aida), Pucciniego (Tosca, Cyganerja, Madame Butterfly), Gounoda (wykwintne wznowienie Fausta) Kienzla: Blanchefleur. W następnych sezonach polski repertuar wzbogacony został operami *„Legenda Bałtyku“* F. Nowowiejskiego (fantazja i technika dekoracyjna Jarockiego doprowadzone zostały w tej operze do szczytu bajkowości), *„Goplana“ Żeleńskiego, Krakowiacy i Górale“ Kurpińskiego, „Eros i Psyche“ Różyckiego* oraz dziełami mniej znanych polskich autorów jak *„Żywila“ Dworzaczka* (dyrygenta chórów opery poznańskiej) i *„Margier“ K. Górskiego* (zmarłego przed paru laty zasłużonego skrzypka i pedagoga). Wysoce interesującą tak pod względem problemu artystycznego jak traktowania chórów była przedostatnia premjera *Bolesława Walka-Walewskiego: Pomsta Jontkowa*. W zakresie repertuaru klasycznego opera poznańska nie pozostała w tyle; *„Uprowadzenie z Seraju“*, *„Wesele Figara“* a ostatnio *„Don Juan“ Mozarta* w wysoce stylowym wykonaniu cieszyły się znacznem powodzeniem. W zakresie opery wagnerowskiej ainaugurował dyrektor Stermich wzorowe przedstawienia Lohengrina, Tannhäusera, Okrętu — Widmo oraz Zygfryda i Walkirji. Należną i pochwały godną uwagę zwrócił on również na *repertuar czeski* wystawiając (prócz stale wznawianej od czasu Dołżyckiego „Sprzedanej narzeczonej“) z wielkiem pietyzmem wykonanego *„Dalibora“ Smetany* oraz *„Jej wychowanicę“* (Jenufa), (Jej pastorkyne) *L. Janaczka*. W zakresie repertuaru najbardziej nowoczesnego należy podkreślić wystawienie w bieżącym sezonie *„Aryandy na Naxos“ Ryszarda Straussa*.

Najlepszy dyrektor nie byłby jednak w stanie stworzyć dobrej opery nie mając do rozporządzenia odpowiednich czynników; to też wartość ich podkreślić należy. Skład osobowy opery poznańskiej, ulegający od lat kilku nieznacznym tylko zmianom stanowi dobór pięknych głosów i wybitnych aktorek i aktorów. Sopranistki: Cywińska, Fedyczkowska, Fontanówna, Marynowicz-Madejowa, przez parę sezonów Bandrowska i Jakubowska; mezzo-soprany i alty: Lenczewska, początkująca Roesslerówna, każda w swoim rodzaju przedstawiają wybitną wartość artystyczną. Z pośród głosów męskich partje tenorowe śpiewają obecnie: Czarnecki, Peter, Prawdzic, przez kilka sezonów należeli do składu opery Woliński, Bedlewicz, Stępniowski; partje barytonowe mają licznych przedstawicieli: Karpacki, Romanowski, Gorski, Romejko, dawniej Ludwig, Płoński; „premjerem“ basów od pierwszych chwil zorganizowania opery był i jest Karol Urbanowicz, któremu szereg lat sekundował, będąc równocześnie reżyserem St. Tarnawski a obecnie Zathey, kapelmistrze: wytrawny Wojciechowski i młody uzdolniony Tyllia, chór ześpiewany doskonale pod sumiennem kierownictwem p. Dworzaczka, orkiestra zgrana doskonale dzięki długoletniej metodycznej pracy a posiadająca przy niektórych pulpitach pierwszorzędne artystyczne siły (koncert-mistrz Szulc). Są to czynniki, które składają się na tę doskonałą w swoim rodzaju całość jaką jest opera poznańska. Istnienie jej stanowi chlubną kartę w dziejach polskiej artystycznej kultury.

Obok przedstawień operowych dawane bywają raz lub dwa razy na tydzień operetki. Artyści operowi z nieocenioną w wielu rolach Fontanówną, z Górskim i innymi przemieniają się w śpiewaków operetkowych i pod reżyserją Folańskiego (reżysera i aktora zarazem) dają przedstawienia tętniące życiem i humorem.

Dr. *Henryk Opieński.*

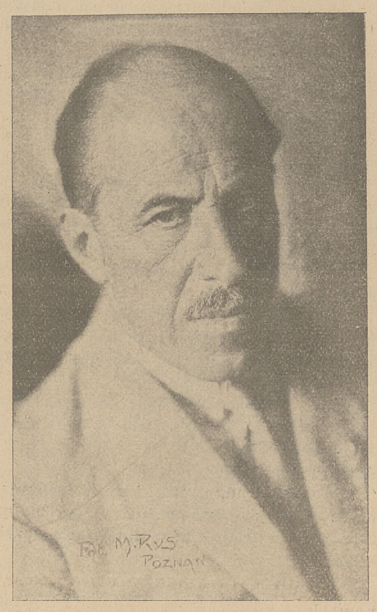
Jak pracuje opera.

Wywiad z dyr. Stermiczem-Valcrociata.

Rozmowa z p. Stermiczem-Valcrociata ma w sobie ten specyficzny urok, jaki ogarnia Polaka, gdy słyszy cudzoziemca z uznaniem i sympatją wyrażającego się o naszej kulturze artystycznej.

Przedewszystkiem pytam, co wpłynęło na wybranie Polski jako osiedla artystycznego p. Stermicza.

— Było to tak: gdy skończyłem konserwatorjum wiedeńskie, zawezwał mnie Boito do opery bolońskiej, gdzie dyrygowałem „Mefistem“ i szeregiem innych oper. Tam też poznałem genjalną śpiewaczkę Kruszelnicką, która mnie namawiała do przyjazdu do Warszawy. Istotnie po powrocie do kraju p. Kruszelnickiej, otrzymałem zaproszenie do opery warszawskiej na dyrygenta. W Warszawie pracowałem od 1901 — 1908 r.. W latach 1908 — 1910 dyrygowałem operą lwowską. Wówczas poznałem obecną mą żonę p. Jadwigę Dembicką no i oczywiście stało się to ostatecznym powodem sentymentu do Polski. Wojna zaskoczyła mnie w Volksoperze wiedeńskiej.



Dyrektor opery poznańskiej p. Piotr Stermicz-Valcrociata.

Od 1922 r. objąłem po p. Dołżyckim dyrekcję opery poznańskiej, i jak pan widzi, prowadzę ją do dziś.

— I jak pan znajduje pracę na terenie poznańskim?

— Jestem bardzo zadowolony, bardziej, niż pan może sobie wyobrazić. Stosunek władz miejskich do mnie i do teatru jest nadzwyczajny, a przedewszystkiem ensemble, z którem współpracuję, jest ogromnie zgrany, ambitny i pracowity, co sprawia mi prawdziwą satysfakcję. Mam zresztą specjalny sposób postępowania, nie ograniczam ich w inwencji, lecz przeciwnie, zachęcam ich do wypowiedzenia się. Wydaję to doskonałe rezultaty, i pobudza do coraz większych wysiłków artystycznych, które czasem muszę nawet hamować.

Unikam zmian w moim zespole. Mamy tak miłe stosunki, jakich, niech mi pan wierzy, nie spotykałem nigdzie w dotychczasowej mej długoletniej już pracy. Częstokroć przekonywałem się o nadzwyczajnej harmonji, solidarności i koleżeńskości między artystami. Nigdy też (sic!) nie było pomiędzy mną a nikim z zespołu najmniejszego zatargu. Widzę w tem przedewszystkiem kolosalną zasługę zespołu i tembardziej obawiam się jakichkolwiek zmian. To też ogromnie było mi przykro, gdy Lwów zabrał mi bardzo zdolnego reżysera, p. Tarnawskiego.

— A propos reżyserów. Obecnie widuję na afiszu nowe nazwiska!

— A tak, uważam za korzystniejsze, nie opierać się na stałych tylko reżyserach, niechaj próbują swych zdolności artyści, którzy mają coś do powiedzenia. P. Zathey, nasz uzdolniony reżyser, jest bardzo sumienny i pracowity. P. Czarnecki dobrze się zapowiada w tym kierunku, pozatem reżyserowali Górski i Urbanowicz. W operetce mamy p. Folańskiego, który reżyseruje czasem i opery.

Zespół orkestrowy posiada zdolnych dyrygentów jak Tyllia i Wojciechowski. Bardzo wymagających i solidnych w stosunku do dyrygowanych oper.

Z dobrych czynników naszego ensemblu muszę podkreślić niezwykłą inwencję art.-mal. p. Stanisława Jarockiego, którego dekoracje do „Demona“, „Legendy Bałtyku“, „Konrada Wallenroda“, „Blanchefleur“ i „Jenufy“ były kapitalne, tak dalece, iż konsul czeski wyraził się nawet, że Praga na taką oprawę dekoracyjną Jenufy nie mogła się zdobyć.

— A cóż pan powie o naszej twórczości muzycznej, której znajomości dowiódł pan niejednokrotnie. — Specjalne zajęcie się muzyką polską zawdzięczam Moniuszce (synowi Stanisława), który był wiolonczelistą i inspektorem opery warszawskiej i jeśli, proszę pana, mam być szczery, to z przykrością stwierdzam, że wyniki są niewspółmierne z wielkiemi przyrodzonemi zdolnościami Polaków: Dużo talentów marnuje się. Są genjusze, nie mający sposobności słuchania muzyki, zapoznania się z nią, jak się to dzieje we Włoszech, Niemczech i gdzieindziej. Dziwne, jak w Polsce mało popiera się muzykę, koncerty, teatr... Tylko Warszawa i Poznań mają opery w całem słowa tego znaczeniu. Reszta stoi na nieszczególnym poziomie. Gdzież więc ma się kształcić młodzież, gdzież ma słuchać i poznać tę muzykę?

Polacy wogóle mają wybitne zdolności kompozytorskie, lecz, powtarzam raz jeszcze, nie mają szkoły.

— Lecz mamy przecież szereg dobrych oper polskich.

— Naturalnie, zgadzam się z panem w zupełności, sam przecież dyryguje prawie wszystkiemi operami polskiemi, jakie wystawiam w Poznaniu. Mam dla nich specjalny kult i kocham je, lecz to nie przeszkadza mi patrzeć też i objektywnie na nie. Konstatuję bogactwo pomysłu aż do rozrzutności, lecz i nieopanowanie oraz brak skupienia. To właśnie wpływa, że mimo swe rzetelne zalety bardzo rzadko są wprowadzone na sceny zagraniczne.

Opery polskie mają poza tem zanadto lokalny koloryt, a przytem libretta pozostawiają dużo do życzenia. Pod względem muzycznym rzeczywiście bardzo jest cenioną zagranicą „Halka“, wystawiana z powodzeniem w Medjolanie, Nowym Yorku, Moskwie, Petersburgu, natomiast taki „Straszny Dwór“, cacko muzyczne, niewiem czy dzięki swej lokalności miałoby powodzenie.

Jednak konstatuję, że z roku na rok widzę w tym kierunku wielkie postępy. Szereg muzyków, poznając nowe kierunki i technikę, nabiera szerszego oddechu i wyzwala się z więzów lokalności.

— A pan osobiście jakim kierunkom w muzyce hołduje?

— Przedewszystkiem uznaję wszystko, co jest prawdziwym, rzetelnym talentem, lecz jako dyrektor muszę być objektywny i nietylko wystawiać opery, organizować koncerty symfoniczne, lecz i uczyć. Popieram i cenię muzykę polską, najlepiej jednak znam muzykę włoską, klasyczną i nowoczesną. Uwielbiam Mozarta, z Puccinim pracowałem osobiście i bardzo wiele skorzystałem z jego wskazówek.

— Jaki jest pana program na przyszły sezon.

Dyr. Stermicz uśmiechnął się.

— Mogę prywatnie panu się zwierzyć z zamiarów. Ale proszę o dyskrecję, abym później, gdyby coś zawiodło, nie musiał się sumitować publicznie.

Pośpiesznie zapewniam mego interlokutora słowem“...

—Pragnąłbym w najbliższym czasie wystawić z polskich oper Opieńskiego „Jakóba Lutnistę“, Joteyki „Zygmunta Augusta“, Różyckiego „Beatrix Cenci“, Kamieńskiego „Damy i Huzary“. Z obcych: Haendla „Juljusza Cezara“ granego z wielkiem powodzeniem w Niemczech w przeróbce scenicznej Hagena, Pucciniego „Turandota“, Mascagni'ego „Iris“, Montemezzi'ego „Miłość 3 Króli“, Boito „Mefista“, Pouchielli'ego „Giocondę“ i t. d. i t. d.

— Ależ to cały arsenał muzyczny! Kolosalna praca! Tyle oper nowych w sezonie!

— A operetek nie liczy pan?!...

— Proszę niech mi pan powie jeszcze, co pan sądzi o materjale głosowym naszych śpiewaków.

— Młodzi zwłaszcza śpiewacy są dużo obiecujący, mają ładne głosy i naogół dobrą szkołę, ale cechuje ich rozrzutność głosu no i... brak repertuaru. O tem ostatniem zwłaszcza mógłbym dużo powiedzieć z racji gościnnych występów...

— A jeszcze jedno. W jakim celu sprowadza pan ciągle nowych solistów?

— Gościnne występy ogromnie odświeżają atmosferę i podnoszą nastrój, a do pewnego stopnia przyczyniają się do przyzwyczajania publiczności do budynku operowego. Mieliśmy w obecnym sezonie: Teiko-Kiwę, Belinę-Skupiewskiego, Dębicką, Adę Sari, Romejkę, Wolińskiego, Zaleskiego, Chorjana, Ewę Bandrowską, Wermińską i innych...

E. Z.

Repertuar opery poznańskiej

za dyrekcji p. Stermicza.

Rok 1922: Żeleński — Konrad Wallenrod.
Halevy — Żydówka.
Humperdinck — Jaś i Małgosia.
Rok 1923. Mozart — Uprowadzenie z Seraju.
J. Strauss — Zemsta Nietoperza.
Offenbach — Opowieści Hoffmana.
Opieński — Marja.
Wagner — Lohengrin.
Offenbach — Piękna Helena.
d'Albert — Zamarłe Oczy.
Planquet — Dzwony z Corneville.
Auber — Fra Diavolo.
Kurpiński — Zamek na Czorsztynie.
Meyerbeer — Hugonoci.
Rok 1924. J strauss — Baron Cygański.
Kienzl — Blanchefleur.
Rubinstein — Demon.
Suppe — Boccacio.
Wagner — Tannhäuser.
Leo Falla — Madame Pompadour.
Massenet — Manon.
Offenbach — Orfeusz w Piekle.
Nowowiejski — Legenda Bałtyku.
Verdi — Otello.
Kurpiński — Krakowiacy i Górale.
Rok 1925. Nicolai — Wesołe Kumoszki z Windsoru.
Żeleński — Goplana.
J. Strauss — Noc w Wenecji.
Mozart — Wesele Figara.
Sulivan — Mikado.
Herve — Nitouche.
Lecoque — Córka Pani Angot.
Smetana — Dalibor.
Audran — Bettina.
Kienzl — Ewangelista.
Audran — Lalka.
Rok 1926. Różycki — Eros i Psyche.
Offenbach — Perikola.
Janacek — Jenufa.
Jones — Gejsza.
Wagner — Zygryd.
Flotow — Marta.
Dworzaczek — Żywila.
Lehar — Paganini.
O. Strauss — Teresina.
Donizetti — Napój Miłosny.
Zeller — Ptasznik z Tyrolu.
Wallek-Walewski — Pomsta Jontkowa.
Szubert — Domek Trzech Dziewcząt.
R. Strauss — Ariadna na Naxos.
Zeller — Sztygar.
Maszyński — Jasełka.
Rok 1927 do 1 czerwca. Górski — Margier.
Mozart — Don Juan.
Giordani — Uczta Szyderców.
Lehar — Skowronek.
Musorgski — Borys Godunow.
Beethoven — Fidelio.
Herbert — Czarodziej z nad Nilu.
Maillart — Dragoni z Villars.

Teatr Polski w Poznaniu.

(Zarys historyczny).

I.

Okres pracy dorywczy (lata 1793 — 1869).

Udział Wielkopolski w rozwoju polskiej kultury teatralnej od jej zaczątków jest bardzo żywy. Pierwszym kierownikiem Teatru Narodowego w Warszawie na zasadzie przywileju sejmowego, zostaje w r. 1774 magnat wielkopolski, ks. August Sułkowski z Rydzyny pod Leszmem pozn., którego prywatna trupa, grywająca stale w Rydzynie już od 1770 roku, staje się chlubą sceny narodowej. Wielkopolaninem był rzeczywisty twórca teatru polskiego Wojciech Bogusławski, urodzony w Glinnie pod Poznaniem.

Wielkopolanami byli i Marcin Szymanowski (ur. w Poznaniu w r. 1775), godny następca Owsińskiego, Bonawentura Kudlicz (ur. w Pleszewie w r. 1780), Barbara Sierakowska (ur. w r. 1748 w Kiełczewie pod Poznaniem), Jakób Hempiński (ur. w r. 1747 pod Kościanem), Boromeusz Świerzawski (ur. w r. 1731), pierwszy wybitnie uzdolniony komik, który do r. 1765 był w trupie królewskiej, pełnił funkcję trefnisia Stanisław Augusta, aż zasłynął na scenie narodowej, wielkopolanami był też cały szereg innych, niemniej zdolnych aktorów.

Okupacja pruska była wrogo usposobiona dla widowisk polskich. Od r. 1793 — 1797 produkuje się w Poznaniu tylko trupa niemiecka Doeblina. Zniechęcony jednak brakiem poparcia, opuszcza Poznań.

Raz tylko, w r. 1797, gościła w Poznaniu trupa polska Truskolaskiego.

W owym właśnie czasie zupełnego braku teatru polskiego w Poznaniu, zjawia się w r. 1800 na występy Bogusławski, uciekając z Warszawy przed letniemi pustkami w kasie.

Trafia on na szczególnie sprzyjający okres kontraktów świętojańskich (czerwiec), a więc licznego zjazdu całego ziemieństwa wielkopolskiego.

Zachęcony ogromnem powodzeniem Bogusławski, wnosi podanie o pozwolenie na wybudowanie budynku teatralnego, gdyż dotąd wszystkie przedstawienia odbywały się w przygodnych szopach, ujeżdżalniach lub t. p., lecz mimo przychylnego nawet stanowiska władz pruskich, zaprotestował przeciw temu Doeblin, który od r. 1795 posiadał wyłączny przywilej dawania przedstawień.

Bogusławski umiłował sobie Poznań i rok rocznie odwiedzał go do r. 1810 z trupą, a potem nawet, jako zwykły członek trupy warszawskiej, aż do 1823 r. przyjeżdża na występy do Poznania, ukochany wzajemnie przez wielkopolan jako aktor i jako najwymowniejszy łącznik trzech zaborów.

Aczkolwiek w pierwszem ćwierćwieczu XIX w. rozpętana zawierucha wojenna nie sprzyjała rozwojowi muz, w czasie letnich okresów odwiedzają Poznań najlepsi aktorowie dramatu stołecznego a nawet i baletu.

Po r. 1810 grają w Poznaniu trupy Kacpra Kamińskiego (zima 1810), Milewskiego (1816 i 1818), Ludwika Osińskiego z Warszawy (1821 i 1824), Skibińskiego z Krakowa (1823 i 1826).

Jak ogromnem uznaniem i powodzeniem cieszyły się występy trup polskich, świadczy entuzjazm publiczności, ślad którego pozostał w ówczesnych pismach oraz w „Pamiętnikach aktora", kreślonych przez Skibińskiego.

Toż samo potwierdza również złośliwy Henryk Heine, który właśnie w tym czasie bawił w Poznaniu. Naszydziwszy się z całego zespołu i mizerji przedstawień niemieckich, wypowiada wyjątkowe słowa zachwytu dla aktorów polskich: „Artystki polskie, pisze m. in., wykazały wdzięk niezrównany, a zwykle szorstki język polski posiadał w ich śpiewie wdzięk włoskiego. Pani Skibińska oczarowała moją duszę jako „Księżna Nawarry" i jako Aline, Królowa Golkondy". Podobnej Aliny nie słyszałem dotychczas nigdy... Widownia była przepełniona na każdem przedstawieniu. Wszyscy Polacy z Poznania uczęszczali do teatru z patrjotyzmu. Większość szlachty polskiej, osiadłej w okolicy, zjeżdżała do Poznania, ażeby ujrzeć polskie widowiska".

Od r. 1826, skutkiem zakazu, zostają zawieszone przedstawienia polskie. Zakaz ten cofnięto dopiero po jedenastu latach. I oto znów w latach 1838 i 1840 trupa Raszewskiego daje 40 widowisk. W r. 1839 Teatr Krakowski gra pod dyrekcją Zygmunta Anczyca 25 wieczorów, następnie zespół krakowski zjeżdża w latach 1841 z Łozińskim, w r. 1842 z Chełchowskim, w r. 1843 znów z Anczycem.

W latach następnych, aż do 1869 r., gości w Poznaniu krakowska trupa to z J. Pfeiffrem, to z Chełchowskim, to z z hr. Adamem Skorupką, jako dyrektorami.

Konieczność grania w niewłaściwych budynkach, budzi myśl wybudowania własnego gmachu. W tym celu powstaje w r. 1843 towarzystwo „Opieka Teatralna". W skład jej zarządu wchodzą hr. Maciej Mielżyński, Dr. Karol Marcinkowski, Jędrzej Moraczewski, Wężyk, Szułdrzyński, prof. Rymarkiewicz, Radecki i Wilden. Zebrano sporo składek, lecz władze pruskie odmawiają swego pozwolenia, do czego przyczynia się w wielkiej mierze uprzywilejowany dyrektor teatru niemieckiego, który na poddzierżawianiu swego gmachu robił doskonałe interesa.

W r. 1848 napływa do Poznania z innych dzielnic Polski moc emigrantów, skazanych na ofiarność społeczeństwa. Dla zdobycia funduszów na ich utrzymanie, zorganizowany zostaje koncert, który świetnie się udaje; urządzony zostaje drugi i trzeci z niemniejszym powodzeniem.

Wówczas odżywa myśl stworzenia stałej sceny, połączenia przedstawień z koncertami. Powstaje więc „Harmonja", towarzystwo, którego celem byłoby „używanie sztuk pięknych w rodakach ku bawieniu i kształceniu jednych, a ku zarabianiu pieniędzy i dopomaganiu niemi innym z pomiędzy współbraci". Na czele tow. stanęli skrzypek Max Braun, art. mal. Wł. Simon i Antoni Veit.

Towarzystwo podzieliło się na cztery wydziały: muzyczny, dramatyczny, sztuk plastycznych otraz przemysłu i rzemiósł. Najowocniej pracuje wydział muzyczny i dramatyczny, który tworzy szkołę dramatyczną i operową, aby „rozwijać talenta dramatyczne na podstawie gramatycznej czystości języka i treściwości brzmienia". Szkoła ma sporo zdolnych adeptów.

Dyrektorem Teatru zostaje ziemianin Modest Grabowski, zastępcą jego jest poeta Konst. Zakrzewski, a instruktorem aktor zawodowy Morgenstern-Jutrzenko.

Wydział ma też swego Furjera (!), Maćkiewicza, zadaniem jego jest troszczenie się o jedzenie i ubranie grających, którzy nie dostają gaży, lecz utrzymanie w naturze.

Powodzenie materjalne sprzyja „Harmonji", towarzystwo wystawia sztuki dobrych autorów i coraz bardziej wyrabia się artystycznie.

Niestety, część zespołu, widząc rosnące powodzenie, wyłamuje się z zasad organizacji i żąda stałych gaż. Wówczas dyrektor policji niemieckiej korzysta z rozłamu i, opierając się na paragrafie, że „instytucji procederowej nie wolno zarobkować bez koncesji", zamyka w r. 1852 „Harmonję".

Rok ów staje się przełomowym w dziejach teatru i kultury Poznania.

Coraz cięższe chwile przechodzi Wielkopolska. Władze pruskie stosują coraz większe ograniczenia w życiu publicznem, zakaz używania języka polskiego, w mowie i piśmie, nauki i t. p. i t. p.

Imprezy teatralne krakowskie i warszawskie napotykają na coraz większe trudności, co staje się nawet przedmiotem interpelacji posłów polskich w Sejmie pruskim (1859).

Stan taki beznadziejności i kagańcowych ustaw trwa do r. 1869 do czasu ogłoszenia liberalniejszej ordynacji procederowej dla związku północno-niemieckiego.

> „Jest rzeczą szczególną, że gdy inne sztuki w Wielkopolsce szczególnem zamiłowaniem poszczycić się nie mogą, dramatyczna zdaje się wyłącznych doznawać względów. Teatr w Poznaniu prawie zawsze pełen, zajęcie się nim żywe, a w żadnej części kraju tyle nie spotykamy teatrów amatorskich, co w W. Księstwie Poznańskiem i Prusach Zachodnich".
>
> *Rachunki (r. 1869). J. J. Kraszewski.*

II.

Wskutek ustawy r. 1869 cofnięty został zakaz używania języka polskiego w widowiskach teatralnych. Znów więc wraca umiłowany przez wielkopolan projekt wystawienia budynku dla sceny narodowej.

Podjęta zatem zostaje wielka propaganda tej myśli na łamach „Gazety Toruńskiej" i „Dziennika Poznańskiego", których gorący apel i argumenty trafiają do przekonania całego społeczeństwa wielkopolskiego.

Inicjatywę chwyta w swe ręce zarząd „Tow. Młodych Przemysłowców" z Dr. Teodorem Jarantowskim, który organizuje na fundusz budowy teatru przedstawienie, następnie zwołuje zebranie „O sprawy narodowe najgorliwszych obywateli". Wyłania się komitet złożony z 23 obywateli, obok niego pracuje komitet wykonawczy z hr. Adolfem Bnińskim, prezesem Dr. Jarnatowskim, Teodorem Żychlińskim (redaktorem „Dziennika Poznańskiego"), Antonim Krzyżanowskim i Leonem Smitkowskim.

Na apel, wystosowany do trzech zaborów, popłynęły obfite ofiary całego społeczeństwa polskiego, a Bolesław Potocki z Będlewa ofiarowuje przyszłemu teatrowi obszerny plac. Po załatwieniu przedwstępnych prac, komitet powołuje zawiązanie w r. 1871 „Spółki Akc. Teatr Polski w Ogrodzie Potockiego".

Dość obfity fundusz ze składek, sprzedaży akcji pozwala na przystąpienie do budowy gmachu. Sprzedano plac ofiarowany przez Potockiego, jak zbyt oddalony od centrum miasta, i nabyto nowy, obszerny, w śródmieściu.

Zaaprobowano projekt architekta Hebanowskiego, wzorującego się w swych planach na teatrze w Hamburgu i dnia 2 kwietnia 1873 r. położono wreszcie kamień węgielny własnego Teatru Polskiego.

W międzyczasie prac budowlanych, komitet teatralny zabiega o utrzymanie stałego teatru, naraz w wynajętych lokalach i zawiera umowę z trupą Lecha Nowakowskiego i Miłosza Sztengla, którzy inaugurują sezon w styczniu 1870 r. „Zemstą". W ciągu czterech miesięcy idą 52 przedstawienia z 62 utworami, przeważnie polskich autorów, co chwali „Dziennik Poznański", „Granie sztuk związanych z historją i życiem narodowem, oddziaływa silniej, niż wszystkie inne na klasę, która tej pobudki potrzebuje".

Nowakowski, po wyjeździe Sztengla, prowadzi teatr do czerwca 1872 r., grając m. in. Słowackiego, Szekspira, Fredrę i Moljera.

Po nim zjeżdżają kolejno St. Dobrzański, z wielkim repertuarem, a zarazem operą, operetką i wodewilem, St. Koźmian, Z. Sarnecki (1872/3), który pierwszy wystawia „Halkę", a wreszcie w r. 1873/4 teatr prowadzi obywatel pozn. Z. Jaraczewski, dając 112 przedstawień.

Wreszcie nadszedł dzień otwarcia nowego teatru, 21 czerwiec 1875, przy niezwykłem zjeździe delegatów całej Polski.

W entuzjastycznie patrjotycznem nastroju nastąpiła inauguracja przedstawienia. Przemowę prezesa hr. Bnińskiego, oddającego pod opiekę społeczeństwa nową redutę polskości, przyjęto z zapałem. Nastąpiło przedsawienie. Dano „Wąsy i Perukę" oraz żywy obraz „Obrona Trębowli", wykonane siłami amatorskiemi, rekrutującemi się z najwyższych sfer obywatelstwa wielkopolskiego.

Tak więc Poznań, a zatem całe Księstwo, otrzymało nareszcie własny, nowocześnie urządzony teatr.

Pierwszymi dyrektorami nowego teatru zostają Karol Doroszyński i Wład. Terenkoczy. Inauguracja pierwszego stałego zespołu nastąpiła 25 września 1875 r. i stała się ponowną uroczystością o narodowym charakterze.

Od września 1875 r. do maja 1876 r. dano 142 przedstawień (Goethe, Lessing, Szekspir, Feliński, Molier i in.). Od 1877 r. do 1881 r. prowadzi teatr sam Doroszyński (Słowacki, Szujski, Starzeński, Jordan, Schiller, Shelley, Kościelski, Szekspir, Molier i in.).

W dalszych latach dyrekcji Doroszyńskiego, zepsutego powodzeniem letnich występów trupy w Warszawie, obniża się nieco repertuar na korzyść operetki. Ratują sytuację występy Modrzejewskiej w 1880 r. oraz Wincentego Rapackiego (1881 r.).

W sezonie 1881/2 prowadzi teatr Lucjan Kościelecki, w r. 1882/3 dyrekcję obejmuje Aleks. Podwyszyński, w którego trupie gra m. in. Solski, Królikowscy, Zapolska. W r. 1883 towarzystwo jego, ze zgodą Spółki przekształca się na „działówkę" pod kierownictwem K. Królikowskiego.

Rok 1883 jest przełomowym w dziejach teatru. Walne zebranie Spółki postanawia, ażeby wobec niedostatecznego uwzględnienia stosunków i potrzeb lokalnych przez dotychczasowych przedsiębiorców teatralnych, „Spółka wzięła prowadzenie sceny na własny rachunek".

Z ramienia Spółki obejmuje dyrekcję F. Dobrowolski, redaktor „Dziennika Poznańskiego", który uzyskuje koncesję na siebie. Zespół złożony z 26 osób pozostaje jednak pod artystycznym kierunkiem Józefa Rychtera.

Dominować zaczyna rodzima sztuka (Bałucki, Bliziński, Jordan, Lubomirski, Zaleski). Na 105 przedstawień pierwszego sezonu przypada 32 sztuki polskie i 17 obcych autorów.

Lato corocznie już spędza towarzystwo na objazdach po prowincji.

W 1885 r. kierownictwo artystyczne obejmuje Ludwik Siedlecki (znów operetka), w 18886 r. Mieczysław Skirmunt (powrót do dramatu).

Lat trzynaście niezmordowanie i bezinteresownie prowadzi Dobrowolski teatr, „nadał scenie poznańskiej ceniony charakter instytucji obywatelskiej"... „teatr zdobył sobie grunt w sercach szerokich warstw miasta naszego, dla których stał się teraz potrzebnym do ich duchowego życia czynnikiem", mówi ówczesna opinja.

W r. 1890 zorganizowana zostaje Spółka Budowlana „Pomoc", której celem jest zbudowanie domu dochodowego na gruntach teatru, oraz udzielenie subwencji Spółce Teatralnej, nieraz pozostającej w dużych kłopotach materjalnych.

Po śmierci Dobrowolskiego w r. 1896, koncesję na Teatr Polski uzyskuje Żychliński. Spółka zaś rezygnuje z prowadzenia sceny i oddaje jej kierownictwo Edm. Rygierowi. Do r. 1908 prowadzi on teatr, dbając o dobór zespołu i repertuaru. Wystawia Hauptmana, Zapolską, Wyspiańskiego, Szekspira, Bałuckiego, Przybylskiego, Zalewskiego. Z aktorów ma m. in. Tarasiewicza, Adwentowicza, Jaracza, Osterwę, Junoszę Stępowskiego, Rylla, Szczurkiewicza.

W tym czasie w r. 1903 władze pruskie zakazały teatrowi objazdów letnich po prowincji

Od r. 1908 do 1912 prowadzi teatr Andrzej Lelewicz, któremu Spółka, zrażona ostatniemi niepowodzeniami kasowemi Rygiera, poleca wprowadzenie do repertuaru opery i operetki. Nowy kierownik sprowadza nowe kostjumy z Berlina, angażuje nowe siły aktorskie, w repertuarze idzie za ostatniemi nowościami. Wystawia więc Wyspiańskiego, Wilde'a, Shaw'a, Przybyszewskiego, a oprócz tego sztuki dawniejszych autorów. W okresie swego czteroletniego kierownictwa wystawił prócz dramatów i komedji 12 oper (w tem 4 polskie) oraz 21 operetek.

Okres ten, dość kosztowny dla Spółki, odznaczał się jednak dużym sukcesem kulturalnym zwłaszcza że pokazał Wielkopolsce, znającej dotąd niemiecką operę, polskie opery i polskie wystawy.

Od r. 1912 po dziś dzień dyrekcję prowadzą Bolesław i Nuna z Młodziejowskich Szczurkiewiczowie, których wysokie aspiracje znajdują uznanie i poparcie społeczeństwa.

Rozpoczyna się Renesans Teatru Poznańskiego. Idzie Wyspiański, Morstin, Rostworowski, Rydel, Przybyszewski, Rittner, Słowacki, Fredro, Wilde, Ibsen, Rostand, Maeterlinck, Zeyer, Szekspir, Strindberg, Hauptmann i in.

Z oper zaś wystawiane są: Mazepa, Halka, Traviata, Wanda, Faworita, Żydówka, Ernani, Carmen, Butterfly.

Wojna zagnała Szczurkiewicza do Rosji. Pozostali w Poznaniu aktorzy urządzają pod kierownictwem Rydlewskiego wieczory artystyczne w prywatnej salce.

Od roku 1915 do 1918 otwierają się podwoje teatru dla rozbitków-aktorów, grywających pod kierownictwem członka Zarządu Spółki B. Bieczyńskiego.

W r. 1918 powraca dyr. Szczurkiewicz i obejmuje teatr, który zaczyna dawną intensywną pracę kulturalną.

W 1921 r. Spółka przyjmuje znów na swój budżet teatr i angażuje na drugiego dyrektora Romana Żelazowskiego. Jednocześnie dramat uzyskuje prawo grania dwa razy w tygodniu na scenie Teatru Wielkiego. Żelazowski w r. 1923 opuszcza jednak Poznań, a dramat jest reprezentowany odtąd wyłącznie w Teatrze Polskim.

* * *

Półwieczna przeszło egzystencja Teatru Polskiego zapisała się złotemi literami na kartach sprawy narodowej. Utrzymanie tej placówki, wbrew szykanom i represjom pruskim, jest wynikiem bezgranicznej ofiarności członków Spółki, stałego poparcia i miłości społeczeństwa, otaczającego teatr swój opieką, jakiej nie mogą nawet sobie wyobrazić inne miasta. I ta niezwykła harmonja między społeczeństwem, a odczuwającą jego potrzeby duchą i wyobraźni, sceną narodową, jest najpiękniejszym rezultatem Poznańskiego Teatru.

Że lat tyle służył narodowi, nie ustępując ani kroku w swoim posłannictwie, zawdzięczać też należy tężyźnie duchowej najbardziej zorganizowanego psychicznie i materjalnie społeczeństwa wielkopolskiego, które głębokie i mądre hasło życia swego umieściło na frontonie przybytku sztuki. Hasło to zawsze brzmiało i brzmieć będzie: „Naród sobie".

TEATR POLSKI.

Zespół.

Biesiadecka Jani, Bracka Lucjana, Chmielewska Halina, Czerniakowa Marja, Grabowska Zofja, Królikowska Aleksandra, Liebekówna Halszka, Ludwiżanka Barbara, Młodziejowska Nuna, Podborówna Eugenja, Sachnowska Jadwiga, Wierzejska Zofja, Wojciechowska Bronisława, Zasempianka Eugenja, Biesiadecki Zygmunt, Bogusławski Marjan, Bracki Władysław, Bratkiewicz Władysław, Bryliński Stanisław, Chmielewski Tadeusz, Gantkowski Romuald, Godlewski Jerzy, Kostrzeński Jerzy, Kostrzeński Tadeusz, Kuczak Zygmunt, Nowacki Janusz, Opieński Józef, Przystański Kazimierz, Piotrowski Maksymiljan, Ryll Franciszek, Szczerbowski Zbigniew, Rosiński Bolesław, Szczurkiewicz Bolesław.

Suflerzy: Bilski Adam, Ryllowa Stefanja.

Inspicjenci: Kostrzeński Tadeusz, Łuczak Tadeusz.

Dyrekcja: Bolesław Szczurkiewicz.

Artysta-malarz: Stanisław Jarocki.

Reżyserzy: Bolesław Szczurkiewicz, Nuna Młodziejowska, Zygmunt Noskowski, Janusz Nowacki.

Sekretarz: Maksymiljan Piotrowski.

Repertuar.

Sezon 1926 — 27. Kordjan — Słowacki.
Proboszcz wśród bogaczy — Vautel.
Wąsy i peruka — Korzeniowski.
Szklana Góra — Sarnecki.
Gdybym chciała — Geraldy.
Polityka i miłość — Rączkowski.
Żeglarz — Szaniawski.
Nowi Panowie — De Flers i Croisset.
W małym domku — Rittner.
Panna Mężatka — Korzeniowski.
Mój ojciec miał słuszność — Guitry.
Dar poranka — Forzano.
Kobieta, wino i dancing — Kiedrzyński.
Grzech — Koreywo.
Nuwopowry — Jehanne - Walewska.
Łatwiej przejść wielbłądowi.
Henryk IV — Nirandello.
Gra miłości i śmierci — Romain Rolland.
Idjota — Dostojewski.
Głuszec — Krzywoszewski.
Bajka o wilku — Molnar.
Śluby panieńskie — Fredro.
Uczta Herodjady Kasprowicz.
Dzień bez kłamstw
Tak jest jak wam się wydaje — Pirandello.
Napoleonetka — Gyp.
Nieboska komedja — Krasiński.
Biała komuna — Zembrzuska.
Tomcio Paluch — Zbierzchowski.

---

*) Cz. Kędzierski, „Teatr Polski w ogrodzie Potockiego", Poznań, 1925. „Kurjer Poznański" Nr. 351/1925. „Widnokrąg" Nr. 27/1925.

Teatr Polski a dyr. Szczurkiewicz.

Wywiad — nie wywiad.

Znalazłem się w prywatnem mieszkaniu dyr. Szczurkiewicza. Na ścianach moc płócien, portretów... Atmosfera sztuki. Zacisznie, miło, pogodnie...

Wpadam w to wszystko z całą obcesowością zgiełku dnia.

— Panie Dyrektorze, pragnąłbym przypomnieć pana pozapoznańskiej publiczności. Poprostu chcę z panem zrobić wywiad.

Dyrektor Szczurkiewicz aż jęknął z przestrachu na owo wtargnięcie w spokój, przynajmniej zewnętrzny życia swego królestwa.

— Kiedy ja zasadniczo nie uznaję wywiadów, zwłaszcza teatralnych. Zwykle wiele się zapowiada, obiecuje, wierząc szczerze w wykonanie zapowiedzianych planów, a gdy potem z własnej winy, lub też z winy innych okoliczności nie uda się zrealizowanie tych zapowiedzi, wówczas nie sobie przypisuje się winę, lecz innym i ma się pretensję do całego świata. Nie chcę być podobnym do tych ludzi i dlatego zasadniczo unikam wywiadów.

Pragnę oddawać ocenie rezultaty pracy, nie zamiary.

— Zatem wypada mi pożegnać pana...

— No, nie! Tak pana nie puszczę. O teatrze możemy mówić jaknajdłużej, jest to temat niewyczerpany. A zresztą z każdej uwagi i rady korzystam bardzo chętnie, o ile nie jest zatruta jadem nienawiści i osobistych animozji, rozumie jednak pan, że spodziewając się iż coś z naszej rozmowy ukaże się w druku, z łatwo zrozumiałych powodów w rozmowie naszej muszą być pewne niedomówienia... gdybyśmy rozmawiali, że się tak wyrażę zupełnie prywatnie...

— A więc mówmy prywatnie, proszę jednak nie liczyć na zbytek dyskrecji.

Dyrektor Szczurkiewicz uśmiechnął się i machnął ręką zrezygnowany.

Krótko trwała nasza rozmowa, bo zaldewie dwie godziny, które niepostrzeżenie przebiegły w miłym nastroju śród jednego tylko tematu, jakim jest czarowne dla laików słowo „teatr", a dla jego ludzi pozostanie zawsze syrenim śpiewem, urokowi którego tylko śmierć ich wyzwala.

W swobodnej pogawędce głębiej można dopiero wniknąć w troski i kłopoty teatru poznańskiego, który zawsze miał kilka zadań do pogodzenia: szerzenie kultury, repertuar i kasa, czyli publiczność. Jak trudną jest harmonja między temi trzema postulatami życia i przeznaczeniem teatru, jak zawikłane są drogi do wybrnięcia z honorem z tego labiryntu, doświadcza dyr. Szczurkiewicz od 1912 roku, kiedy to los przeznaczył mu kierowanie życiem artystycznem Poznania za czasów pruskich. Praca ta była niezmiernie ciężką, ale też i niezmiernie wdzięczną. Głównym jej celem, obok strony artystycznej, było wychowywanie i podtrzymywanie ducha narodowego. Publiczność teatralna różnoraka, obok wysokiej inteligencji, stanowiącej pewien odsetek publiczności, uczęszczały na widowiska wszelkie sfery aż do szerokich warstw szarej publiczności. Stąd też pozorna, tylko istotnie bezplanowość repertuaru. Obok sztuk z najwyższego poziomu literackiego, należało kłaść nacisk na widowiska szerokie, o podkładzie patrjotycznym, mało mające wspólnego z literaturą. Należało też sięgać aż do płaskiej farsy, byle zadowolić wymagania wszystkich sfer o tak różnorodnych gustach. Nie należy zapominać, że w owym czasie po polsku przemawiać publicznie wolno było jedynie z ambony w kościele i ze sceny. W dodatku teatr niemiecki, korzystający z wysokich zapomóg rządowych i miejskich, robił wszystko, by tylko odciągnąć część publiczności od polskich przedstawień. Przyznać jednak należy, że społeczeństwo poznańskie karne i uświadomione narodowo, wolało skromny budynek „Szarego domku" — jak go nazwał ś. p. Władysław Rabski, niż wspaniały gmach teatru niemieckiego z operą, baletem i operetką.

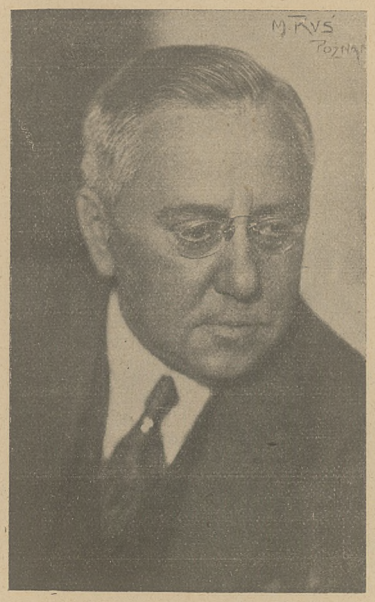
Do zadania tego przygotowywał się dyr. Szczurkiewicz już od lat szkolnych, a nawet „drapnął" z domu, włócząc się pewnych wakacji, potajemnie, przez sześć tygodni, z trupą wędrowną Lasockiej, po miastach Małopolski. Z emocjonującej tej wędrówki ściągają go z powrotem do szkół.

Po powrocie do domu jest inspiratorem przedstawień uczniowskich, następnie organizuje w roku 1893 pierwszy w Polsce Teatr Ludowy we Lwowie, stworzony z sił niefachowych, którego prezesem zostaje hr. Wojciech Dzieduszycki, kierownikiem literackim Jan Kasprowicz, a młody Szczurkiewicz sekretarzuje z całym zapałem; reżyseruje sztukami zasłużony pedagog i artysta wielki, weteran scen polskich Emil Deryng, który równocześnie prowadził szkołę dramatyczną, jednym z uczniów owej szkoły był właśnie dyr. Sz.

W roku 1895 zostaje Szczurkiewicz zaangażowany do Teatru Im. Fredry pod kierunkiem Wł. Antoniewskiego, potem jeździ po Królestwie z wędrowną trupą Majdrowicza, przerzuca się do Teatru łódzkiego —kierowanego przez Michała Wołowskiego, a w 1900 r. po raz pierwszy zawitał do Poznania do Rygiera.

Tu zaczęła się systematyczna twarda praca aktorska, która pozwoliła mu następnie wysunąć się na czoło zespołu Grubińskiego w Łodzi i w objazdowym teatrze Bolesławskiego, skąd zostaje zaangażowany przez Józefa Kotarbińskiego do teatru Krakowskiego.

Rok 1905 zastaje B. Szczurkiewicza w Wilnie, gdzie wraz ze swą żoną, Nuną Młodziejowską, kierują teatrem, własnym jej sumptem wystawionym. Lata te są obrazem niezwykle ofiarnej pracy patrjotycznej na odzyskanej po czterdziestu latach dla polskości reducie. Nadmienić należy, że w Wilnie, dzięki niezwykłej zabiegliwości i energji Szczurkiewiczów udało się po raz pierwszy wystawić „Dziady" Mickiewiczowskie (w roku 1906), „Wesele" Wyspiańskiego, „Sędziów" niegranych dotąd przez żadną scenę w Rosji i Królestwie.



Dyrektor Teatru Polskiego w Poznaniu p. Bolesław Szczurkiewicz.

Wielką więc zasługą Szczurkiewiczów jest nawrócenie do prawdziwej sztuki społeczeństwa Wileńskiego.

Z tak bogatem doświadczeniem zjeżdżają Szczurkiewiczowie do Poznania, gdzie obejmują Teatr Polski wytyczając mu odrazu zadania pierwszorzędne.

Według zobowiązań wobec „Spółki Teatralnej" pp. Sz. mieli prowadzić dramat, operę i operetkę.

Zbyt jednak byli oboje przedewszystkiem aktorami dramatycznymi, aby powoli dramat nie zajął dominującego miejsca w repertuarze poznańskim.

Umiejętność doboru sztuk i zorganizowanie dobrego zespołu, pod sprężystym kierownictwem dyr. Sz., w krótkim czasie mógł się już wykazać nieprzeciętnemi zdobyczami artystycznemi. Wszystkie te dane ocenił Poznań należycie i zaczął bezkonkurencyjnie już faworyzować dramat.

Ustawiczna ambicja dyr. Szczurkiewiczów przy rzetelnej pracy pozwoliła na stałe rozgościć się w teatrze poznańskim wielkiemu repertuarowi.

Zapoczątkował go w 1912 „Bolesław Śmiały" Wyspiańskiego z Józefem Sosnowskim w roli tytułowej, idący bezprzykładną na owe czasy ilość razy przy wypełnionej widowni. Idą zatem kolejno Morstina „Lilje" i „Szlakiem legjonów", Rostworowskiego „Judasz", Żuławskiego „Eros i Psyche", Przybyszewskiego „Złote runo" i „Topiel", „Zaczarowane Koło" Rydla, „Złote więzy", Nowaczyńskiego, „Cyganerja warszawska", Rittnera, „Człowiek z budki suflera", „W małym domku", Ibsena „Borkman", „Gdy się zbudzimy z pośród zmarłych", Hauptmana „Kolega Crampton", „Szczury", Szekspirowski „Otello", „Zemsta" Fredry, „Rostanda „Romantyczni", Strindberga „Ojciec" Zeyera „Raduz i Mahulena", Fredro, Molier, Wyspiański, Szekspir, Słowacki, Wilde, Korzeniowski oto perły repertuaru Szczurkiewiczów.

Wybuch wojny zastaje Szczurkiewicza w Warszawie, gdzie kompletował właśnie zespół. Odcięty od Poznania dzieli los obcokrajowców tułając się po różnych miastach Rosji.

W Moskwie organizuje z ramienia Komitetu Polskiego trupę polską. Następnie zjeżdża do Kijowa i pracuje wspólnie w „Studjach" Stanisławy Wysockiej. Wreszcie w marcu 1918 r. dyr. Sz. powraca do Poznania, szybko organizuje zespół i puszcza na pierwszy ogień „Pannę Mężatkę" Korzeniowskiego. Rewolucję grudniową wita Teatr Polski wystawionym po raz pierwszy „Kordjanem", poczem idą „Wesele", „Kościuszko pod Racławicami", „Betlejem Polskie" i inne niegrane dotąd z łatwo zrozumiałych powodów trudności cenzuralnych.

Praca staje się intensywniejsza, gdy miasto przejmuje w spuściźnie po Niemcach Teatr Wielki, w którym wystawia się operę i dramat.

Dyr. Sz. wespół z Romanem Żelazowskim prowadzą obie sceny dramatyczne, przejęte w tym czasie przez miasto na własny etat.

W owym czasie „wielki repertuar" święci niebywałe tryumfy, zdobywając się na znakomitą grę i wystawę. Trwa to do roku 1923, w którym miasto przeznacza Teatr Wielki wyłącznie na operę. Teatrowi Polskiemu zaś wyznaczając dramat i komedję. Tu następuje ciekawy fakt: rozsmakowana w dramacie publiczność, przepełnia teatr do tego stopnia, że przez czas dłuższy, mimo wielkich nakładów, teatr poczyna dawać zyski — co jest nieomal niebywałem w dziejach teatralnych. Namacalnemi stały się więc rezultaty półwiecznej pracy „Teatru Polskiego", oraz piętnastoletnie wysiłki dyr. Szcz.

I tą drogą idą dalej, wytrwali w pracy normalnej, spokojnej, bez tych wstrząsów najrozmaitszych, jakim podlega szereg innych scen. Hasłem i jedynem wyznaniem wiary teatru poznańskiego stała się „Sztuka" — przez naprawdę wielkie „S".

„Nieboska Komedja", „Hamlet", „Otello", „Dziady", „Balladyna", „Lilla Weneda", „Kordjan", „Uczta Herodjady", „Śluby Panieńskie", „Pan Jowialski", „Wielki człowiek do małych interesów", „Dożywocie", „Damy i huzary", „Uczone białogłowy", „Szkoła żon", „Mazepa", „Wesele", „Wyzwolenie", „Bolesław Śmiały", „Antychryst", „Miłosierdzie" — oto słupy przydrożne pochodu bez wytchnienia, w którym uwzględniono również twórczość komedjową współczesną jak „Popas Króla Jegomości", wystawiony po raz pierwszy w Poznaniu, „Spadkobiercą" Grzymały-Siedleckiego, „W cichym dworze" Morstina z premjerą również odbytą w Poznaniu, „Żeglarz", „Papierowy kochanek" Szaniawskiego, aż do „Proboszcza wśród bogaczy", granego niezwykłą dotąd w Poznaniu ilość wieczorów, bo aż 55 razy.

— Wystawiam chętnie nowych pisarzy. Mam tę satysfakcję, że Rostworowski, Morstin, Grzymała-Siedlecki, Zegadłowicz upodobali sobie Poznań i nam przedewszystkiem dają swe nowe sztuki.

— A stosunek Pański do prasy?

— Zdaje mi się, że zupełnie poprawny.

— To znaczy, że z oceny sztuk jest pan zadowolony?

— Zupełnie tak samo, jak krytyka z repertuaru i wykonania, odpowiedział dyr. Sz., półżartem, a po chwili dodał poważnie. W każdym razie bezstronna i poważna prasa dąży do tego, by teatr stanął na jaknajwyższym poziomie, być może, że wymaga czasem zbyt wiele, jak na nasze warunki, ale to i lepiej, bo zbytnie, a często nieuzasadnione pochwały psują i rozleniwiają, sprawiedliwa zaś i objektywna krytyka doprowadza do wzmożonej pracy i wysiłków. Byle się czuło tej bezstronność i stanowisko rzeczowe.

Miłą nagrodą za naszą i zespołową pracę są pochwały otrzymywane od goszczących u nas przejściowo artystów, czy też gości z innych miast polskich, chwalą oni atmosferę pracy poznańskiej i nasz materjał aktorski, który z każdym rokiem podnosi swój poziom.

— A niech mi pan powie dyrektorze, coś o swych zamiarach i przyszłym repertuarze, zapytałem, zapominając o prywatnym charakterze rozmowy.

— Linja wytknięta i dalej nią iść będziemy. Sztuki klasyczne i szerokiego oddechu, zresztą Poznań w tem się kocha. — Sztuki? Dużo ich mam i doskonałe, czekają na swą kolej, na szczęśliwy dzień, gdy będzie można zrujnować się nieco na właściwe wystawienie. Dlatego tylko z wielu rzeczy musiałem, niestety, zrezygnować. Ale na przyszły sezon czynimy już przygotowania do kilku rzeczy.

— Czy mógłby mi pan podać parę tytułów?

— Chętnie. Zimowy sezon rozpoczniemy Słowackiego „Beatryx Cenci" ze Stanisławą Wysocką w roli matki Cenci, dalej pójdzie wznowienie mickiewiczowskich „Dziadów" w nowej inscenizacji, „Noc Listopadowa" Wyspiańskiego , niegrana dotąd w Poznaniu, „Makbet", „Dziki Mąż", który ujrzy światło kinkietów po raz pierwszy w Poznaniu, „Cyrano de Bergerac"...

— No, i?... pytam dalej.

— Na razie to dosyć, o reszcie pomówimy później, gdyż, jak pan wie z dzienników, udało mi się pozyskać na sezon przyszły, Emila Zegadłowicza, który będzie z nami pracował jako kierownik literacki i znakomitą artystkę Stanisławę Wysocką, którą pozyskaliśmy w podwójnym charakterze artystki i reżysera. Pojmuje pan, że współpraca ludzi tak wybitnych odbije się na całokształcie repertuaru i poziomie jego wykonania.

— A kogo pan nam sprowadzi na gościnne występy?

— Mój Boże, to są sprawy mniejszej wagi, sezon nadchodzący absorbuje mnie na razie bardziej, no i także opracowywanie planu na dalszą przyszłość...

— Jak to mam rozumieć?

— Drogi panie, rozpoczyna z zapałem dyr. Sz., wiadomo panu, że w roku 1929 będziemy mieli w Poznaniu wielką międzynarodową Wystawę — przewidziany jest zjazd setek tysięcy ludzi tak z całego kraju, jak i z zagranicy, pojmuje pan, jaka wielka odpowiedzialność ciąży i na teatrze, aby godnie zaprezentować się wobec wszystkich przyjezdnych i podkreślić, jakie ma znaczenie w życiu i kulturze Wielkopolski. Musi pokazać, jak się ze swego zadania wywiązuje, jaki jest jego poziom, zadania, wartości, wreszcie musimy udowodnić, że w życiu kulturalnem całej Polski możemy zająć należne nam stanowisko.

Naturalnie wiele bardzo zależy od pomocy czynnej miasta, ale ani na chwilę nie wątpię, że sfery decydujące, które doskonale zawsze pojmują potrzeby teatru i jego zadanie, nie zawahają się ponieść ofiar materjalnych, które się przecie opłacą sowicie, dając świadectwo poziomu kultury stolicy zachodniej Polski.

— Ponieważ mówiliśmy o gościnnych występach, pozwoli pan, że zapytam, dlaczego pan sam tak rzadko występuje; odnosi się takie wrażenie, jakby pan również był gościem!...

— Bynajmniej, grywam i z zapałem, ale tylko od czasu do czasu — ze względów... taktycznych. Dyrektor teatru, który jest i aktorem, ma możność dowolnego wyboru ról i ich ilości i ma sposobność grania najlepszych ról. Takie popisy dyrektora-aktora krzywdzą często teatr, artystów, wywołują niesmak wśród zespołu, jak i niepotrzebne komentarze. Proszę mi wierzyć, że tej mojej abstynencji przypisuję w znacznej mierze niczem niezamąconą harmonję, jaka panuje — od szeregu lat między mną a moimi artystami, co jest prawie niespotykanem w teatrach zjawiskiem. — W Niemczech np., gdy powołują na stanowisko dyrektora aktora — to w kontrakcie nawet zastrzegają z góry rodzaj i ilość ról, jakie wolno w ciągu sezonu grać owemu dyrektorowi, aby ustrzec się od tak zwanych „rolenfresserów".

Rozgadaliśmy się o doskonałych kreacjach dyr. Szczurkiewicza: „Ojciec" Strindberga, Judasz, Rejent, w Zemście, Winkelman w Walce motyli, Rotmistrz w „Damach i Huzarach", Mąż w „Sześciu postaciach", Proboszcz w „Proboszczu wśród bogaczy", Radost w „Ślubach Panieńskich", Major w „Pannie Mężatce", i długi szereg innych ról wystylizowanych i wyczutych do ostatnich kropek kunsztu aktorskiego — oto osobiste zdobycze odtwórcze dyr. Szczurkiewicza.

— Tak o wszystkiem rozmawiamy a nie zapytał pan o najważniejszą rzecz...

— Mianowicie?

— O miasto? No, tak! czemu się pan dziwi, że to poruszam? Należy się Poznaniowi, w osobie Deputacji Teatralnej Miejskiej ze strony teatru duża wdzięczność. Zwłaszcza serdecznemu przyjacielowi naszemu, który rozumie i uchyla często rozliczne troski, wiceprezydentowi, p. Kiedaczowi, oraz niesłychanie oddanemu i niewahającemu się poświęcić wiele czasu i pracy decernentowi teatrów p. Radcy Janowi Cynce. Obaj ponoszą ogromną zasługę w obronie sceny poznańskiej przed ewentualnymi antagonistami.

Oto obraz, tło raczej, tej atmosfery, w jakiej wytwarzają się fluidy wielkiej sztuki, emanujące w szerokie masy społeczeństwa poznańskiego.

Fluidy te opanowują powoli, lecz skutecznie podświadome stany i przetwarzają szarość i przyziemność na złoto szlachetniejszych myśli i odruchów, jakie się budzą, konkretyzując w zbiorowości współczesnego życia Polski.

Tak przynajmniej należy ocenić te prawdy, które bezwiednie wsączają się z desek sceny w dusze widzów. Zawsze coś z haseł głoszonych zostanie. Od kierownictwa mądrego zależy tylko, czy wpływ teatru na masy będzie dobry, czy gwoli jedynie sensacji i kasie — zły i destrukcyjny.

Uświadomić musimy sobie te prawdy głęboko.

Eryk Zieliński.

Zespół artystów Teatru Polskiego w Poznaniu.

ZAKŁADY GRAFICZNE
PRACOWNIKÓW
DRUKARSKICH
WARSZAWA
Nowy Świat 54. Telefony 15-56, 242-40
Wykonywują roboty
drukarskie estetycznie i bardzo tanio.

To, co bardzo ważne.

Administracja teatrów poznańskich.

„Nauka Buchalterji współczesnej nie dorosła do zadania swego, gdyż nie potrafi dokazać tego, aby wydatki normalnego Polaka nie były większe od wpływów..."

Tak mniejwięcej monologuje pan Siekierko, komedjowy syn Grzymały-Siedleckiego.

Jeśli tak orzeka praktyka prywatnego życia codziennego, cóż dopiero mówić o budżetach teatrów w Polsce, notorycznie deficytem, mniej lub więcej przerażającym, kończących corocznie walki z wydatkami.

Na pierwszem miejscu w wyścigu niedoborów stoi zawsze opera, predystynowana zresztą do woli stałego konsumenta subsydjów i t. p. z racji stałego przeholowania ram budżetu.

Do szczęśliwszych wyjątków należy opera poznańska jak również Teatr Polski, najintensywniej administrowane sceny w całej Polsce, jedyne bodaj, które z całem powodzeniem potrafią utrzymać się w ramach budżetu.

I co podkreślić trzeba, że równowaga budżetowa nie jest bynajmniej okupiona poziomem artystycznym repertuaru czy zespołów, jest jeno wynikiem fachowej rozumnej gospodarki, liczącej się z rzeczywistością i warunkami.

Możeby ktoś, specjalnie krytycznie usposobiony do teatrów miejskich, zarzucił, że powtarzają się motywy dawnych dekoracji, lecz zasada oszędnościowa w wydatkach, których można uniknąć lub zmniejszyć, nie obniża zupełnie poziomu spektakłów, częstokroć stojących w linji konkurencyjnej ze stolicą.

Dla poparcia dowodami umiejętności administracyjnej teatrów miejskich wystarczy kilka cyfr.

Budżet miejski preliminuje dla obu teatrów sumę pięciuset tysięcy złotych, z czego przewiduje się na operę 420.000 zł., na dramat 80.000 zł.

W r. 1926 opera wydatkowała z preliminowanej sumy 417.000 zł., dramat 76.000 zł., a więc w sumie o 7.000 zł. mniej, niż mia.y do dyspozycji.

W sukurs szeregowi trudności, z jakiemi walczą zresztą wszystkie teatry polskie, idzie samo społeczeństwo poznańskie, specjalnem umiłowaniem otaczające swe sceny. I znów cyfry dla uwidocznienia miary zainteresowania:

R. 1926 opera 220.000 widzów;
R. 1926 dramat 129.000 widzów.
R. 1927 do 1 czerwca opera 109.985 widzów.
R. 1927 do 1 czerwca dramat 62.058 widzów.

W r. 1926 Teatr Wielki dał przedstawień ogółem 369, z czego operowych 233, operetkowych 131, koncertów 5.

W Teatrze Polskim było przedstawień ogółem 400 w tem dramatów 113, komedji 271, dziecinnych 15 i 1 odczyt.

W r. 1927 (do 1 czerwca) Teatr Wielki dał przedstawień ogółem 178, z czego operowych 112, operetkowych 57, koncertów 5, przedstawień dla dzieci 2, poranków tanecznych 2.

W Teatrze Polskim było przedstawień ogółem 171 w tem dramatów 33, komedji 122, dziecinnych 16. Do wciąż wzrastającej frekwencji na widowni przyczynia się w wielkiej mierze obok doboru repertuaru, niskie ceny miejsc.

Ceny biletów nie są współmierne z istotnemi warunkami, które dyktowałyby raczej ich zwyżce. Bilet do opery kosztuje np. 90 gr. — 6.80 zł., do dramatu 50 gr. — 5.50 zł.! A przytem urządzane są specjalne widowiska zniżkowe dla inteligencji i związków zawodowych (w dramacie poniedziałki, w operze piątki), na które bilety sprzedają związki w cenie od 50 gr. do 2.20.

Widowiska te są zawsze doszczętnie wysprzedane, jak również i przedstawienia zakupywane dla żołnierzy przez DOK. Poznań.

Ogarnie nas zdziwienie i zapytamy, jakie to cura wpływają na taki stan rzeczy. Tymczasem sprawa jest mniej skomplikowana, niż się wydaje.

Cud istotnie jest tylko rzeczywistością — jest umiejętnością konsekwentnego zestawienia kosztorysów i trzymania się zasady, że i najlepsza wystawa nic nie pomoże poziomowi sztuki, jeśli rzetelnie nie będzie ona potraktowana przez wykonawców.

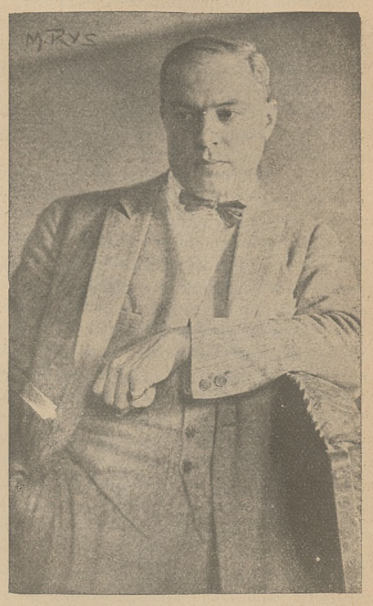
Rozumieją to aktorzy, rozumie to publiczność i stan rzeczy uważa za naturalny. Traktuje się tu i ocenia przedstawienie właśnie jego wewnętrzną wartością.

Aktor poznańskich teatrów miejskich, jest w tem szczęśliwem położeniu, że mając zapewnioną stałą gażę, nie rozprasza swych zdolności na troski materjalne, lecz może się bez zastrzeżeń oddać scenie i otrzymać należytą nagrodę w postaci uznania publiczności.

Pozatem godną naśladowania jest minimalna ilość osób zajętych w administracji, która składa się z dyrektora administracyjnego, kasjera i czterech zaledwie urzędniczek.

W krótkim tym szkicu budżetowym nie poruszam wewnętrznych szczegółów gospodarki, podobnej w swych zadaniach do szeregu innych, lecz podkreślam tę współmierność zamierzeń z rzeczywistością — podstawą wszelkiej pracy na dłuższą metę obliczonej.

Teatry poznańskie w rękach mocnego człowieka.



Dyrektor administracyjny Teatrów miejskich w Poznaniu, Stanisław Czapelski.

TEATR WIELKI
(Opera).

Okres: sezon 1926—27 od 1 stycznia do 31 grudnia 1926, był bardzo dla teatru pomyślnym, dzięki umiejętnemu doborowi sił artystycznych oraz świetnemu repertuarowi. Teatr Wielki cieszył się w tym roku ogromną frekwencją i pod tym względem śmiało rywalizować mogą oba poznańskie teatry miejskie z wszelkimi innymi teatrami w Polsce.

Skład zespołu:

Dyrekcja: Piotr Stermicz-Valcrociata i Stanisław Czapelski.

Sekretarz: Władysław Polak.

Reżyserzy: Bolesław Folański, Gabrjel Górski, Stanisław Tarnawski, Hugo Zathey.

Kapelmistrze: dyr. Piotr Stermicz, Alojzy Dworzaczek (kierownik chóru), Mieczysław Eichstaedt, Bolesław Tyllia, Zygmunt Wojciechowski.

Artysta - malarz: Stanisław Jarocki.

Korepetytorzy: Mieczysław Fibak, Antoni Kowalik.

Baletmistrz: Maksymiljan Statkiewicz.

Kasjer: Józef Walkowiak.

Soliści: Cywińska, Fedyczkowska, Fontanówna, Karska, Lenczewska, Majchrzakówna, Małówna, Marynowicz - Madejowa, Nochowicz, Roesslerówna, Czarnecki, Folański, Górski, Gruszczyński, Karpacki, Klichowski, Krawczyk, Peter, Prawdzic, Romanowski, Urbanowicz, Marchalewski, Wawrzyniecki, Zethey, Zawrocki.

Suflerzy: Boritz, Kalnicki.

Inspicjent: Zalewski.

Skład baletu: Grabowska i Jedyńska (primabaleriny), Dziennikówna, Greloff, Maślankiewicz, Napierałówna, Piechotówna, Przewłocka, Radtke, Rożnowska, Sienkiewicz, Sowińska, Włodarczyk, Wirska, Wolska, Chrzanowski, Henrycki, Sawicki, Statkiewicz (baletmistrz).

Szkoła baletowa: 30 osób.

Orkiestra złożona z 52 osób, posiada w swoim zespole koncermistrzów: Ciechańskiego, Madeję, Pawlaka, Szulca i Sprzyszewskiego.

Chór: 41 osób.

Kierownicy działów 7 osób.

Rzemieślnicy: 21 osób.

Maszyniści, elektrotechnicy, rekwizytorzy, meblarze, tapicerzy: 25 osób.

Biuro i kasa' 4 osoby.

Najnowsze wydawnictwa poznańskie.

S. Wołkoński. „Słowo wyraziste". Zarys badania i podręcznik mechaniki, psychologji, filozofji i estetyki mowy w życiu i na scenie. Z oryginału przełożył M. Szpakiewicz. Str. IX i 240. Nakładem Księgarni św. Wojciecha. Poznań — Warszawa— Wilno — Lublin. Cena zł. 5.50.

Książka ta winna oddać równe usługi niemal każdemu człowiekowi, który dba o piękność i wyrazistość swej mowy, szczególnie zaś tym, którzy wymową pragną oddziaływać na innych. Każdy z nas w wolnej Polsce winien być przygotowany do życia publicznego, stojąc na straży pięknej i wyrazistej mowy ojców naszych. Tłumacz, znany reżyser teatralny, uwzględnił w doborze ćwiczeń teksty polskie.

Gdy na wyspie greckiej Milo na morzu Egejskiem prowadzono prace wykopaliskowe, znaleziono wiele różnych kosztowności sztuki starogreckiej. Najcenniejszem atoli dziełem sztuki, jakie tam odnaleziono, był słynny posąg Wenery, owej bogini piękności z Milo. Posąg, przedstawiający ciało kobiety, tak cudowne, tak niewymownie piękne, znajduje się Louvre Paryskim i wzbudza podziw wszystkich zwiedzających.

Wenus z Milo! Najpiękniejszą kobieto ziemska bez ramion! Gdybyś posiadała ramiona i gdyby jakiś bóg dał ci tchnienie życia, dbałabyś na ziemi o pielęgnowanie swego cudownego ciała. Ciała jednak nie utrzymuje się tylko siłą woli, wymaga ono intensywnego pielęgnowania.

Już w starożytnej Grecji rozumiano, że idealne kształty ciała osiągnąć można tylko przez odpowiednią gimnastykę.

Zanim w helleńskiem gimnazjum wolno było ćwiczyć oszczepem i dyskiem, musiano uprzednio przy pomocy masażu równomiernie rozwinąć członki i siłę muskułów.

Co przed 2000 lat uznali Grecy, jako ojcowie wszystkich ćwiczeń fizycznych, posiada dzisiaj jeszcze dla nas niezmienione znaczenie.

Radca medycyny Dr. Braun pisze w „Medizinische Rundschau für Aerzte:" „Punkt-Roller" umożliwia, w stosunkowo krótkim czasie, zmniejszenie do minimum zbytecznego tłuszczu na biodrach oraz innych najbardziej do otłuszczenia skłonnych miejscach za pomocą silnego masażu oraz przyczynia się do wzmocnienia odtłuszczonej muskulatury. Masaż „Punkt-Rollerem" wzmaga obieg krwi i przez to wpływa na ogólną przemianę materji. Stąd też odświeżający wpływ masażu!

Będziemy więc polecać ten zupełnie nieszkodliwy aparat wszystkim tym, którzy nie mogą uprawiać sportów a w pierwszym rzędzie wszystkim paniom, którym zależy na ładnej figurze. Również w wypadkach chronicznego zatwardzenia zaleca się stosowanie „Punkt-Rollera". W wielu takich przedawnionych wypadkach dał „Punkt-Roller znakomite rezultaty. Wskazane jest zalecanie masażu „Punkt-Roller'em".

Lekarz specjalista dr. med. Wielter pisze: „Liczne małe okrągłe wgłębienia, które znajdują się na rolkach gumowych, wywierają działanie ssące na powierzchnię ciała. Rozluźnienie tkanki uskutecznione jest w najidealniejszy sposób. — „Punkt-Roller" pobudza słaby obieg krwi do nowej wzmocnionej działalności. Warstwy tłuszczu znikają. Pacjenci w stosunkowo krótkim czasie tracą niepożądane ilości tłuszczu. Najbardziej wskazane jest używanie „Punkt-Roller'a" przez pacjentów którzy nie mogą uprawiać gimnastyki lub sportu czy to ze względu na brak sposobności lub krępowanie się, czy też dlatego, że nie rozporządzają wolnym czasem **10 minut masażu „Punkt-Roller'em" zastępuje całkowicie 2 godziny sportu lub gimnastyki.**

Przeciążony pracą człowiek oszczędza w ten sposób czas, dając jednak swemu ciału to, czego ono ma prawo od niego wymagać. Mens sana in corpore sano.

„Celowa gimnastyka" — jakże bardzo potrzebna jest ona mieszkańcowi miasta przesiadującemu w biurze przy jego leniwym obiegu krwi i otłuszczeniu ciała i członków.

Dopiero codzienna gimnastyka „Punkt-Rollerem" wprowadza krew w ruch, pomaga oddechowi skóry i usuwa tłuszcz z tych miejsc, gdzie on się nagromadza. Gdziekolwiek tworzą się warstwy tłuszczu na ciele, czy to na biodrach, na karku lub też udach, w każdem miejscu może być zastosowany „Punkt-Roller". Ponieważ wywiera on przy swej silnej działalności ssącej znacznie intensywniejsze działanie aniżeli masaż ręczny, przeto można osiągnąć pożądany wynik znacznie szybciej za pomocą masażu „Punkt-Roller'em" przez 5 do 10 minut dziennie. Masaż „Punkt-Rollerem" pomaga więcej do osiągnięcia ideału równomiernie pięknego ciała aniżeli nadużywanie sportu.

Tysiące ludzi odzyskało dzięki masażowi „Punkt-Rollerem" piękne, wysmukłe linje ciała, a zarazem radość życia.

Tysiące ludzi posługuje się codziennie „Punkt-Rollerem", ponieważ masaż ten przeciwdziała niebezpieczeństwu, jakie kryje w sobie siedzący tryb życia, utrzymuje rzeźkość młodzieńczą i wytrzymałość oraz czyni zbyteczny męczący sport.

Cena „Punkt-Rollera" wynosi Zł. 38. — względnie Zł. 48. — (aparat o podwójnem działaniu). Należy zwracać uwagę na markę ochronną „Kropka na czole", gdyż tylko ten aparat posiada skuteczne patentowane kauczukowe wgłębienia ssące.

27 patentów we wszystkich krajach.

Nagrodzony na tegorocznej wystawie „Kultura Ciała i Stroju" w Warszawie srebrnym medalem.

Aparatu „Punkt-Roller" żądać należy we wszystkich składach apteczno-sanitarnych, lub bezpośrednio w firmie

Telefon 1081 B. PRUSIEWICZ Poznań 1, Plac Nowomiejski 7

Ostrzega się przed bezwartościowemi naśladownictwami.

WIADOMOŚCI FILMOWE.

Jak wygląda wielka wytwórnia?

Siedząc w miłem kinie i przy dźwiękach orkiestry oglądając jakiś bardziej czy mniej „monumentalny“ film, nie pamiętamy o tem, jakie szalone koszta i ile energji ludzkiej wymaga realizacja takiego filmu.

Najlepszą wymową są dane statystyczne, to też przytoczymy kilka cyfr, ilustrujących rozmiary jednej z największych wytwórni filmowych na całym świecie.

Amerykańskie przedsiębiorstwo filmowe M. G. M. zajmuje obszar ziemi 53 akrów. Mieści się tam 44 budynków do różnych celów. Trzy mile brukowanych ulic, które łączą różne punkty przedsiębiorstwa, nadają całości charakter małego miasta. Urządzenia i przyrządy przedstawiają wartość 14 miljonów dolarów. Znajduje się tam 16 większych scen, oprócz tego zaś zbudowano specjalną scenę teatralną do zdjęć.

W studjo znajduje się około 200 pokoi, przeznaczonych na garderoby. Codziennie wydaje się przeszło 2.000 obiadów dla pracowników przedsiębiorstwa.

Na terenie studjów i budynków znajduje się stacja telegraficzna West-Union. Można przebywać w studjach wytwórni przez całe tygodnie, mogąc na miejscu zaspokoić wszystkie potrzeby życia.

Własna fabryka mebli wyrabia wszystkie rodzaje i gatunki mebli, potrzebnych do filmów. Własna pracownia naczyń gipsowych i glinianych wytwarza wazy artystyczne. Pracownia dekoracji artystycznych przygotowuje dekoracje pokojów, mieszkań i t. p. Wydział garderoby dostarcza ubrania, kostjumy, obuwie, kapelusze, biżuterję i t. p. Wydział spożywczy wreszcie otrzymuje materjały spożywcze i prowadzi jadłodajnię.

Organizacja studjów podzielona jest na 20 różnych departamentów. I tak: wydział finansowy jest czemś w rodzaju wielkiego banku rozrachunkowego dla tysięcy ludzi, zatrudnionych w przedsiębiorstwie.

Przeciętna tygodniowa lista pracowników, otrzymujących stałe pensje, obejmuje 5.000 ludzi.

Płace dzielą się na dwie grupy: prace mechaniczne, wynagradzane na godziny i t. zw. „intymne“, oparte na płacach stałych tygodniowych lub miesięcznych. Płace dochodzą do sumy 5 miljonów dolarów rocznie. Sami tylko fachowcy i specjaliści w różnych działach pobierają płacę 30.000 dol. tygodniowo.

Wydział urządzeń, przyrządów i wszelkiego ekwipunku przedstawia wartość 400 tysięcy dolarów. Jest to największa kolekcja urządzeń kinematograficznych w świecie. Zajmują one specjalny wielki czteropiętrowy budynek.

Wydział garderoby, który, nawiasem mówiąc, jest imponującą kolekcją kostjumów z całego świata, przedstawia wartość 200.000 dolarów w kostjumach, a 75 tysięcy dolarów w surowych materjałach.

W departamencie tym pracuje kilkudziesięciu ludzi: prawcy, krojczy, jubileszy i t. p.

Wydział laboratoryjny opracowuje tygodniowo 77.000 metrów filmów, rocznie zaś około 40 miljonów metrów. Rozciągnięty w prostej linji film taki zająłby przestrzeń 800 mil. ang.

Wydział elektryczny posiadający duże elektrownie, oraz cztery stacje ruchome, mógłby dostarczyć światła do przeszło 3.000 mieszkań.

W wydziale konstrukcyjnym warsztaty zatrudniają stale około 100 ludzi. Urządzenie warsztatów kosztuje 75.000 dolarów. Ilość drzewa zużytego w warsztatach M.-G.-M. w jednym dniu, wystarczyłaby na wybudowanie dziewięciu zwykłych pięciopokojowych domów mieszkalnych.

Oprócz drzewa wielkie ilości innych materjałów zużywa się przy budowie scenarji. Cementu zużywa się 3.000 beczek rocznie, tapet 300.000 stóp kwadratowych, a farb 15.000 galonów rocznie. Jakże ubogo przy tych cyfrach ilustrujących zamożność amerykańskiej wytwórni „M. G. M.“ wyglądają nasze polskie wytwórnie. O tych napiszemy osobno w dalszych N-rach „Comoedii“.

Pośredniość, a bezpośredniość wrażeń.

Na oglądany w kinie film, widz reaguje różnie. Zależy to, oczywiście, od jego indywidualności. Z natury rzeczy stosunek widza do kina jest cokolwiek odmienny, aniżeli stosunek do teatru. Sprawia tę różnicę niewątpliwa przepaść, dzieląca najmłodszą ze sztuk od teatru. Ogólnie uznanem jest, że stosunek między aktorami teatralnymi a widzami, jest bardziej bezpośredni, aniżeli w kinie. Zjawisko zresztą zrozumiałe. Gdy film jest zły, widz nie reaguje nań lub ustosunkuje się wręcz wrogo; gdy film jest dobry, widz wczuwa się w przeżycia bohaterów, wytwarza się więc *stosunek prawie bezpośredni* między widzem, a bohaterami filmu.

Próbowano uczynić omawiany stosunek dokładnie bezpośrednim, wprowadzając teatralny system zwracania się aktorów do publiczności. Metoda ta, stosowana jeszcze przed wojną, nierzadko dawała wyniki dodatnie; jednakże jest to tylko sztuczny, obcy zresztą kinu środek. Ostatnio w dwu filmach widzieliśmy, jak aktor z ekranu zwraca się do widowni.

W „Świętoszku“ Murnau'a mamy następującą sytuację: perfidna gospodyni (Rosa Valetti) tak dalece oponowała dogorywającego staruszka (Hermann Picha), iż ten za jej namową, przeznaczony dla swego wnuka spadek, przepisuje na jej korzyść; wydziedziczony wnuk zwraca się do publiczności i oznajmia, że z majątku nie rezygnuje i wróci jeszcze.

W rozkosznym filmie Herberta Brenona, zwraca się „Peter Pan“ (Betty Bronson) „do wszystkich, tu obecnych dzieci“, by — o ile chcą powstrzymać życie „Iskierki“ — klasnęły w dłonie; fakt radosnego, długiego klaskania, był dowodem najżywszego zainteresowania się i najradośnioejszego, najbardziej bezpośredniego stosunku najmłodszych widzów do kina.

Są to jednak tylko, *półśrodki*.

Jeżeli inteligentny aktor gra dobrze i umie przemówić do widza, to stosunek wzajemny między aktorem a widzem będzie zawsze zadzierzgnięty i *w miarę* bezpośredni.

J. Grot.

ROZMAITOŚCI.

Mary Larro-Zawadzka.

Z prawdziwą radością pośpieszamy podzielić się wiadomością, że na wszechświatowym firmamencie filmowym wschodzi nowa polska gwiazda w osobie uroczej łodzianki p. Mary Zawadzkiej, występującej pod pseudonimem Carro, która została zaangażowana do jednej z największych wytwórni berlińskich. Obecnie wytwórnia ta nakręca z nią zdjęcia na tle oryginalnych widoków Wenecji, Rzymu i Florencji.

Film ten prawdopodobnie zobaczymy w następnym sezonie jesiennym.

Jak niosą wieści ze sfer kinematografji berlińskiej rodaczce naszej wróżą wielką przyszłość.

VEIDT W AMERYCE. Drugim amerykańskim filmem z Conradem Veidtem będzie „A Man's Past“ (Dzieje mężczyzny). Obraz ten, który reżyserować będzie George Melford, oparty jest na tle powieści E. Foeldes'a p. t. „Diplom“.

RAYMOND KEANE. Odtwórca roli porucznika Orłowa w „Białych Nocach“, po ukończeniu nagrywania do filmu lotniczego „Orły Wojenne“, przystępuje do odtwarzania jednej z ról głównych w filmie „Wiedeńscy Kochankowie“. W roli bohaterki — Mary Philbin.

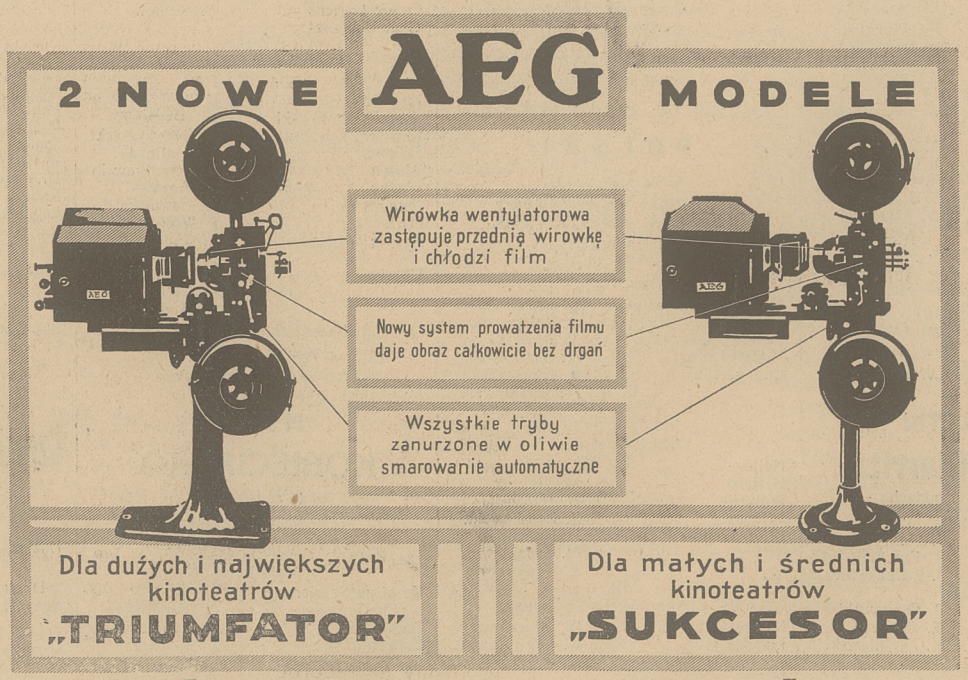
„SZEREGOWIEC BUCK“. Trzecim filmem z Lyą de Putti dla Universalu (po „Róży o północy“ i „Polskiej Krwi“) będzie „Szeregowiec Buck“. W filmie tym Lya gra rolę młodej Niemki, znajdującej się w okupowanym przez Amerykan w czasie Wielkiej Wojny kraju Nadreńskim. Rolę niemieckiego oficera kreować będzie James Marcus.

Z CYKLU FILMÓW LOTNICZYCH. Znakomity lotnik amerykański Al. Wilson, serdeczny przyjaciel i kolega bohaterskiego Lindberga, ukończył już nagrywanie do filmu Universalu p. t. „Won In The Clouds“ z cyklu filmów lotniczych.

NOWA PLACÓWKA FILMOWA („SCENARIO“).

Jak nam komunikują powstało w Warszawie nowe przedsiębiorstwo filmowe pod nazwą „Scenario“. Do zakresu działalności tego biura wchodzi: opracowanie scenarjuszy — tematów, streszczenia — przeróbki — wogóle wszystko dotyczące literackiej strony kina. Nadto „Scenarjo“ obiecuje— udzielać najrozmaitszych informacji. Nie przesądzając kwestji czy zasadniczo takie przedsiębiorstwo ma rację bytu wobec istotnych potrzeb, — nowej placówce życzymy — pomyślności.

Znakomita artystka Sandra Miłovanoff w filmie p. t. „Sprzedana Młodość“, osnutym na tle powieści Anatola France'a „Jocaste“, wyświetlanym z powodzeniem w kinie „Splendid“.



Wschodząca gwiazda baletu warszawskiego

HANNA WILAMOWSKA.

Hanna Wilamowska, młodiutka solistka Opery warszawskiej szybko zmierza ku karjerze. W bieżącym sezonie wykonała szereg ról odpowiedzialnych, między innemi — rolę tytułową Lizetty — córki źle strzeżonej.

Zagranica zwróciła już uwagę na talent naszej rodaczki. Dość wspomnieć, że kierownik baletu w Monte-Carlo, p. Diageleff zapraszał p. Hannę Wilamowską na występy gościnne.

SEN NOCY LETNIEJ

w Teatrze Łazienkowskim.

Cichy, zadumany, stary park łazienkowski... Wymarzona, ciepła, niemal skwarna noc, pełna wiosennych tchnień, idących od traw i liści, noc przepojona zawrotną wonią bzów...

I park ten, w porze tak późnej zwykle już śpiący i bezludny, kryjący zazdrośnie w swych mrocznych alejach wspomnienia dalekiej, dalekiej przeszłości, pamięć nocy innych — nocy szału i upojeń miłosnych, białych peruk, żabotów, i muszek na różanych liczkach, — park ten ożył nagle wieczora 3-go czerwca, ażeby przyjąć cudzoziemskich gości, członków IV Międzynarodowego Kongresu Medycyny Wojskowej.

Zapaliły się w nim elektryczne słońca, zagrały orkiestry... Zabłysły różnokolorowe lampiony nad stawem, i odbiły się w jego cieranej, nieruchomej tafli...

I — jak ongi — za króla Stasia, za firankami wysokich okien pałacyku ukazały się światła jarzące...

Jeno miast złoconych karoc i mdłych ogników ich latarek, po tych samych alejach parku sunął bez szelestu rząd wytwornych samochodów, lśniąc blaskiem reflektorów, i nieprzerwanych sznurem ciągnął się od bramy wjazdowej przy Belwederze, aż do klejnotu w szmaragdy oprawny Warszawy — do teatru na wyspie...

Pięknie pomyślana była dekoracja, ta stylizowana, zakopiańska chata, na której tle przeszły przed gośćmi przybyłymi z wszystkich krańców świata, niemal wszystkie nasze ludowe obrzędki i obyczaje...

Nic po nad te stubarwne obrazy, przeplatane naszymi tańcami narodowymi, nie mogło było ich bardziej zachwycić...

Niż ta nasza pieśń, to rzewna, to junacko-zamarzysta!...

Cześć więc i chwała tym, którzy tyle talentu i pracy włożyli w to niezrównane widowisko!... Sławę o niem rozniosą po szerokim świecie przedstawiciele czterdziestu narodowości...

Ale udział w tem wzięli nietylko kierownicy artystyczni, nietylko wykonawcy...

Udział wziął w tem nasz cudny, stary łazienkowski park... Szlachetne, wyniosłe kolumny greckie, które tak rozkosznie zdobiły zieleń drzew... I nasze żaby, rechoczące przecież tak, jak żadne inne...

I to niebo ciemne aksamitne, zaciągające się stopniowo chmurami, przecinane jaskrawym zygzakiem błyskawic, zwiastujących burzę...

A nadewszystko — ta noc czarodziejska, wiosenna...

Teodora Drzewiecka.

OGŁOSZENIA do wszystkich pism w świecie załatwiamy po cenach oryginalnych bez kosztów pośrednictwa — tak samo wszelkie

REKLAMY inne, jak tramwajowe, kinowe, na słupach, pocztowe i t. d. w całej Polsce.

PRENUMERATĘ wszelkich gazet, tygodników, miesięczników, czasopism fachowych i specjalnych, tak krajowych jak zagranicznych, załatwiamy z punktualną dostawą po cenach oryginalnych

PAR
POLSKA AGENCJA REKLAMY FRANCISZEK KRAJNA

POZNAŃ
Al. Marcinkowskiego 11
Tel. 4476, 22-31, 2235, 3815.

WARSZAWA
ul. Moniuszki 2
Tel. 515-24.

Oddziały:

BYDGOSZCZ
ul. Dworcowa 72
Tel. 721.

TORUŃ
ul. Szeroka 46
Tel. 711.

GRUDZIĄDZ
ul. Toruńska 4
Tel. 21.

KRAKÓW
Rynek Gł. 34
Tel. 4710.

KATOWICE
ul. Warszawska 43
Tel. 260.

TEATRY WARSZAWSKIE

MIEJSKIE

TEATR NARODOWY

pod dyr. JANA LORENTOWICZA

„Książe Niezłomny"

Juljusza Słowackiego.

Król Fezu	J. Szymański
Fenixana, jego córka	H. Gromnicka
Estella	H. Zawadzka
3 niewolnice: Selima	F. Kozłowska
Zara	J. Batowska
Mulej, Dowódca Wojsk Feskich	W. Lenczewski

* * *

Selim, dozorca więzien.	A. Zabczyński
Tarudant	J. Osterwa
Don Fernand	A. Szymański
Król Alfons	E. Stolarski
Don Henryk	W. Skarżyński
Don Juan	F. Norski
Britasz	A. Biernacki
I niewolnik	J. Izdebski
II niewolnik	

Układ sceniczny i reżyserja *Juljusza Osterwy*

Ilustracja muzyczna *Adam Dołżycki.*

Dekoracje *W. Drabika.*

Dyrektor Teatru *Jan Lorentowicz*

TEATR LETNI

Królowa Biarritz

Komedja w 3-ch aktach
M. Henneqina i R. Coolusa.

Robert Charencel	J. Leszczyński
Gaston Mervisle	T. Frenkiel
Honore Ramondin	J. Kurnakowicz
Markiz Esteban de Sierra Mirador	B. Oranowski
Hrabia Oboliński	K. Jarszewski
Bixwell	M. Gielniewski
Preston	A. Szarkowski
Prosper	W. Rapacki
Antonio	M. Kiernicki
August, szofer	J. Tomasik
Ernest Boy	S. Olska
Eleneta margrabina de Sierra Mirador	M. Gorczyńska
Księżna Pilar de la Puerta del Santador	A. R.-Jarnińska
Małgorzata Charencel	H. L. Pawińska
Dyoniza Mereville	Z. Lindorfówna
Irena	H. Różańska
Lorenza	W. Dobrowolska

Rzecz dzieje się współcześnie, koniec sierpnia

Reżyser *Dyr. E. Chaberski.*
Dekoracje *Sz. Kamiński.*

Dyrektor Teatru Letniego *Emil Chaberski*

TEATRY
pod dyr. A. SZYFMANA

POLSKI

Juljusz Słowacki

SAMUEL ZBOROWSKI

Poemat dramatyczny

I.
W zamku księcia Poloniusa.

Książe Polonius	W. Nowakowski
Heljon	J. Maliszewski
Mędrzec pierwszy	J. Lisowski
Mędrzec drugi	M. Serwiński
Chór duchów	E. Kuncewicz.
	M. Szpakiewicz
	J. Wodyńska

II.
Skalna okolica.

Heljon	J. Maliszewski
Heljana	M. Malicka
Walkirje	H. Uszyńska
	Z. Życzkowska
Chór duchów	E. Kuncewicz.
	M. Szpakiewicz
	J. Wodyńska

III.
W zamku księcia Poloniusa.

Książe Polonius	W. Nowakowski
Lucyfer	K. Adwentowicz

IV.
W królestwie podwodnem Oceanid.

Lucyfer	K. Adwentowicz
Heljana	M. Malicka
Amfitryda	M. Szpakiewicz.
Oceanidy	J. Wodyńska
	J. Wróblewska

V.
W zamku księcia Połoniusa.

Książe Polonius, w którego duch Jana Zamojskiego wstąpił	W. Nowakowski
Duch Zborowskiego	G. Buszyński
Lucyfer	K. Adwentowicz
Heljon	J. Maliszewski
Frater Theologus	R. Dereń
Frater Logicus	A. Wasiel
Chór duchów	

VI.
W krainie nadziemskiej
Głos Pana.

Lucyfer	K. Adwentowicz
Samuel Zborowski	G. Buszyński
Kanclerz Jan Zamojski	W. Nowakowski
Heljana	M. Malicka
Pluton	M. Zajączkowski
Woźny	W. Arnold
Meduza	H. Uszyńska
Gwiazda	J. Wróblewska
Archaniołowie	E. Kuncewicz
	Z. Życzkowska
Chorus	J. Lisowski
	K. Ballin
	M. Serwiński

Układ sceniczny *L. S. Schillera.*
Dekoracje i kostjumy *Stanisława Śliwińskiego.*

MAŁY

KOBIECIĄTKO

(*CHARLY*)

Komedja w 3-ch aktach
V. i A. Jager-Schmidt

Tłumaczenie *Z. R.*

Karolina Servieres (Charly)	M. Kamińska
Jaquelina	Z. Modrzewska
Zonzon	J. Skibińska
Pani Mapouille	S. Słubicka
Nidoche, modelka	I. P.-Nowicka
Paweł Servieres, przem.	S. Stanisławski
Lucjan Ribierre, malarz	R. Boelke
Gardolles	R. Hierowski
Dalmojar, tancerz	T. Ostaszewski

Reżyserja *Karola Borowskiego.*
Dekoracje *St. Śliwińskiego.*

Ćwiklińskiej i Fertnera

Nowy-Świat 63

Dziś i dni następnych o godz. 8.15!

Szkoła kokot

Komedja w 3-ch aktach
Armont'a i Gerbidon'a
Przekład Wł. Perzyńskiego

Ginetta	M. Ćwiklińska
Amelja	B. Kościeszanka
Pani Bernot	Marja Chaveau
Ninetta	H. Orlikówna
Joanna	H. Bohuszówna
Berta	A. Herburtówna
Hr. St. de la Feronnière	K. Justian
Robert	L. Łuszczewski
Labaume	Cz. Skonieczny
Racinct	J. Janusz
Florentyn	T. Żelski
August, groom	

* * *

Reżyser *Jan Janusz*
Dekor.: *E. Mucharska*

TEATR NOWOŚCI

dziś i codziennie

Gościnne występy

Czeskiej „Cosmopolitain Revue"

w 36 obrazach K. Haslera
Muzyka K. Haslera i M. Smatka
w rolach głównych:
Hasler, Valentowa, Sedlacek, Pirnikoff, Pirnikowna.
Duet: Calligari, Pirnik, Wodorowska.
Reżyser M. Hasler, Kapelmistrz: K. Pecka i M. Smatek

TEATRZYKI

„NIETOPERZ"

ul. Karowa
pod art. kier. *J. Grodnickiego*

„KOBIETA BEZ GŁOWY"

wesoły kalejdoskop w 12 obrazach z udziałem:
Bukojemskiej, Nobisówny, Szczęsnej, Duranowskiej, Ninki Wilińskiej, Bargielskiej, Grodnickiego, Skoniecznego, Zdanowicza, Orłowskiego.
Muzyka: *Miszczaka.*
Baletm. *Wojnar.*

Teatr „WODEWIL"

(Scena letnia pod dachem)
Nowy-Świat 43.
pod kierunkiem *Walerego Jastrzębca*

Codziennie 2 przedstawienia

Pojutrze pogoda

Wesoła rewja w 15 obrazach.
Udział biorą: Niuta Bolska, Marja Fertner-Wiśniewska, Janina Madziarówna, Janina Szering-Sasniewska, K. Chrzanowski, M. Chmielarczyk, Boleio Kamiński, W. Łoskot, Władysław Walter i inni.
Balet z N. Ignatowską, J. Korczyńską i K. Ostrowskim na czele.
Tańce i ewolucje układu baletmistrza Eugenjusza Koszutskiego.
Poez. I przedst. o godz. 7.45
„ II „ „ 10.45
Bilety od 1 złotego.

Teatr Letni „ELDORADO"

ul. HOŻA 29, róg Marszałkowskiej
pod art. kier. *S. Śliwińskiego.*
Dziś i codziennie

„DAMSKI RAJ"

operetka z muzyką *R. Falla*
z udziałem p. p. M. Dąbrowskiej, P. Noskowskiej, I. Koreckiej, Ziemskiej, p. p. Śliwińskiego, B. Romaniszyna, Józefowicza, Kozłowskiego, Nowickiego i inn

Prenumeratę zamawiać można w Administracji, ul. Złota 58 m. 5 tel. 307-30 — w Filjach, kioskach, księgarniach, księgarniach T-wa „Ruch" oraz urzędach pocztowych i u listonoszów.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 12350 — Za terminowy druk ogłoszeń Administracja nie odpowiada. Prenumerata roczna zł. 9.— Półrocznie zł. 5.— Kwartalnie zł. 3.—.

Redaktor Naczelny: **Tadeusz Kończyc.**

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: **Henryk Bołtuć.**

Redaktor: **Eugenjusz Świerczewski.**

Zakł. Graf. Prac. Druk., Sp. z ogr. odp., Warszawa, Nowy Świat 54, tel. 15.56.