

---

# TEATR



WYDAWNICTWO

TEATRÓW

POLSKIEGO

i MAŁEGO

M

B

ROK II

CZERWIEC 1930

NR. X

<http://rcin.org.pl>

# SCENA POLSKA

## ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK  
POŚWIĘCONY SPRAWOM AKTORSKIM  
i TEATRALNYM W POLSCE i ZAGRANICĄ

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

Warszawa, Boduena 2, Tel. 414-99

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

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

OSTATNIE NOWOŚCI!

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO.

NIEWOLNICA MIŁOŚCI

ROMANS FILMOWY

POWRÓT

Z TAMTEGO ŚWIATA

NOWELE

VIOLA d'AMORE

POEMAT ROMANTYCZNY

DO NABYCIA

WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH.

<http://rcin.org.pl>



# T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK II

CZERWIEC 1930

Nr. 10

## O P O L I T Y C E T E A T R A L N E J

### II.

Przedstawienie w historycznym rozwoju trzech zasadniczych form organizacyjnych nowoczesnego teatru przekonało nas, że wszystkie trzy odpowiadające im czynniki (państwo, samorząd, inicjatywa prywatno-społeczna), będące podmiotem polityki teatralnej, są naturalnym wytworem procesu życiowego. Wskutek tego dla każdego z nich jest miejsce, każdy ma do spełnienia właściwe mu zadanie, każdy jest niezbędny i nie wyklucza dwóch pozostałych. Należy dobrze to sobie uświadomić i stale o tem pamiętać zwłaszcza u nas, gdzie tak łatwo sprawy te rozstrzyga się jednostronnie, jak tego dowodzi choćby przykład niejednokrotnie rozpatrywanego zagadnienia: teatry miejskie czy państwowe? Znamienne pod tym względem jest stanowisko powołanej do życia w r. 1916 Komisji dla opracowania projektu organizacji teatrów m. st. Warszawy, w następujący sposób formułującej je (jako p. 9 „ogólnych wniosków“):

„Teatr jest instytucją artystyczną, o której losach i kierunku nie powinny decydować takie ciała zbiorowe, jak Magistrat i Rada Miejska, lecz jedna lub kilka odpowiednio wykwalifikowanych jednostek. Miasto stoł. Warszawa dążyć przeto powinno, po uregulowaniu tytułów własności teatrów i właściwem przekształceniu we-

wnętrznem całej nawy teatralnej, do przekazania kompleksu teatrów miejskich przyszłemu Państwu Polskiemu, które z nich uczyni sceny narodowe“.

Godząc się najzupełniej na słuszną i zdrową zasadę, wyrażoną w pierwszym ustępie powyższej „opinji“, trudno zrozumieć całkowite pominięcie o b o w i ą z k ó w miasta w stosunku do teatru i łatwość, z jaką komisja zwalnia je od ich wypełniania. Pogląd to zresztą dziś raczej powszechny, stale występujący w dyskusji nad kwestją, czy Teatry Miejskie w Warszawie mają być upaństwowione? Tematem rozpraw jest zagadnienie: Miasto lub Państwo, gdy jedyna słuszną zasadą brzmieć powinna: i Miasto i Państwo. I jedno bowiem i drugie ma w stosunku do kultury teatralnej obowiązki, których waga i charakter są zgoła różne, nie mogą być one przeto przerzucane z Miasta na Państwo i odwrotnie.

Podobnej jednostronności, w innym tylko kierunku, dowodem był poważnie przed laty mniej więcej dwunastu dyskutowany projekt zakupienia przez Miasto Teatru Polskiego. Urzeczywistnienie tej myśli równałoby się na czas dłuższy faktycznemu zmonopolizowaniu teatrów i pozbawieniu życia teatralnego w Warszawie tak niezbędnego elementu, jakim jest zdrowa konkurencja i szlachetna emulacja.

Państwo interesowało się teatrem zrazu ze względów czysto utylitar-nych, w obawie mogących z tej strony grozić jego interesom niebezpieczeństw. Z takiego stanowiska wypływał charakter jego początkowej inżynery, wyłącznie nadzorczo-policyjny. Z czasem, w miarę wzrostu powagi teatru oraz jego znaczenia wychowawczego, stosunek ten ulegał stopniowemu rozszerzaniu w kierunku okazywania pomocy i roztaczania opieki. Ujmując coraz bardziej w swe ręce sprawy polityki teatralnej i zdobywając w ten sposób możność kierowania nią zgodnie z jego interesami, wzamian płynących stąd korzyści zaczęło Państwo równocześnie poczuwać się do obowiązku nadawania kulturze teatralnej kraju najwyższego tonu i reprezentowania jej wobec swoich i obcych. Z tego pojęcia wyłoniła się idea teatru państwowego, a więc teatru bądź prowadzonego przez Państwo bezpośrednio, bądź też całkowicie subwencjonowanego i mającego być kulturą tej najszczytniejszym wyrazem. Dzisiaj, niezależnie od tego, czy istnieje w danym kraju teatr państwowy lub nie, stanowi Państwo z racji swego przemożnego wpływu najważniejszy czynnik w jego polityce teatralnej.

Inna w niej rola przypada samorządom miejskim. Zakres ich obowiązków w stosunku do sztuki i kultury musi być mniejszy, niż Państwa, mimo to coraz częściej zdobywają się zarządy miast na piękne w tym kierunku czyny, jak zakupywanie rzeźb i zdobienie niemi parków lub ustanawianie nagród artystycznych i literackich. W sprawach kultury teatralnej znaczna liczba miast spełniła podstawowy obowiązek wybudowania teatru, dalsza zaś ich pod tym względem działalność dwojakie ma podłoże: z jednej strony na zarządach miast ciąży obowiązek dbania o dostarczenie ich mieszkańcom co najmniej godziwej rozrywki, jeżeli już nie wyższego

rodzaju wrażeń i podniet artystycznych; z drugiej — troska o posiadanie dobrych teatrów wypływa z pobudek natury materialnej, teatry takie bowiem stanowią niemałą atrakcję i ściągają do miasta przyjezdnych, co w konsekwencji odbija się dodatnio na handlu i zarobkach jego mieszkańców. Zrozumiano to dobrze na Zachodzie, gdzie, zwłaszcza we Francji, tą myślą kierowane miasta przeznaczają poważne sumy na urządzenie różnego rodzaju uroczystości, obchodów, zabaw i festivalów, pozornie nie przynoszących żadnych korzyści, w rzeczywistości jednak przyczyniających się pośrednio do rozwoju dobrobytu obywateli. Tak samo też rzecz się ma i z teatrami i doprawdy trudno powiedzieć, czy pokrywane przez miasto ich deficyty nie są na dalszą metę zyskiem mieszkańców. Bądź co bądź stwierdzić można, że charakter polityki teatralnej samorządów miejskich jest wybitnie utylitarny.

Ostatni na koniec czynnik, prywatno-społeczny, w najczystszej swej formie, t. j. jako inicjatywa i działalność jednostki, historycznie najstarszy, z biegiem lat wraz z rozwojem form życia społecznego przybierający różne kształty i dziś w różnych odmianach spotykany, a więc począwszy od indywidualnej akcji jednego człowieka do zbiorowej, przez stowarzyszenia i związki prowadzonej, — najcenniejszym jest elementem polityki teatralnej. Wnosi bowiem ten czynnik do niej pierwiastki i walory, których od dwóch innych nie można, w takim samym przynajmniej stopniu, wymagać, mianowicie zapał, poświęcenie, energję i fachowość, której tamtym dwóm, niestety, najczęściej brakuje.

Uprzymiśnijmy sobie, jak to w tej chwili uczyniliśmy, charakter każdego z trzech elementów, czy możemy mówić, że choć jeden z nich jest zbędny i może być przez inne zastąpiony? Jak już na początku zaznaczyliśmy,



wszystkie one są konieczne, wszystkie muszą harmonijnie w ogólnej akcji współdziałać.

Zasadniczym dla Państwa momentem jest znaczenie i wartość wychowawcza teatru. Wykorzystując je dla celów swej polityki ogólnej, Państwo z jednej strony prowadzi akcję jakby profilaktyczną, stosując nad teatrami nadzór, z drugiej natomiast rozciąga nad nimi opiekę w dążeniu do zapewnienia im jak najlepszych warunków rozwoju. Zakres jego działalności w tym kierunku nie da się ściśle przewidzieć i ująć w pewne zamknięte ramy, życie bowiem i zmieniające się warunki stwarzają coraz nowe perspektywy i zadania. Nie wyczerpując wszystkich możliwości, dla przykładu tylko można wskazać pewne formy działania, jakimi państwowa polityka teatralna może posługiwać się:

1. **U t w ó r t e a t r a l n y.** Konkursy, nagrody, premja dla autorów; premja dla teatrów, wybitnie popierających twórczość rodzimą; subsydja, udzielane w pewnych specjalnych wypadkach, np. przy wyjątkowo wysokich kosztach inscenizacji ewentualnie w formie zasiłku na opłacanie tantiemy autorskiej.

2. **R e a l i z a c j a u t w o r u n a s c e n i e.** Szkolnictwo zawodowe, (kształcenie aktorów i reżyserów; dla tych ostatnich stworzenie np. jednorocznego kursu przy Konserwatorjum Państwowem); kształcenie dekoratorów (klasa malarstwa scenicznego w Akademji Sztuk Pięknych); stypendja zagraniczne; nagrody za najwybitniejsze kreacje.

3. **P u b l i c z n o ś ć t e a t r a l n a.** Kształcenie publiczności; wychowywanie nowych jej zastępów (jedno z najważniejszych zadań polityki teatralnej); teatr szkolny; przedstawienia dla młodzieży szkolnej; przedstawienia dla mas robotniczych; stosunek do teatrów ludowych. Popieranie frekwencji teatralnej przez dopłaca-

nie teatrom różnicy na biletach ulgowych, zakupywanych przez związki. Utworzenie katedry teatrologji. Później krytyki teatralnej; stypendja na uniwersytetach; stypendja zagraniczne i nagrody dla krytyków czynnych.

Szereg innych spraw znaczenia ogólnego z zakresu polityki teatralnej (wolność teatru, kwestja kwalifikacyj i odpowiedzialności przedsiębiorców teatralnych i t. d.). rozstrzygać i normować musi **u s t a w a t e a t r a l n a**, w której powinny znaleźć wyraz dążenia i system Państwa w dziedzinie polityki teatralnej.

Wiele z tego, o czem wyżej wspomniano, już robi się; wychowaniem np. nowych kadr publiczności zajmują się Rada Opieki nad młodzieżą, organizująca dla niej przedstawienia, oraz związki zawodowe; wiele jednak czeka jeszcze na inicjatywę człowieka czynu i na realizację.

Jednym z zadań państwowej polityki teatralnej jest normowanie działalności w tej dziedzinie innych organów. Wśród nich na pierwsze miejsce wysuwają się samorządy miejskie z tytułu posiadania przez nie największej liczby teatrów oraz z racji obowiązków, jakie na nich ciążyą w stosunku do mieszkańców miast. Smutne doświadczenia w dziedzinie ich gospodarki teatralnej każą na nie baczną zwrócić uwagę. Okazuje się bowiem, że bezpośrednio zajmowanie się władz miejskich prowadzeniem teatru wy daje jak najfatalniejsze pod każdym względem wyniki. Uzdrowienie stosunków możliwe jest tylko na drodze całkowitej zmiany systemu. Miasta, nie rezygnując ze swych praw jako właściciele teatrów, wtedy dopiero ważną niemi zarządzać naprawdę *en bon père de famille*, gdy nietylko zrezygnują się bezpośredniego zarządu, ale, oddając teatry w dzierżawę, wymagać będą dwóch tylko rzeczy: jak najlepszych wyników artystycznych i takichże wyników finansowych (a przez to należy rozumieć nie usilne dążenie

do jak największych zysków, bo to sprawa prywatna dzierżawcy, lecz osiągnięcie punktu pierwszego w granicach normalnego budżetu, obejmującego naturalnie przyznaną przez miasto subwencję). Nadzór ze strony władz miejskich powinien ograniczać się do form najprostszych: co do punktu pierwszego najzupełniej wystarczy opinia referenta budżetu kultury w Radzie Miejskiej (samo przez się rozumie się, że musi on naprawdę znać się na rzeczy), co do drugiego — fachowe zdanie sumiennego urzędnika wydziału finansowego Magistratu. Poza temi dwoma ogniwami nie powinno być miejsca na jakiegokolwiek „komisje“ lub „rady“ teatralne, wprowadzające tylko chaos i uprawiające małomiasteczkową politykę plotek i intryg.

Taki, jedynie właściwy, porządek rzeczy wypływa z istoty samej teatru i z faktu, że nie znosi on rządów zbiorowych. Wszelkie od tej zasady odstępstwo zawsze będzie mściło się i jak najfatalniej odbijało na jego interesach finansowych i artystycznych. Teatr wymaga silnej władzy, a zapewnić mu ją może tylko kierownictwo jednoosobowe.

Nie inny też ustrój posiadać powinny teatry państwowe, od obowiązku utrzymywania których żadne państwo nie może czuć się zwolnione, zadania ich bowiem są tego rodzaju, że jedynie ono może im podołać. W każdym przeto państwie powinny być dwie — odpowiednio do dwóch kierunków sztuki teatralnej — sceny państwowe: liryczna i dramatyczna, obie podległe jednemu kierownikowi naczelnemu, bezpośrednio od ministra oświaty zależnemu, korzystające z subwencji państwa w odpowiedniej wysokości i administrowane każda przez dyrektora, odpowiedzialnego wobec kierownika naczelnego.

Porzucając rozważania teoretyczne i przechodząc do obchodzących nas

blisko zagadnień polityki teatralnej w Polsce, musimy podkreślić, że kwestja powołania do życia teatrów państwowych jest nie tylko dojrzała, ale wprost nie dopuszczająca dalszej w zrealizowaniu jej zwłoki. Potrzebę stworzenia państwowego teatru dramatycznego uzasadnił niedawno na tem miejscu dyr. Szyfman, nie będziemy więc do tej sprawy powracać. Co do tego, jaki teatr ten powinien mieć charakter, panuje niemal jednomyślna opinja, która znalazła wyraz w odpowiedziach na rozpisaną w r. 1925 przez „Przegląd Warszawski“ ankietę na temat: „Organizacja i program Teatru Narodowego w Warszawie“.

Sprawa drugiej sceny państwowej, t. j. lirycznej, również nie powinna budzić już dziś jakichkolwiek wątpliwości.

Jak najrychlejsze powołanie przez Państwo do życia obu tych teatrów jest najważniejszym w tej chwili zagadnieniem polskiej polityki teatralnej.

Polityka ta, zainicjowana jeszcze w w. XVIII, wskutek warunków ogólnych ani nie mogła dotychczas posiadać ciągłości, ani też w ciągu ostatnich stu lat pochwalić się wielkimi zdobyczami lub jakąś wielką myślą twórczą. Dopóki mogliśmy sami w tej sprawie zabierać głos, a więc do r. 1831, nie tak wiele można było powiedzieć, bo i teatr nie posiadał wówczas takiego, jak następnie, znaczenia. Później społeczeństwo, odsunięte zupełnie od spraw państwowych i od wpływu na losy teatrów, jedynie w prasie mogło o nich wypowiadać się. Pewne szersze pod tym względem możliwości stworzyły powoływane przez rząd zaboreczy komisje w r. 1901 i 1907.

Od chwili odzyskania niepodległości najważniejszymi wydarzeniami w dziedzinie polityki teatralnej było opracowanie projektu organizacji Teatrów Miejskich w Warszawie, który



to projekt pozostał jednak niemal całkowicie niezrealizowany, oraz na większą miarę zakrojony projekt panna M. Kriwoszejewa, posiadający jednak kardynalna wadę zmonopolizowania teatru na rzecz Państwa.

Najpilniejszym zadaniem w chwili bieżącej, poza sprawą Teatrów Państwowych, jest sprawa Teatrów Miejskich w Warszawie, stale alarmująca opinię i domagająca się wreszcie zgodnego z interesem publicznym załatwienia. Obie zresztą te sprawy łączą się jak najściślej, jak to wynika choćby z faktycznego stanu rzeczy.

Nie należy bowiem zapominać, że Teatry Miejskie w stolicy częściowo tylko są naprawdę miejskie: miejskie, własność miasta stanowiące, są gmachy, natomiast wszystkie ruchomości, z wyjątkiem nabytych po r. 1918, nie należą do gminy, zakupione bowiem były w r. 1831 przez rząd Królestwa Kongresowego od przedsiębiorcy Teatru Narodowego Ludwika Osinńskiego, następnie zaś stopniowo przez Dyрекcję Teatrów z ramienia rządu zaborczego, bezpodstawnie zresztą, jak wiadomo. uważającą za swą własność i same gmachy.

W tym stanie rzeczy nie ulega wątpliwości, że właścicielem ruchomości teatralnych, z których Miasto obecnie korzysta, a których wartość w r. 1916 oszacowano na zgórą 2.800.000 rb., t. j. około 13 milionów zł., jest Państwo Polskie, które o własność tę upomnieć się będzie musiało w momencie, gdy przystąpi do tworzenia własnych t. j. państwowych teatrów. Nastąpi wówczas separacja, w wyniku której Miasto zatrzyma przy sobie to, co bezspornie do niego należy, a więc oprócz gmachów pewną część ruchomości (niekoniecznie tych samych, które nabyło po r. 1918, może tu bowiem dojść do układu, uwzględniającego interesy obu stron), Państwo zaś z powrotem obejmie nietylko należący do niego majątek ruchomy, ale i puściznę, której jedynym i wyłącznym jest prawnym dziedzicem: tradycję dawnego

Teatru Narodowego. Będzie ono musiało dla sceny, którą pod tą nazwą wskrzesi, jak również i dla opery, wznieść nowe gmachy.

Miasto, utrzymawszy się przy swoich, najwłaściwiej postąpi poniechawszy prowadzenia teatrów we własnym zarządzie i wydzierzawiając oba gmachy, Teatru Wielkiego i Teatru Rozmaitości (wszystko bowiem przemawia za przywróceniem tej nazwy) — przedsiębiorcy prywatnemu, który dawałby gwarancje godnego ich wyzyskania.

Taki chyba byłby najwłaściwszy i najprostszy sposób rozwiązania palącej kwestji Teatrów Państwowych i Teatrów Miejskich w Warszawie, stanowiącej, jak wyżej powiedzieliśmy, najważniejsze w tej chwili zagadnienie polskiej polityki teatralnej, a zarazem minimalny na początek program, do zrealizowania którego powinno Państwo przystąpić bez zwłoki. Czy jednak na to zanosi się, trudno doprawdy wiedzieć, gdy w tej chwili państwowa polityka teatralna nie posiada wyraźnego oblicza i nie sposób dopatrzeć się w niej jakiegokolwiek linii wytycznej. Jedno bodaj jest tylko jasne, że i dziś, po dwunastu blisko latach od chwili wskrzeszenia państwowości, właściwe czynniki rządowe nie kwapią się z powołaniem do życia teatrów państwowych, godząc się na nienormalną sytuację, w której stolica kraju zastępuje Państwo w wypełnianiu najważniejszego z ciężących na niem obowiązków w stosunku do kultury teatralnej. Wskazywałoby to, że o rychłym załatwieniu sprawy nie może być mowy.

Niechby rzeczywistość zadała kłam temu pesymizmowi i oby w sferach decydujących znalazł się człowiek, rozumiejący jej doniosłość, dla którego natchnieniem stałyby się słowa, przed stu zgórą laty wypowiedziane przez kanclerza Hardenberga: „Stwórzcie najlepszy teatr w Niemczech i powiedzcie mi potem, ile to kosztuje“.

M. Rulikowski

## Głos poety.

„W zaraniu zwycięskiego pochodu filmu trąbili strażnicy kultury na alarm, w obawie przed ogólnym upadkiem. Teatr jest zgubiony! Komiczne jest, że gdy się tylko ukazał film dźwiękowy, wówczas niemy zaczął odgrywać rolę starej, szlachetnej zdobyczy kulturalnej, zagrożonej przez straszną inowację.

Jako przyczynę kryzysu, który obecnie teatr przeżywa, uważa się współzawodnictwo kina, radja i sportu. Jeśli tutaj istotnie leży przyczyna chwilowych tarapatów teatru, to nie jest ona zbyt głęboka, ani — groźna.

Teatr jest praojczyzną wszelkiej zmysłowej duchowości i duchowej zmysłowości. Teatr! — serce mocniej bić zaczyna w wirze radości i niepokoju, jednak w obawie o teatr jest coś pogodnego i beztroskiego, to jest obawa o teatr jako czynnik krasomówczy. Jeśli chodzi o teatr, to kłóży się z jego pojęciem jakaś bezgranicznie głęboka, zmysłowa ufność, z jaką odnosimy się do życia i natury, a wszelkie rozumowanie o teatrze wydaje mi się rozumowaniem o życiu, naturze, to też obawa o istnienie teatru jest małodusznością.

Można należycie oceniać urok kina, a jednak być dalekim od uznania jego współzawodnictwa z teatrem.

Czy kino jest sztuką, to jest pytanie uczniowskie, ale jest sztuką epiczną i błędem jest mniemanie, że kino ma wogóle coś wspólnego z dramatem.

Co się tyczy filmu dźwiękowego to jeśli się wydoskonali po linii swego rozwoju, może się stać surogatem teatru.

Czy niebezpieczniejszy od niemego? Właśnie mniej, gdyż surogat nie może zastąpić pierwowzoru“.

Gdy się czyta powyższe słowa jed-

nego z największych pisarzy współczesnych, Tomasza Manna, płuca napelniają się ozonem optymizmu i wiarą, że sprawa, której bronimy, jest nie tylko dobra, ale jej zwycięstwo pewne.

## Kryzys ogólny.

Trzeba prawdzie spojrzeć w oczy i powiedzieć sobie głośno — kryzys teatralny ogarnął całą Europę, a w końcu i Polskę! Oczywiście, trudno przewidzieć, czy jest to maximum jego nasilenia, czy też może dopiero początek. W każdym razie objawy chorobowe, te same, które od szeregu lat obserwowano w całym świecie, widoczne są już i u nas. Pisałem w marcowym numerze „Teatru“ \*): „Badając objawy tego kryzysu od szeregu lat, spostrzegamy, że inne są jego przyczyny w każdym prawie wypadku“. Nie będziemy jednak dochodzili przyczyn, dlaczego w Budapeszcie, jednym z najbardziej teatralnych miast Europy, zbankrutowały na wiosnę tego roku 3 pierwszorzędne teatry; dlaczego na 31 teatrów w Berlinie 9 teatrów zmienia dyrekcję od nowego sezonu, 4 zmieniło dyrekcję w ciągu sezonu, a 3 w ciągu sezonu przestały istnieć; dlaczego w Wiedniu 3 piękne gmachy teatralne nie są stałymi teatrami, a są do dyspozycji dorywczych imprez; dlaczego w epoce trustów, karteli i syndykatów przemysłowych zastosowano ten sam system do teatru w Berlinie i połączono obecnie 11 teatrów dla wspólnej akcji sprzedaży biletów abonamentowych oraz — stworzenia wspólnego personelu, składającego się ze 170 aktorów, dla tych 11 scen, do których zaliczają się 2 teatry pań-

\*) „Teatr“ marzec: „Kryzys teatralny w Polsce“.



stwowe, 3 teatry Reinhardta, 2 teatry Barnowskiego, 2 teatry Kleina, teatr Robertsa i teatr Falkensteina; dlaczego wreszcie w Stanach Zjednoczonych według statystyki za sezon 1928/29 na 238 sztuk padło 197, 24 sztuki nie dały ani zysków ani strat i tylko 17 sztuk cieszyło się powodzeniem kasowym. Dociekanie tych wszystkich spraw byłoby trudnem i bezcelowem.

### Kryzys w Polsce.

Nas przede wszystkim zajmuje kryzys teatralny w Polsce. Wprawdzie p. dyrektor Zelwerowicz twierdzi w odpowiedzi na mój marcowy artykuł\*), że „teatr prowincjonalny nie tylko nie przeżywa kryzysu, ale jest raczej wprost odwrotnie: przeżywa kryzys właśnie Warszawa“, — jesteśmy wprost przeciwnego zdania.

Niestety i Warszawa, lecz przede wszystkim prowincja. P. dyrektorowi Zelwerowiczowi nie wystarczyło załamanie się w jesieni teatrów miejskich we Lwowie, następnie dyrekcji teatrów Popularnego i Kameralnego w Łodzi, potem teatrów miejskich w Lublinie i Toruniu. Może go przekonają nowe fakty — odmiastowienie Teatru Polskiego w Poznaniu, uchwała zamknięcia opery w Katowicach, groźba zamknięcia opery w Warszawie, a może i cokolwiek... sześciotygodniowe przesilenie teatralne w Wilnie; rozpaczliwa frekwencja teatrów łódzkich (według wiadomości z pism: „W Teatrze Letnim wykupiono wczoraj biletów zaledwie za 7 złotych, w Teatrze Kameralnym wykupiono tylko jeden bilet, — przedstawienie odwołano; w teatrze Miejskim wykupiono biletów za 64 zł., chociaż grano sztukę „Myśl“ Andrejewa z dyrektorem Adwentowiczem na czele; w Teatrze Popularnym

wykupiono biletów za 90 zł., a w „Scali“ za 65 zł. Kasa wszystkich teatrów w Łodzi wynosiła w dniu wczorajszym razem około 200 zł. Należy dodać, że jeden teatr miejski wydaje w ciągu dnia conajmniej 1200 zł.“).

Wreszcie „alarmujące“ wiadomości z Teatru Polskiego w Warszawie o tem, że dyrekcja postanowiła obniżyć gage swoich pracowników. Wprawdzie jeden z młodych dziennikarzy, mało jeszcze nawykły do odróżniania wartości słów, nazwał to bombastycznie „krachem teatralnym“, zgódźmy się jednak, że krachu jeszcze niema i da Bóg, nie będzie.

Rzecz oczywista, że wszystkie te objawy i fakty nie mogą być przypadkowe, lecz mieści się w nich treść głębsza i poważniejsza, którą rozważyć należy.

Wskazywałem już poprzednio w wyżej cytowanym artykule, oraz w artykuliку w numerze kwietniowym „Teatru“\*) na główne czynniki, które wywołały przesilenie. Obecnie postaram się sprecyzować je dokładniej. Są nimi przede wszystkim — kryzys gospodarczy państwowy, kryzys repertuarowy, kryzys budżetów teatralnych, wreszcie brak odpowiednich ludzi na stanowiskach dyrektorów teatru.

### Przyczyny.

Wykazanie wpływu kryzysu gospodarczego jest zadaniem najtrudniejszym. Dochodzimy do niego raczej drogą rozumowania i logicznych przesłanek. Od Nowego Roku w Warszawie obniżenie frekwencji wszystkich prawie przedstawień teatralnych jest zupełnie widoczne. Gdy spostrzegamy równocześnie, że wszelkie inne widowiska pokrewne cierpią na tenże sam brak dostatecznej frekwencji, wreszcie, gdy wiemy z doświadczeń osobistych, z jakim trudem lu-

\*) „Tygodnik Ilustrowany“ Nr. 18, „Wilno artystyczne“ (Wywiad z dyr. Zelwerowiczem).

\*) „Teatr“ Nr. 8 (Sytuacja Teatru Polskiego w Warszawie, sezon 1928/29).

dzie godzą się na wydawanie pieniędzy na wszystkie cele, które nie są istotną koniecznością, trudno oprzeć się wrażeniu, że jedną z zasadniczych przyczyn spadku dochodowości teatrów są ciężkie warunki materialne współobywateli, szczególnie wśród inteligencji nie mającej stałych uposażeń, rolnictwa oraz zawodów konjunkturalnych, spekulacyjnych i rzemieślniczych.

Łatwiejszą sprawą będzie skonstatowanie faktu, nie ulegającego żadnym wątpliwościom, że istnieje w Polsce i na całym świecie od czasu wojny silny kryzys repertuarowy. Żyjemy bowiem w epoce przejściowej, która nie zdołała jeszcze stworzyć własnego wyrazu dla nowego pokolenia. Sztuka niemiecka eksperymentowała dosłownie przez 15 lat, szukając nowej treści i nowej formy. Cała praca twórcza tych 15 lat wydała minimalne plony. W Rosji to samo. Wałęsające się dziś po świecie cienie Meyerholda, Tairowa i ekspresjonistów wykazały nawet mętnym głowom to, co wiedziały już dawno chłopskie rozumy.

U nas wysiłki twórcze w tym kierunku były minimalne i szły w ogonie niemiecko-rosyjskim, nie osiągając, rzecz oczywista, również żadnych rezultatów. W tych samych centrach Europy, w których przed 15 laty wyklinano przedwojennych pisarzy, dziś grywa się ich dobre sztuki z największym powodzeniem na setkach scen, podczas gdy powojenni „reformatorzy“ teatru wydają się dziś jakąś dyluwialną epoką.

Wszyscy wiemy, na podstawie kilku wielkich sukcesów, czego publiczność teatralna dzisiejsza chce, wszyscy kierownicy odpowiedzialnych teatrów wiedzą, co by grać należało, lecz brak materiału repertuarowego jest skałą, o którą się wszystko rozbija. Publiczność nie ma zdecydowanego smaku i dlatego pisarze, będący wyrazem społeczeństwa, nie mogą na-

trafić na właściwą drogę. Obok bardzo artystycznych utworów mają powodzenie najordynarniejsze „bomby“. Zresztą może być, że tak zawsze było, tylko nam borykającym się dziś wydaje się, że w przeszłości był raj. Wystarczy przejrzeć całoroczny repertuar najkulturalniejszych teatrów Paryża, Londynu, Wiednia, Pragi, Mediolanu, Nowego Jorku, żeby przekonać się, jak rozpaczliwym jest ubóstwo repertuaru nowego, mającego jakkolwiek wartość artystyczną. Charakterystycznym objawem był ostatni konkurs dram. Niemieckiego Związku Scenicznego, na który przysłano 1000 utworów, a nie nagrodzono żadnego.

Pozostaje więc ratowanie się inscenizacjami powieści, a przedewszystkiem repertuarem klasycznym. Lecz i tu widoczne jest coraz większe przesilenie gustów publiczności, które ujawnia się od kilku lat na całym świecie. Nowe inscenizacje sztuk tego repertuaru, które jeszcze przed kilkunastu i kilku laty dawały świetne rezultaty, dziś już nie wystarczają. Z drugiej strony koszty wystawienia tych utworów, zazwyczaj bardzo wysokie, nie stoją w żadnym stosunku do osiągniętych dochodów. Jednym z największych sukcesów klasycznego repertuaru w Teatrze Polskim był „Juljusz Cezar“ Szekspira, grany w ciągu zimy 1928 roku 40 razy, przy świetnych pod względem frekwencji spektaklach, a jednak każde przedstawienie dawało deficyt około 1400 zł. dziennie. Któryż teatr prywatny w tych warunkach może pozwolić sobie na arcydzieła?

Wreszcie trzecim, równie ważnym czynnikiem, tworzącym kryzys, są warunki gospodarcze teatru. Ceny miejsc jeszcze w tej chwili w Warszawie w pierwszych rzędach nie osiągnęły wysokości cen przedwojennych. Natomiast przybyły nieznane dawniej wydatki wszelkich ubezpieczeń socjal-



nych, lecz przede wszystkim zaważyła na budżecie wysokość gaż personelu, która nie stoi we właściwym stosunku ani do różnicy między cenami miejsc przed wojną a obecnie, ani do wskaźnika kosztów utrzymania, które jest zaledwie o 16% wyższe niż przed wojną. Tymczasem gaże w teatrze poszły przeciętnie o 100% w górę, a niekiedy i więcej \*). Przystosowywanie się do nowych warunków, które niestety nie ustaliły się jeszcze i zmieniają się z roku na rok, jest jedną z najtrudniejszych rzeczy w administracji teatru. A od tego zależy nie tylko struktura budżetu i jego równowagi, lecz i los artystyczny teatru.

W jakim stopniu byt teatru zależy od kompetencji kierownictwa, pisałem obszernie w marcowym i majowym numerze „Teatru“.

### Troski Teatru Polskiego.

Teatr Polski od czasu wojny przechodził różne fazy, mniej i więcej ciężkie, lecz obecna należy do najtrudniejszych. Frekwencja Teatrów Polskiego i Małego w stosunku do innych teatrów w Warszawie przedstawia się pomyślnie, jednakże mimo wszystko nie wystarcza ona na pokrycie wszelkich ciężących na teatrze wydatków. Gdyby ta frekwencja była bardzo niska, możnaby się niepokoić o los teatru. Jednak tak nie jest. Frekwencja ta jest jeszcze dość wysoka. I ją raczej należy uważać za miarodajną dla przyszłości, niż tę, którą rozporządzaliśmy już w pomyślnych latach. Również nie widzę powodu obecnie do pesymistycznego

\*) A oto przykład:

Przed wojną 60 biletów po 5 rb. (rząd I) dawało 300 rb., t. j. gażę pierwszorzędnego aktora; obecnie 60 biletów po 16 zł. (rząd I) daje 960 zł., co w dzisiejszym układzie stosunków stanowi połowę, a niekiedy i trzecią lub czwartą część pierwszorzędnej gaży aktorskiej w Teatrze Polskim.

przypuszczenia, że będzie z miesiąca na miesiąc gorzej.

Teatr Polski, przewidując obecną sytuację, od dłuższego czasu stopniowo przeorganizowywał się wewnętrznie, rezygnując z wielu występów artystycznych i z wielu najpiękniejszych swoich ambicji. W ostatnim roku uskromił jeszcze bardziej całą swoją działalność, nie pozbawiając jej równocześnie ani charakteru artystycznego, ani elementu twórczego.

Obecnie nadeszła najtrudniejsza faza obniżenia gaż całego personelu, gaż w niektórych wypadkach nieproportionally wysokich, nie stojących w żadnym właściwym ani godziwym stosunku do całokształtu życia polskiego. Tak, jak kiedyś byłem tym, który podniosłem poziom płac aktorskich i podnosiłem go z roku na rok ponad możliwość, kierując się wiarą w przyszłość rozwoju teatralnego Warszawy, tak dziś wołam na alarm i z całą konsekwencją, wypływającą ze świadomości stanu rzeczy, przeprowadzę reorganizację płac, dostosowując ją do granic rzeczywistości. Przy tej reorganizacji poszkodowane będą w drobnym stopniu i gaże niskie pracowników, jednak te chwilowe krzywdy dadzą się w latach następnych w czasie lepszej konjunktury naprawić. Natomiast ogólne obniżenie budżetu gaż pozwoli nareszcie teatrowi odetchnąć.

Przez lata ostatnie sytuacja była w tym kierunku horendalna. Wtedy, gdy teatr dusił się od braku pieniędzy, gdy z największym trudem przy największej pomysłowości, przy największym nakładzie pracy kierownictwa i wielkich sukcesach zaledwie można było koniec z końcem związać, nie eksperymentując, ani nie ryzykując, pozbawiając się świadomie wszystkich efektownych posunięć, cały szereg aktorów w beztroskim, kapitalistycznym życiu szukał wysokoprocentowych lokat, lub co gorsza, trwonił lekkomyślnie ciężko przez teatr wypracowane pieniądze.

Dało to też artystycznie nienajlepsze rezultaty. Dla niektórych aktorów teatr stał się dziś lukratywnym zajęciem, najświetniejszą emeryturą i ciepłem, ach, jak ciepłem... legowiskiem. To też wydajność pracy i artystyczne rezultaty stoją w odwrotnym często stosunku do zarobków. Być może, nowa reorganizacja finansowa da też w przyszłości i artystycznie pomyślne wyniki. W każdym razie oczywiście atmosferę, która była wysoce niezdrowa. Dotychczasowy stosunek gaź w niektórych wypadkach, gdy dwaj aktorzy, grający z sobą na scenie, różnili się od siebie dwudziestokrotnie większą gażą, nie różniąc się równocześnie ani dwudziestokrotnym talen-

tem, ani dwudziestokrotną wydajnością pracy, ani dwudziestokrotną siłą przyciągania publiczności — nie może trwać ani chwili dłużej.

Nie znaczy to, żebym przestał doceniać wartość i czar talentu, lecz lata powojenne nafabrykowały tyle zbyt szybko zaawansowanych gwiazd, a pomyślna konjunktura występów prowincjonalnych tak zdemoralizowała pewne jednostki, że rok rocznie myślały tylko o zwiększaniu gaź, a nie o zwiększaniu zasług, doskonaleniu swej sztuki i podporządkowywaniu się potrzebom teatru, który, jako sztuka kolektywna, nie może być wyłącznym terenem popisu jednostek.

*Arnold Szyfman*

---

## L I S T Y Z W Ł O C H

---

### TEATRY DIALEKTYCZNE I AMATORSKIE.

*Rzym, w maju.*

Pisząc o dolach i niedolach italskiego teatru w poprzednim liście, rozmyślnie pomineliśmy milczeniem dwa zjawiska godne zastanowienia, a mianowicie: teatr dialektyczny i teatr amatorski. Są to bowiem zjawiska specjalnie ciekawe w Italji, to znaczy kraju, w którym każdy człowiek ma w sobie sporo cech wrodzonych a właściwych aktorom: rzeczwiście, ktokolwiek przyjrzy się uważniej rozmowie przedstawicieli sfer społecznych najniższych, ktokolwiek posłucha zachęcających a często wrzaskliwych zachwalań wędrownego sprzedawcy wszelakiego rodzaju produktów, ten musi przyznać, że każdy italeczyk to trochę aktor. Dzięki temu, w niedawnej jeszcze przeszłości, kiedy pomiędzy sceną a życiem mniej było przegród wszelakiego rodzaju i kiedy wykwiwały spontaniczne wielkie talenty odtwórcze, Italja była krajem znakomitych aktorów. Szeregi tych

ostatnich wyrastały na gruncie teatrów amatorskich, a częściej jeszcze na gruncie teatru dialektycznego.

Italja jest krajem niezliczonej ilości dialektów i jedynie powierzchowny turysta nie zdaje sobie sprawy, że nie wszędzie, znając nawet dobrze język italski, będzie w stanie zrozumieć dialekt ludu: pomiędzy dialektem sycylijskim a medjołańskim jest znacznie większa różnica, niż pomiędzy językiem polskim a czeskim. Na tle tego, tradycyjnie zresztą, wyrastała potrzeba zorganizowania przedstawień dostępnych dla szerokich sfer publiczności, a więc trupy dramatyczne i komedjowe, operujące repertuarem w dialekcie. Wytworzyła się cała teatralna literatura dialektyczna, sycylijska, wenecka, neapolitańska, rzymska i in., a niejednokrotnie przejawiały się w niej talenty pierwszorzędne, tak samo, jak w trupach jawili się aktorzy dosięgający nieraz wysokiego poziomu odtwórczego. Z pośród pisarzy warto przypomnieć Alfreda Testoni'ego, znakomitego komedjopisarza w dialekcie bolońskim, Ryszarda Sel-



vatico — w dialekcie weneckim, a wreszcie — Nino Martoglio, autora wielu dramatów i komedyj w dialekcie sycylijskim, jak również ciekawego aktora - autora Rafaela Viviani'ego, piszącego i recytującego w dialekcie neapolitańskim. Z pośród aktorów nie można pominąć milczeniem Angelo Musco, tegoż Viviani'ego, Gilberto Govi'ego (genueńczyka), Petrolini'ego, benjaminka publiczności rzymskiej i również aktora - autora. Wielu innych zasługiwałoby na przypomnienie, lecz lista byłaby za nudna i niewiele dodałoby mogła do tego, co zamierzamy powiedzieć.

Teatr dialektyczny, żywy i żywotny do dziś dnia, kształcił niejednokrotnie i urabiał, wydoskonalając wrodzone cechy aktorskie elementów niepośledniego gatunku, ułatwiając im niekiedy wielki przeskok ze scen drugorzędnych i lokalnych na sceny pierwszorzędne i ogólno-italskie. Publiczność, uczęszczająca na przedstawienia dialektyczne w Italji, ma wrodzone, właściwe narodowi o starej kulturze cechy krytyczne, przejawiające się bardzo często w sposób energiczny i nie wymagający komentarzy: zadowala ją niewiele, lecz to właśnie, co ją zadowala, musi przejawiać cechy odtwórcze w stosunku do życia i tak, jak łatwo uzyskać oklaski, równie łatwo można narazić się na najsurowsze oceny w postaci różnorodnych pocisków sypiących się na scenę.

Od szeregu lat, po części jako współpracownik w dziedzinie krytyki teatralnej pism italskich, niżej podpisany śledzi bacznie za repertuarem teatru italskiego i od szeregu lat mógł on skonstatować, że przedstawienia dialektyczne bywają wysoce dochodowe. Sycylijezyk Angelo Musco, czy doniedawna toskanka Garibalda Niccoli, (zmarła w zeszłym roku), czy wreszcie weneccjanin (jako aktor, gdyż w gruncie rzeczy pochodzi on z

Florencji), Gianfranco Giacchetti, bądź doborem repertuaru, bądź składem trupy, bądź grą osobistą umieją rozciekawić i zainteresować tłumy widzów, które normalnie nie chodzą do teatru.

Jest w tem niewątpliwie przejaw związany z głębokiem poczuciem indywidualizmu regionalnego, właściwem italczykom, lecz nie można niedopatrzeć się swoistych cech odpowiedniejszego dostosowania całokształtu repertuarowo-aktorskiego do tego, czego szeroka publiczność wymaga. Trupy dialektyczne częściej niż inne mają do dyspozycji kompleksy złożone z elementów wytrawnych i zadowalających. Toteż słusznem wydaje się nam zdanie słynnego tragika i autora Gualtiero Tumiati'ego, że problemat kryzysu teatralnego nie istnieje w Italji, istnieje natomiast problemat aktora i publiczności teatralnej.

Aktor italski dziś jedynie mniej lub więcej poprawnie recytuje na scenie, nie przeżywa splotu ewenementów, zebranych przez autora w sztuce teatralnej, przeciwnie nawet, utrzymuje i podkreśla starannie różnicę pomiędzy życiem a fikcją życia na scenie: naród italski o wybitnych cechach aktorskich wymaga nie spotęgowania tego, co jest jego właściwością, lecz przeciwnie, oddania zjawisk psychicznych i zewnętrznych takimi, jakimi one są.

Inicjatywy kulturalne faszystów poparły w szerokiem tego słowa znaczeniu rozwój teatru amatorskiego (filodrammatici), najprawdopodobniej rozumiejąc, że uzdrowotnienie warunków paraliżujących niejednokrotnie istnienie teatru zależy przede wszystkim od powrotu do wspaniałych tradycyj wyszkolenia istotnego w zetknięciu z rzeczywistością. Talent odtwórczy nie jest kwestją przypadku lub improwizacji, ale nie jest również li tylko problematem wyszkolenia.

Teatry amatorskie italskie bardzo

często zamieszczają w repertuarze komedje niegrywane od szeregu lat, osiągając zainteresowanie i przepelnienie sali publicznością, która z chciwością nienasyconą odnajduje w utworach przeszłości te warunki, jakich terażniejsza twórczość i odtwórczość teatralna nie zna lub nie uznaje. Prawie wszystkie organizacje lub stowarzyszenia asystencyjne o charakterze kulturalnym, mają swe trupy amatorskie, a partja faszystowska rokrocznie urządza w stolicy konkursy trup amatorskich, dające często rezultaty pozytywne.

Powstała również ostatnio inicjatywa stworzenia „Teatru studenta“, który ma urządzać przedstawienia utworów poznanych przez uczącą się młodzież podczas studjowania literatury narodowej w szkole: inicjatywa ta ma na celu pokazanie młodzieży do jakiego stopnia utwory czytane przeistaczają się i ożywiają na scenie, do jakiego stopnia „zimne groby przeszłości“, jak je określił D'Annunzio, w obramieniu sceny uzmysławiają się, pozwalając na odczucie piękna prawdziwej poezji.

Zasługuje na podkreślenie tendencja, coraz bardziej rozpowszechniająca się w całej Italji, do urządzania widowisk klasycznych w teatrach pod gołym niebem: po szeregu udanych spektaklów w Syrakuzach w teatrze greckim, po widowiskach w teatrze w

Taorminie, gdzie odegrano szereg utworów tragicznych Henryka Corradini'ego, po próbach wielce interesujących wystawienia tragedj i dramatów Gabrijela D'Annunzio w teatrze rzymskim we Fiesole, nietylko w dalszym ciągu widowiska te są powtarzane, ale przybywają i nowe. W bieżącym roku w Teatrze Olimpijskim w Wicencji, zbudowanym przez słynnego architekta italskiego Andrzeja Palladio w XVI wieku, zorganizowany będzie cykl przedstawień klasycznych. W Weronie w przepięknym amfiteatrze co roku odbywają się widowiska operowe i liryczne.

Mnożą się inicjatywy, mnożą się dyskusje na temat teatru, wszyscy— jeżeli nie mają, to chcą mieć rację, a wszystko pozostaje po staremu: wchodzącego do teatru italskiego w stolicy, która liczy prawie milion mieszkańców, cudzoziemca uderza przede wszystkim znikoma ilość krzeseł zajętych i pustka wiejąca z łóż. Dla wtajemniczonych zaś nie jest sekretem, że około pięćdziesięciu procent bywalców teatralnych składa się z tak zwanych w Rzymie „portoghesi“, co znaczy wchodzących za darmo: z czego wnosić można, że w krajach łańskich portugalczyki mają nietylko ustaloną sławę rewolucjonistów z zawodu, ale i darmowych bywalców w teatrze.

*Leonard Kociemski*

---

## PLOTKI I LEGENDY TEATRALNE

---

Jedno z pism politycznych warszawskich, analizując niedawno pozycje subwencyjne Banku Gospodarstwa Krajowego, doniosło między innymi, że Teatr Polski w Warszawie otrzymał w roku 1929 subwencję w wysokości... Zł. 5.000. A tak wygląda oświadczenie tej wiadomości: „Ostatnia ta subwencja zbiegła się przedziwnie z wystawieniem „Wielkiego Kramu“ Shaw'a, w którym pp. piłsudczycy dopatrywali się aluzji do stosun-

ków polskich w sensie propagandy dyktatury“.

Inne pismo tego samego obozu dopisało jeszcze jeden utwór, mianowicie „Samuela Zborowskiego“ Goetla, jako drugą sztukę, która miała rzekomo na celu propagandę dyktatury. (A więc już po 2.500 za sztukę. Dalibóg tanio!).

Jednak właściwą tajemnicę tej subwencji odkryło dopiero jedno z pism warszawskich



żydowskich, w artykuliku p. t. „Dyktatura, teatr a... dukaty“. Artykulik ten w przekładzie „Informacji prasowej polskiej“ brzmi następująco:

„W Teatrze Polskim“ grano niedawno komedję Bernarda Shaw’a „Wielki Kram“. Sztukę grano z rękopisu, czyli, że Warszawa miała zaszczyt wystawić po raz pierwszy sztukę Shaw’a. Dziwiono się temu, że Shaw dla pierwszego przedstawienia swojej sztuki nie znalazł żadnej innej stolicy europejskiej. Premjera jednak wyjaśniła wszystko. Bernard Shaw na starość zaczął szukać braków w parlamentaryzmie i braki te ostro wyśmiał w sztuce „Wielki Kram“. Gdzież więc należy taką sztukę wystawić, jeżeli nie w Warszawie lub... Rzymie? Teatr Polski wziął na siebie „wdzięczną“ misję wystawienia tej sztuki propagandowej na rzecz „sanacji“ i dyktatury. Prasa rządowa triumfowała. Ale w tym samym czasie, gdy Teatr Polski grał sztukę „Wielki Kram“, dyrekcja tego teatru otrzymała z Banku Gospodarstwa Krajowego subwencję w wysokości 5 tysięcy złotych... Obecnie więc zrozumiałym jest związek pomiędzy dyktaturą, teatrem a... dukatami“.

Brak jeszcze tylko wiadomości, jaką subwencję otrzymał G. B. S. od Banku Gospodarstwa Krajowego na napisanie „Wielkiego Kramu“...

Skoro już mowa o subwencjach, to skorzystam z okazji, by wyjaśnić, że Teatr Polski na wystawienie „Samuela Zborowskiego“ Goetla nigdy z żadnej instytucji rządowej ani innej nie otrzymał grosza subsydjum. Ponieważ ciągle słyszałem, że mam jakąś subwencję z tego powodu dostać, dopominałem się o nią w różnych miejscach, lecz niestety, bezskutecznie. Taksamo w zeszłym roku wiele pism warszawskich i prowincjonalnych ogłosiło wiadomość, że Magistrat m. Warszawy udzielił mi subwencji w wysokości dziesięciu tysięcy złotych na wystawienie „Krakowiaków i Górali“ na Rynku Starego Miasta. Niestety i ta wiadomość okazała się zupełnie niecisłą. W Magistracie nikt nie mógł mnie poinformować, gdzie i kiedy wyznaczono taką subwencję i do dzisiejszego dnia, mimo, że już rok minął, ani

pieniędzy, ani zawiadomienia nie otrzymałem. Natomiast na Festival Bogusławskiego otrzymałem powyżej cytowane pięć tysięcy złotych od Banku Gospodarstwa Krajowego. Wprawdzie teraz dowiedziałem się, że to było na propagandę dyktatury, ale wtedy byłem przekonany, że to na „Krakowiaków i Górali“...

Jedno z pism warszawskich, w swoim czasie omawiając sprawę wystawienia premjery „Rywali“, napisało: „Teatr Polski nie wystawił sztuki Sheriffa, której wielkie powodzenie stało się zresztą lekcją, że nie tylko tandeta może dać kasowe sukcesy. Woleli „Rywalów“ i t. d.“ (Skąd wiadomo, że woleli? Była to właśnie jedna ze sztuk, której nie lubiłem i której wystawieniu opierałem się blisko przez rok!). Ta wzmianka była tylko lekką aluzją. Natomiast w jednym z pism krakowskich, gdy omawiano „Rywali“, już wyraźnie powiedziano, że Szyfman nie chciał wystawić Sheriffa. Ponieważ ploteczki tak łatwo rozrastają się do legend, pragnę sprostować, że sztukę Sheriffa po raz pierwszy poznałem na premjerze w Narodowym. O sztuce wiedziałem z głosów prasy zaraz po jej premjerze londyńskiej i wtedy, jak w każdym podobnym wypadku, zwróciłem się do jednego z moich agentów, by mi dostarczył egzemplarza. Przez szereg miesięcy nie dostawałem odpowiedzi, a gdy upominałem się, uspokajano mnie, że niedługo sprawa będzie pomyślnie załatwiona. W tym samym czasie p. Florjan Sobieniowski kupił sztukę dla siebie i nie proponując mi jej, ani nie wspominając mi, że posiada prawa autorskie, odstąpił ją Teatrowi Narodowemu, wobec którego miał pewne zobowiązania.

Tak wygląda w rzeczywistości ta nieskomplikowana i naprawdę nieważna sprawa, kto grał „Kres Wędrówki“, bo niżej podpisany, aczkolwiek byłby napewno „Kres Wędrówki“ wystawił, nie uważa Sheriffa za wielkiego dramaturga tak, jak go uznała większość prasy warszawskiej, i jest przekonany, że tak w tym, jak i w wielu innych wypadkach, przyszłość i perspektywa czasu wykażą może zmianę obrazu krytycznego.

Szczególnie wobec takich pisarzy, jak

Pagnol i Bourdet, których kilku panów młodzieńców z krytyki potraktowało w ostatnim czasie z głębokim lekceważeniem. Bądźmy spokojni! Zmieniają swoje zdanie. Nikt im tego wypominać nie będzie. Młodzież musi się wyszumieć i wygwizdać, skoro nie wierzy w argumenty swego pióra. W swoim czasie, gdy wystawiłem „Naszą Boginkę“ Bontempellego — pisano o... grafomanji.

Do tej samej kategorii legend należą wiadomości ogłoszone niedawno w jednym z pism warszawskich. Czytamy tam: „Kres Wędrówki“ w Narodowym pobił o dziesięć długości „Rywali“ w Polskim“. Autor artykułu myśli oczywiście o frekwencji. Jeżeliby autor porównał dochodowość „Rywali“ i „Kresu Wędrówki“, przekonałby się, że było wprost odwrotnie. „Rywale“ mieli większą frekwencję. Tenże sam autor zalicza do sztuk, które dały „bardzo mizerne rezultaty“ — „Topaza“. Otóż „Topaz“ był w tym sezonie, z wyjątkiem „Artystów“, największym sukcesem kasowym wszystkich teatrów warszawskich. I cóż na to autor „Zmierzchu golizny“? Filozofowanie i teoretyzowanie na temat teatru jest rzeczą piękną, rzeczą pouczającą i budzi wdzięczność każdego dyrektora teatru, tylko musi być robione ściśle obiektywnie i sumiennie. Cyfry to nie są litery, które nawet przekręcone dają często właściwy sens.

Przed paru miesiącami teatr wileński wystawił sztukę początkującego autora, warszawskiego studenta, sztukę napisaną ze swadą dramatyczną, lecz mało oryginalną, językowo niedbałą, a w charakterze obrzydliwie cyniczną. Gdyby młodzież uniwersytecka miała tak wyglądać, jak wygląda w krzywym zwierciadle swojego kolegi warszawskiego, należałoby zwątpić w przyszłość społeczeństwa... Niektórzy dyrektorzy teatrów warszawskich znali ten utwór i ceniąc w nim, co na to zasługiwało, odradzali młodemu autorowi wystawienia tej sztuki. Autor rady nie usłuchał i sztukę wystawił w Wilnie. Za to Warszawę spotkała ze strony p. Mieczysława Limanowskiego taka admonicja: „W XVIII wieku przy końcu, francuzczyzna papuziowała (?) w Warsza-

wie. Teraz jest inny prąd. Nie z Paryża, ale z Berlina bierze Warszawa swoją pornografję“. I mimo, że Warszawa nie grała sztuki, o której mowa, ani nie wystawiła „Przestępców“, których właśnie grano w Wilnie, ani wreszcie nie wystawiła „Cjanali“, które dopiero przywieziono z Łodzi, mimo to pisze p. Limanowski: „W stolicy można się dobrze upaprać“. Ejże! A może i gdzieindziej nie gorzej?

Tenże sam p. Limanowski z okazji wystawienia „Artystów“ w Wilnie wypisał o niżej podpisanym taki ustęp, który należy koniecznie przekazać potomności, bo mógł być łatwo przeoczony. Ustęp ten brzmi:

„I oto Szyfman w Warszawie trzęsący od lat teatrem nie ma nic innego do roboty, jak wybrać niecny sketch, któreby życie Jaracza, to życie drugie codzienne, nie metaficzne, jak w sztuce (to nie należące do twórczości, a do ziemi, do mocowania się ze sobą i własnym szatanem) wywleka na jaw, aby była s e n s a c j a.

Ten okropny człowiek Szyfman, jeśli chodzi o aktora, o zrozumienie aktora, o duchowość, rozkwit i wzrost aktora, wyciąga z Berlina sztuczdyłło amerykańskie, aby publiczności polskiej, która jest i tak zupełnie zdezorientowaną dać jaraczowskie wnętrności, które powinny być raczej płaszczem okryte, niż jak sromności Noego na słońce wystawione.

Szyfman ma te oczywiście inne zasługi, które te jego błędy, bezdarność i amoralności artystyczne, nawet zbrodnie w stosunku do aktorów (pomówię kiedyś o nich obszernie) okupują, nie mniej nie mogą spokojnie przyglądać się temu w tej chwili, jak po wielu latach prowadzenia teatru nie orientuje się dyrektor Teatru Polskiego w tem, co wolno, a czego nie wolno i oczywiście nie w obrębie prawa sodyfikowanego przez społeczność, ale prawa nieustalonego, przeciw któremu niewolno wykraczać, skoro się ma, jak w Teatrze do czynienia z duszą ludzką i twórczością“. (Stylistykę, składnię i ewent. błędy zecerskie zostawiamy w oryginalnem brzmieniu).

Były współdyrektor „Reduty“, p. Limanowski, imputujący mi, że „Artystów“ wy-



stawilem ze względu na sensację, jaką stanowi rzekomy związek między treścią sztuki a życiem p. Jaracza, wchodzi — chcę wierzyć, że nieprzytomnie — na drogę ohydneho, maglowego plotkarstwa. Właśnie taki jeden artykuł daje najordynarniejszy żer tyśiącom czytelników.

W społeczeństwie, czujniejszym na sprawy honoru i mającem sprawniejszą jurysdykcję w rzeczach honoru, p. Limanowski odpowiadałby za powyższe insynuacje przed kratkami sądowymi, tak z oskarżenia mojego, jak i p. Jaracza.

P. Limanowski, rzekomy „człowiek teatru“, nie rozumiejący tej kardynalnej prawdy, że między twórczością aktora a jego życiem istnieje najściślejszy związek, tylko że ten związek nie może być tematem dziennikarskich tasiemców, ale jest tematem każdej twórczości, — to okaz co najmniej śmieszny!

P. Limanowski, wychowawca Redutowej

młodzieży, którą karmiono... mistyfikacją i... psychozą, a gdy stała się bezimienną miązgą, rozpedzono ją na cztery wiatry, bo już była niepotrzebną, — zarzuca mnie „amoralności artystyczne“ i „zbrodnie w stosunku do aktorów“?! Czyż to nie dowód wystarczający cynizmu i nadętej, zatłuszczonej megalomanji?!

Wreszcie p. Limanowski, który w tym samym feljetonie o „Artystach“ żongluje takimi hasłami, jak: „wrócimy do tego swego wielkiego Szekspira, jak Amen w pacierzu“, lecz sam, stojąc na czele Reduty przez 10 lat, nie wystawił ani jednego Szekspira, a rzuca to hasło trochę w moją stronę, który wystawiłem 13 utworów Szekspira i grałem je w ciągu kilkuset przedstawień, — daję tu popis tak nieodpowiedzialnej szarlatanerii, że doprawdy czynię mu zaszczyt swoją przydługą odpowiedzią.

A. S.

---

## ECHA POBYTU DYR. SZYFMANA W PRADZE

---

Pobył dyr. Szyfmana w Pradze i wygłoszony przez niego, a opublikowany w majowym numerze „Teatru“, odczyt p. t. „Sztuka prowadzenia teatru“, wywołały żywe echo w prasie czeskiej.

Z mnóstwa artykułów i notatek cytujemy kilka najpoważniejszych głosów:

K a r o l E n g e l m ü l l e r, krytyk teatralny pisma „N á r o d n i P o l i t i k a“, wita dyr. Szyfmana w słowach następujących:

„Dyrektor Teatru Polskiego i Małego w Warszawie, dr. A. Szyfman, wybitny teatrolog i jeden z najenergiczniejszych i najzdolniejszych pionierów nowego teatru polskiego, bawił w tych dniach w Pradze, jako mile widziany gość głównych naszych teatrów i wybitny propagator współpracy kulturalnej, szczególnie — celowego i serdecznego zbliżenia teatralnej sztuki czeskiej z polską.

Jego odczyt, wygłoszony z właściwym mu temperamentem, zawierał nie tylko całe

doświadczenie jego 25-letniej działalności teatralnej, lecz zarazem szereg znakomych spostrzeżeń, dotyczących przyczyn, które mają i mogą mieć decydujący wpływ na powodzenie lub niepowodzenie w uczciwie pod względem artystycznym prowadzonym teatrze, zarówno, jeżeli chodzi o dobór repertuaru, jak — nastrój i gust publiczności, a nawet — skomplikowane stosunki miejscowe“.

Wybitny krytyk teatralny M. R u t t e pisze:

„Prelegent poruszył w dowcipnej i precyzyjnej formie kwestję posłannictwa i warunków rozwoju współczesnego teatru, stosunku względów praktycznych do jego zadań ideowych, stosunku dyrektora teatru i reżysera do autora, publiczności i krytyki. Szyfman, który jest wybitnym znawcą i praktykiem teatralnym, wskazywał na to, że w teatrze współczesnym gospodarze i artystyczne wartości bynajmniej nie wyłączają się wzajemnie i że każdy kierownik tea-

tru, świadomy swoich celów, potrafi wycho-  
wać sobie publiczność i obudzić jej zainte-  
resowanie“.

W „Lidowych Nowinach“  
znany krytyk teatralny i dramaturg, profes-  
sor Uniwersytetu praskiego O t o k a r  
F i s c h e r pisze:

„A. Szyfman, dyrektor warszawskiego  
Teatru Polskiego, bawiący w Pradze jako  
gość Czł. Związku Dramatycznego, wygło-  
sił w piątek, 9 maja, w Klubie Towarzy-  
skim interesujący odczyt p. t. „Sztuka pro-  
wadzenia teatru“.

Omówiwszy treść odczytu, kończy:

„Tout comme chez nous“... można zasto-  
sować, jak się zdaje, również do życia tea-  
tralnego w Polsce. Jeszcze jeden dowód wię-  
cej, że należy stosunki artystyczne między  
obu krajami starannie budzić i wzmacniać.  
Wizytę Szyfmana można ocenić jako sym-

patyczny znak, że do takiego pogłębienia  
polsko-czeskiej współpracy teatralnej rze-  
czywiście dojdzie“.

W „Pravo Lidu“ czytamy:

„Poważną, umiejętną i przenikliwą ana-  
lizę dzisiejszego życia i przedsiębiorczości  
teatralnej, naszkicowaną nam zwięźle przez  
jej wybitnego przedstawiciela polskiego, A.  
Szyfmana, słuchacze przyjęli z dużym zacie-  
kawieniem i wyrazami podziękowania“.

Na specjalne podkreślenie zasługuje nie-  
zwykle serdeczny artykuł wstępny p. t. „Ar-  
nold Szyfman w Pradze“ w piśmie „N á-  
r o d n i D i v a d l o“, pióra dyr. K. H.  
H i l a r a, oraz obszerny wywiad z dyr.  
Szyfmanem w „P r a g e r P r e s s e“.

Odczyt dyr. Szyfmana został w całości  
wydrukowany w piśmie „P r i t o m n o s t“,  
jednym z najpopularniejszych i najpoważ-  
niejszych tygodników czeskich.

---

## ZAGRANICA O TEATRZE POLSKIM I MAŁYM

---

Najgłośniejsze echo w prasie zagranicz-  
nej wzbudziła ostatnio premjera „Do-  
mu Kobiet“ Zofji Nałkowskiej.

Z głosów prasy, które narazie otrzyma-  
liśmy, mamy do zanotowania: notatki w  
„Berliner Zeitung am Mit-  
tag“ z dn. 24/III i „Neues Wie-  
ner Journal“ z dn. 27/III, ob-  
szerny feljeton dr. A. Guttry'ego w „Bres-  
lauer Zeitung“ z dn. 5/IV,  
streszczającego swoje wrażenie w słowach:  
„Krótko mówiąc: sztuka i wykonanie by-  
ły przeżyciem, jakie rzadko tylko staje się  
udziałem dzisiejszych widzów“.

Paryska „Comœdia“ z dn. 17/IV  
zamieściła obszerną korespondencję pióra  
p. de Montfort, który w gorących słowach  
sławi zalety sztuki, gry artystek i reżyserji  
p. Marji Przybyłko-Potockiej. Do artykułu  
dołączona fotografia pp. Barszczewskiej i  
Przybyłko-Potockiej w kulminacyjnej sce-  
nie 2-go aktu.

W rzymskiej „L a T r i b u n a“ z  
dn. 2/V obszerny artykuł o „Domu Kobiet“  
drukuje p. Franciszka Szyfmanówna. W

tekście fotografia p. Marji Przybyłko-Po-  
tockiej.

„The New-York Times“  
z dn. 23/II w dużym artykule o „Wielkim  
kramie“ Bernarda Shaw pisze o pra-pre-  
mierze tej sztuki w Teatrze Polskim, pod-  
nosząc zasługi dyr. Szyfmana, jako reali-  
zatora sztuk Shaw'a.

„P o l a n d“ w numerze marcowym  
daje artykuł o sztukach amerykańskich w  
Warszawie p. E. Chłudzińskiej-Paulucci,  
która pisze o „Broadway“, „Artystach“ i  
„Rywalach“ w Teatrze Polskim, cytując w  
związku z tą ostatnią sztuką ustępy z ar-  
tykułu p. Michała Orlicza p. t. „Gorączka  
sztuk wojennych w Europie“, zamieszczone-  
go w numerze grudniowym „Teatru“. W  
tekście fotografia sceny z „Rywali“ i Ju-  
noszy-Stępowskiego w roli kapitana Flagga.

Paryskie „B r a v o“ numer marcowy  
poświęciło odnoszącej tryumfy na całym  
świecie, a granej w bieżącym sezonie rów-  
nież z wielkiem powodzeniem w Teatrze  
Polskim, sztuce Pagnola „Pan Topaz“.



W tekście mnóstwo fotografii, m. in. Marjusz Maszyński w roli Topaza, w scenie z I-go aktu.

„B r a v o“ w numerze majowym zamieszcza niezwykle dowcipną notatkę o wystawieniu przez Teatr Polski „Domu kobiet“ Zofji Nałkowskiej. Nie możemy odmówić sobie przyjemności i nie zacytować jej gwoli rozweselenia naszych czytelników:

„Teatr Polski gra obecnie „Dom kobiet“ pani Zofji Nałkowskiej. Jest to teatr dla kobiet. Autor — kobieta... reżyser — kobieta... dekorator — kobieta (?)... maszyniści, elektrotechnicy, rekwizytorzy — kobiety (?)... aktorzy — kobiety... A w tem wszystkim jeden mężczyzna, lecz to jest warjat: dyrektor, który oddał swój teatr kobietom“.

Oczywiście, powyższą notatkę należy traktować jedynie, jako próbkę galijskiego „éspirit“, Francja bowiem żywo interesuje się sztuką Nałkowskiej.

Do notatki dołączona jest fotografia p. Lubieńskiej w roli Ewy z „Domu kobiet“.

W tym samym numerze znajdujemy reprodukcję dekoracji z „Legjonu“, projektu Stanisława Śliwińskiego.

Medjolańska „C o m o e d i a“ z dn. 15 maja daje obszerny artykuł o teatrach warszawskich pióra dr. Guttry'ego. Z naszych sztuk autor omawia szczegółowo „Wilki w nocy“ Rittnera i „Dom kobiet“ Nałkowskiej. Artykuł ilustrują portrety pp.: Marji Przybyłko-Potockiej, Mili Kamińskiej, Stanisławskiego, sceny z wymienionych sztuk, wreszcie zespół „Domu kobiet“ wraz z autorką.

W „Národní Divadlo“ z dn. 13 czerwca p. B. V. (ydra) pisze o ostatnich nowościach teatralnych w Polsce, m. in. o „Słabej płci“ Bourdeta i obszernie o „Piorunie z jasnego nieba“ Kiedrzyńskiego.

W „S u n d a y R e f e r e r e“ z dn. 4.V znajdujemy obszerną korespondencję z Warszawy pióra p. Liljany T. Mowrer. Autorka pisze m. in. o „Związku Niedobranym“ w Teatrze Małym, następnie zaś w dłuższym ustępie, zatytułowanym „Triumf Szyfmana“ czytamy co następuje:

„Teatr Polski odegrał dużą rolę w życiu artystycznym Warszawy ostatnich dziesiątków lat i jest typowym przykładem wyżyn scenicznych, jakich Polska osiągnęła. Gdy Arnold Szyfman otworzył teatr w r. 1913, sztuki francuskie były jedyną strawą teatromanów. Ten młody, pełen zapału dyrektor rozpoczął swoją działalność wystawieniem utworu poety narodowego, Zygmunta Krasińskiego i do chwili obecnej, pomimo politycznych i finansowych trudności, wystawił szereg najlepszych dzieł z literatury europejskiej doby dzisiejszej i stał się nie tylko wzorem dla innych teatrów w Polsce, lecz zdobył rozgłos międzynarodowy, tak że Bernard Shaw zdecydował się wystawić swój utwór po raz pierwszy w jego teatrze“.

Następuje wzmianka o wystawieniu „Wielkiego kramu“, który, jak twierdzi autorka, był grany „jako komedia słów, której intelektualne prawdy i argumenty w wielu wypadkach dotyczyły narodowej polityki“, wreszcie — o „Domu kobiet“.

Paryska „C o m o e d i a“ z d 16.V zamieszcza dłuższy, bardzo przychylny artykuł o „Domu kobiet“ Nałkowskiej pióra p. Teresy Koerner, która podnosi talent autorki oraz podwójny triumf p. Marji Przybyłko-Potockiej w charakterze reżysera sztuki i wykonawczyni roli głównej. W tekście podobizny pp. Nałkowskiej i Przybyłko-Potockiej.

Ta sama autorka pisała o „Domu kobiet“ w „Les Nouvelles Litteraires“.

W „V o s s i s c h e Z e i t u n g“ z dn. 28.V korespondent warszawski tego pisma, p. I. B. (irnbaum) pisze o „Domu kobiet“, wyrażając przekonanie, że sztuka ta w ciągu najbliższej zimy znajdzie się na repertuarze wielu scen zagranicznych.

„N e u e F r e i e P r e s s e“ z dn. 15.VI pisze obszernie o ostatnich premierach Teatru Polskiego: „Melodramacie“ Bernsteina i „Domu kobiet“ Nałkowskiej, podkreślając świetność wykonania obu sztuk.

„N e u e s W i e n e r J o u r n a l“ dał notatkę pióra p. Krausego o „Volponem“ w Teatrze Polskim.

# DZIESIĘCIOLECIE TEATRU W BRATISŁAWIE

**W** Bratisławie obchodzono niedawno uroczyste dziesięciolecie stworzenia narodowego Teatru słowackiego.

Dzieje stworzenia Teatru słowackiego sięgają roku 1919. Wtedy to Jarosław Kwapił wystąpił z konkretnym planem, który nie dał się jednak jeszcze wówczas urzeczywistnić. Dyrektor Jerżabek zorganizował tylko objazd trupy: „Vychodoceske Divadlo“ po najważniejszych miastach Słowaczyny. Potem w listopadzie odbyło się pierwsze posiedzenie „Towarzystwa Teatru słowackiego“ i powierzono kierownictwo powstającego teatru dyrektorowi Jerżabkowi, który zainaugurował 1 marca 1920 „Pocałunkiem“ Smetany pierwszy trzymiesięczny sezon słowackiego Teatru Narodowego. Okazało się jednak wkrótce, że trzymiesięczny sezon nie odpowiada ani w części wymaganiom kulturalnym społeczeństwa i po usilnych staraniach, wprost po walce, w której żywy udział brała prasa, udało się na sezon następny przedłużyć okres przedstawień o jeden miesiąc, później zaś osiągnięto okres sześciomiesięczny dla przedstawień Teatru Narodowego. W roku zaś 1923 ustalono, że w budynku teatru miejskiego w Bratisławie odbywać się mają corocznie przedstawienia Teatru Narodowego przez dziewięć miesięcy. Stan ten trwa po dzień dzisiejszy. Dwa dni w tygodniu są jednak zastrzeżone dla przedstawień niemieckich i węgierskich naprzemian.

Celem uzyskania własnego gmachu wszczęto jeszcze w roku 1921 wielką akcję, na czele której stał zmarły niedawno wielki pisarz czeski, Alois Jirasek. Zebraną wówczas sumę przeszło miliona koron czeskich przekazano z kolei Związkowi aktorów, który jednak zaprzepścił zupełnie szlachetną akcję narodową postawienia własnego budynku.

Po dyrekcji Bedricha Jerżabka, prowadził Teatr Narodowy w Bratisławie Józef Hurt, potem Oskar Nedbal. Po nim objął na jakiś czas kierownictwo Waclaw Jirzkowski, obecnie zaś dyrekcja spoczywa w powrotem w rękach Oskara Nedbala, który

z wrodzonym taktem i talentem towarzyskim potrafił uczynić teatr niejako pośrednikiem pomiędzy kilkoma narodami o wręcz rozbieżnych kierunkach myśli i pracy.

*fr. s.*

## JUBILEUSZ REINHARDTA

**W** ubiegłym miesiącu świat artystyczny Berlina obchodził uroczyste 25-lecie dyrektorstwa Reinhardta w „Deutsches Theater“. Nie był to więc, jak część prasy naszej podawała, jubileusz działalności teatralnej Reinhardta, gdyż ta jest o kilka lat dłuższą, lecz jego rządów na najchlubniej zapisanej scenie prywatnej Niemiec. W uznaniu zasług otrzymał Reinhardt tytuł doktora honoris causa od kilku uniwersytetów niemieckich, poza tem kilka odznaczeń państwowych oraz członkostw honorowych wielu związków, stowarzyszeń i klubów teatralnych i literackich niemieckich.

Te jubileuszowe odznaczenia spotykają Reinhardta zupełnie zasłużenie, gdyż jest to jeden z czołowych ludzi współczesnych Niemiec, a w dziedzinie teatru napewno pierwszy. W czasie wojny i zaraz po wojnie zaczęła gwiazda Reinhardta zachodzić pod wpływem ataku młodych, lecz po kilku latach ich wpływy zupełnie zmalowały i Reinhardt wrócił do swojej dawnej wielkości i dawnej wiary w siebie, którą, zdawało się, na chwilę utracił. Wprawdzie teatry Reinhardta w Berlinie nie są dziś repertuarowo tem, czem były przed wojną, lecz pod względem wykonawczym i organizacyjnym są bezsprzecznie największymi teatrami niemieckimi.

## KONGRES TEATRALNY W HAMBURG U

**W** połowie czerwca, na kilka dni przed zjazdem Penklubów w Warszawie, odbył się w Hamburgu czwarty międzynaro-



dowy kongres teatralny pod przewodnictwem Firmina Gémier. W kongresie wzięły udział tak poważne osobistości, jak: prof. Strowski, Leopold Jessner, Gaston Baty, Tristan Bernard, Charles Méré, Ludwik Fulda, Aleksander Tairow, Fritz von Unruh. W kongresie uczestniczyli głównie Niemcy i Francuzi, przedstawiciele innych narodowości było bardzo niewiele. Kongres jednomyślnie wypowiedział się przeciwko kontyngentowaniu dzieł dramatycznych i muzycznych przez poszczególne państwa.

Naprawdę ciekawym momentem Kongresu Hamburgskiego była wielka dialektyczna rozprawa między reżyserami niemieckimi i francuskimi w sprawie inscenizacji utworów klasycznych. Leopold Jessner, jeden z wybitnych reżyserów niemieckich, do niedawna dyrektor państwowego teatru w Berlinie, głosił prawo reżysera do przystosowywania utworów klasycznych do potrzeb chwili bieżącej oraz czynienia skrótów zasadniczych nawet w stosunku do momentów i scen najbardziej kapitalnych i charakterystycznych dla autora i utworu. W dalszym ciągu propaguje Jessner szukanie w każdym utworze sensu przede wszystkim politycznego i moralnego i inscenizowanie każdego utworu w tym duchu. Kongres wykazał, że był to pogląd nie tylko Jessnera, ale prawie całej delegacji niemieckiej. Na jej lewicy zjawily się nawet tendencje jeszcze bardziej jaskrawe, nie przyszły one jednak na kongresie do głosu, gdyż Piscator, który miał wygłosić w tej sprawie referat, w ostatniej chwili odwołał swój przyjazd.

Obronę autorów klasycznych przeprowadziła delegacja francuska. Gémier przyznał się otwarcie: „We Francji wystawiamy przede wszystkim poetów: jesteśmy dobrowolnymi niewolnikami tekstu“. W tym zdaniu wyraził się w pełni duch łaciński delegacji francuskiej. Wprawdzie Gaston Baty starał się osłabić niektóre argumenty Gémier'a, jednak w linii zasadniczej swojego przemówienia był przeciwko Jessnerowi, któremu wykazywał niekonsekwencję w tem, że reżyser niemiecki chce modernizować ducha autorów klasycznych, lecz gdy chodzi o kosztjmy, pragnie je widzieć neutralnymi. In-

ni członkowie delegacji francuskiej sprzeciwiali się namiętnie szukaniu w utworach teatralnych sensu politycznego i moralnego, zamiast szukania wartości artystycznych i dramatycznych.

---

## UPADEK „KOMEDJI FRANCUSKIEJ”

---

Tak szeroka publiczność, jak i ludzie teatru w Paryżu i na całym świecie są przekonani, że „Komedia Francuska“, uważana niegdyś nie tylko za pierwszy teatr francuski, ale i za pierwszy teatr na świecie, jest w ogromnym upadku, zarówno artystycznym, jak i upadku frekwencji. W sprawach artystycznych mogą istnieć różne poglądy i równie dobrze dziś, jak przed 30 laty, teatr ten może nie zadowalać wielu. Sprawa jednak frekwencji da się ująć zupełnie ściśle. To też cyfry ogłoszone przez administrację „Komedji Francuskiej“ wywołały ogólne zdumienie. W roku 1877, gdy „Komedia Francuska“ stała u swego szczytu pod dyrekcją Perrin'a, statystyka teatru wykazuje rocznie 254 tysiące widzów. W roku 1897 — 344 tysiące, w roku 1928 — 377 tysięcy, wreszcie w roku 1929 — 427 tysięcy.

To się nazywa — upadać z honorem.

---

## „COMOEDIA” O „ODPRAWIE POSŁÓW GRECKICH”

---

Znany i doskonały popularyzator literatury polskiej we Francji, p. Henri de Montfort, który staje się powoli naszym ambasadorem literackim w Paryżu, ogłosił świeżo w paryskiej „Comoedii“ w związku z jubileuszem Kochanowskiego obszerny feljeton o „Odprawie posłów greckich“.

Artykuł p. de Montfort, jak wszystko, co wychodzi z pod jego świetnego pióra, odznacza się niezwykłą wnikliwością, opanowaniem i opracowaniem tematu. Niewątpliwie też przyczyni się w niemałym stopniu do spopularyzowania we Francji imienia naszego wieszca z Czarnolasu.

Zespół artystek Teatru Polskiego odbył miesięczne tournée z „Domem Kobiet” pod przewodnictwem reżyserskim i aktorskim p. Marji Przybyłko-Potockiej. Ponadto brały udział w tournée pp. Siemaszkowa, Kawińska, Lubieńska, Modrzewska, Munclingrowa, Słubicka i Sokółowska.

Objazd rozpoczął się w Bielsku, poczem występy odbywały się w następujących miastach: Kraków (5 przedstawień), Przemyśl, Lwów (6 przedstawień), Stanisławów (2 przedstawienia), Drohobycz, Równe, Lublin, Kielce, Katowice, Częstochowa, Piotrków, Kalisz, Łódź (2 przedstawienia), Radom, Wilno (2 przedstawienia), Grodno, Białystok.

Wycieczka ta, przygotowana bardzo starannie, zdobyła znaczny sukces, a głosy prasy świadczą o wielkiem uznaniu dla autorki, wykonawców i reżyserji.

Dalszy ciąg tournée, obejmujący Pomorze, odbędzie się w jesieni.

## DRUGI TOM „DWUDZIEŚCI LAT TEATRU”

Wyszła świeżo z pod prasy druga seria świetnego zbioru recenzji Jana Lorentowicza p. t. „Dwadzieścia lat teatru”.

W okazałym, liczącym blisko 600 stron tomie, podzielonym na trzy części: teatr grecki, teatr angielski, teatr francuski, znakomity krytyk omawia sztuki z górną 40 autorów tych narodowości, grane na przestrzeni lat dwudziestu w teatrach warszawskich.

Książka Lorentowicza powinna się znaleźć w rękach każdego człowieka interesującego się teatrem.

**TREŚĆ NUMERU:** *Mieczysław Rulikowski:* O polityce teatralnej (II). — *Arnold Szyfman:* Obrona teatru. — *Leonard Kociemski:* Lis y z Włoch (teatry dialektyczne i amatorskie). — *A. S.:* Plotki i legendy teatralne. — Echa pobytu dyr. Szyfmana w Pradze. — Zagranica o Teatrze Polskim i Małym. — *fr. s.:* Dziesięciolecie teatru w Bratysławie. — Jubileusz R inhardta. — Kongres teatralny w Hamburgu. — Upadek „Komedji Francuskiej”. — „Comœdia” o „Odprawie posłów greckich”. — Tournée „Domu Kobiet”. — Drugi tom „Dwudziestu lat teatru”. — Sezon letni. — Drugi rok „Teatru”.

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

### TEATR POLSKI.

Najbliższą premierą Teatru Polskiego będzie sztuka Jarosława Haska „Przygody Dzielnego Wojaka Szweika” w układzie scenicznym Marjana Hemara. Tytułową rolę kreuje Stefan Jaracz. Poza tem w przedstawieniu bierze udział znany monologista, Leon Wyrwicz.

Reżyseruje sztukę K. Borowski, a dekoracje komponuje K. Frycz.

Na sierpień Dyrekcja przygotowuje komedję Edwarda Childs Carpentera „Kawaler-Papa” w przekładzie Stanisławy Kuszelewskiej z Kazimierzem Junoszą-Stępowskim w roli tytułowej. Komedja ta w obecnym sezonie obiegła całą Europę, wszędzie z ogromnem powodzeniem.

### TEATR MAŁY.

Najbliższą premierą będzie nowa krotkowiła M. Fijałkowskiego i K. Dunin-Markiewicza p. t. „Miłość czy Pięść”. W głównej roli kobiecej, lekkoatletki, wystąpi M. Modzelewska, jej partnerem będzie T. Wesółowski.

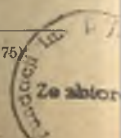
Sztukę reżyseruje S. Stanisławski.

## DRUGI ROK „TEATRU”

Obecny numer „Teatru” zamyka drugi rok naszego wydawnictwa.

Najbliższy numer ukaże się w połowie września.

Spis rzeczy w roczniku drugim „Teatru” znajdą czytelnicy na str. 3 i 4 okładki obecnego numeru.







## KRONIKA TEATRALNA.

Teatry zagranicą .....	35
" " .....	56
" " .....	73
" " .....	96
" " .....	137

## KRONIKA OGÓLNA.

Uznanie Poselstwa .....	20
„Pologne Litteraire“ o „Wielkim kra- mie“ .....	20
Festiwal Shawowski .....	37
Koniec Piscatora .....	38
Sensacja teatralna w Paryżu .....	39
Oryginalny przywilej .....	39
Sensacyjny list Pirandella .....	59
Polskie sztuki w Pradze czeskiej ...	60
D. Filozofów o „Rewizorze“ w Teatrze Polskim .....	76
Umowa z Shaw'em .....	79
Hemar zagranicą .....	80
Paul Morand o inwazji sztuk amery- kańskich .....	115
Wywiad „Comoedii“ z dyr. Szyfma- nem .....	119
Kryzys teatralny w Niemczech ....	135
Kryzys w teatrze... Rotszyldów ....	136
Stulecie „Ernaniego“ .....	139
Jubileusz artysty .....	140
Wiosenna ofensywa sowiecka .....	158
Teatr kameralny w Pradze .....	159
Fiasco Meyerholda w Berlinie ....	179
„Teatr“ w prasie zagranicznej .....	180
Dziesięciolecie teatru w Bratysławie ..	198
Jubileusz Reinhardta .....	198
Kongres teatralny w Hamburgu .....	198
Upadek „Komedji Francuskiej“ .....	199
„Comoedia“ o „Odprawie posłów grec- kich“ .....	199
Tournée „Domu Kobiet“ .....	200
Drugi rok „Teatru“ .....	200

## NOTATKI BIBLIOGRAFICZNE.

„Bravo“ .....	78
„Życie kulturalno-artystyczne Warsza- wy“ .....	140
„Najważniejsze prądy we współczesnej polskiej sztuce reżyserskiej“ ..	178
Kiedrzyński we Włoszech .....	179
Drugi tom „Dwudziestu lat teatru“ ..	200

## ZAGRANICA O TEATRZE PO I MAŁYM.

Echa Festivalu Teatrów Polskiego i Małego zagranicą .....	13
Zagranica o Teatrze Polskim i Małym	17
Po premierze „Wielkiego kramu“ ..	17
Zagranica o Teatrze Polskim i Małym	34
" " " "	77
Głos krytyka obcego o Teatrze Pol- skim .....	119
Zagranica o Teatrze Polskim i Ma- łym .....	138
P. Henri de Montfort o Teatrze Pol- skim .....	179
Echa pobytu dyr. Szyfmana w Pra- dze .....	195
Zagranica o Teatrze Polskim i Małym	196

## ZAPOWIEDZI REPERTUAROWE.

Nasze premjery .....	20
Najbliższe premjery .....	60
Pierwsza sztuka Zofji Nałkowskiej ..	79
„Miłość czy pięść“ .....	79
Nowa komedja Kiedrzyńskiego .....	79
Zapowiedzi repertuarowe .....	
Sztuki obcych autorów .....	
Najbliższe premjery .....	1
" " .....	1
„Związek niedobrany“ .....	1
Sztuka Nałkowskiej .....	1
Nasze premjery .....	1
Andersen — Perzyński .....	1
Sezon letni Teatru Polskiego .....	1
„Papa“ w Teatrze Małym .....	1
Sezon letni .....	2

## ILUSTRACJE.

Dyr. Karol Hilar .....	5
Dyr. Jarosław Kwapil .....	6
ś. p. Adam Zagórski .....	11
Marja Hübnerowa .....	29
Mikołaj Gogol .....	41
Marja Antonowna i Anna Andrejew- na z „Rewizora“ .....	43
Ostatnia scena „Rewizora“ .....	45
Tadeusz Rittner .....	81
Grób Tadeusza Rittnera w Bad Ga- stein .....	83
Teatr Szkolny: „Wesele krakowskie“	89
Teatr Państwowy w Kownie .....	127
Ben Jonson .....	141

CENA 60 GROSZY