
TEATR



WYDAWNICTWO

TEATRÓW

POLSKIEGO

i MAŁEGO

M

B

ROK II

MAJ 1930
<http://rcin.org.pl>

NR. IX

NAGRODA PAŃSTWOWA

1 9 2 9

FERDYNANDA GOETLA

SERCE ŁODÓW

POWIEŚĆ

Cena zł. 10.—

CHOYNOWSKI PIOTR

RZECZY DROBNE I ZABAWNE

EJSMOND JULJAN

ŻYWOTY DRZEW

(Cena zł. 4.—)

KOSSOWSKI JERZY

ŚMIERĆ W SŁOŃCU

NAŁKOWSKA ZOFJA

KSIĄŻĘ

(Cena zł. 7.80)

PERZYŃSKI WŁODZIMIERZ

ZŁOTY INTERES

(Cena zł. 8.—)

SIEDLECKI-GRZYMAŁA ADAM

MAMAN DO WZIĘCIA

WARCHAŁOWSKI JERZY

ZOFJA STRYJEŃSKA

Z 32 REPRODUKCJAMI

(Cena zł. 8.—)

WYMIENIONE TU KSIĄŻKI UKAZAŁY SIĘ
NA KŁADEM

GEBETHNERA I WOLFFA

DO NABYCIA W ICH KSIĘGARNIACH W WARSZAWIE:

Krakowskie Przedmieście 15 i Sienkiewicza 9,

w filjach prowincjonalnych i we wszystkich księgarniach w kraju.

T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK II

MAJ 1930

Nr. 9

SZTUKA PROWADZENIA TEATRU*)

WYBÓR TEMATU.

Gdy otrzymałem zaszczytne zaproszenie Czeskosłowackiego Związku Dramatycznego w Pradze do wygłoszenia konferencji o teatrze i zacząłem się zastanawiać nad kwestją, któraby mogła zainteresować moich szanownych słuchaczy, — przychodziły mi na myśl różne tematy. A więc mógłbym mówić o teatrze w Polsce, o teatrze współczesnym w Europie, o teatrze wczoraj i dziś, o aktorze, o nowoczesnej inscenizacji, o reżyserji na przestrzeni wieku ubiegłego i t. d.

Wszystkie te tematy wydały mi się wkraczaniem w dziedzinę, która mniej należy do mnie, jako dyrektora teatru, zaś raczej do krytyków i historyków teatru i literatury.

Wreszcie, gdybym chciał być bardzo aktualnym, mógłbym mówić o teatrze Meyerholda, Tairowa i Piscatora, lub o teatrze avant-gardy w Paryżu, wkońcu o kryzysie teatralnym.

I to nie wydawało mi się celowym.

Wśród tych rozmyślań nasunął mi się temat, o którym się naogół mało mówi i pisze, mimo, że jest alfą i omegą istnienia teatru, to jest o sztuce prowadzenia teatru.

UMOTYWOWANIE TYTUŁU.

W konsekwencji wybrałem ten temat i wtedy znowu przyszło mi na myśl, czy tytuł nie wyda się zbyt pretensjonalnym, czy prowadzenie teatru jest naprawdę sztuką, czy nie jest to samochwalstwo, które źle usposobi słuchacza. Zastanawiałem się nad tem, aczkolwiek osobiście nie miałem żadnych wątpliwości. Prawda, że do funkcji dyrektora teatru należą tak różne zajęcia i wchodzą w grę tak różne talenty i tak różne umiejętności, jak w żadnym innym zawodzie, jednak ponad wszystkim góruje sztuka, celem ostatecznym jego działania jest swoista sztuka, rezultatem jest tylko sztuka.

Oczywiście wiedziałem, że prelekcja moja w tych warunkach wyrósć może na apoteozę dyrektora teatru. Czynię ją tem śmieiej, że nie wydaje mi się, by kierownicy teatru byli ludźmi, których życie psuje w jakimkolwiek kraju i w jakichkolwiek warunkach.

W prelekcji mojej będę składał hołd temu idealnemu dyrektorowi teatru, który może raczej żyje w wyobraźni naszej, niż w rzeczywistości. Podnosząc stanowisko dyrektora teatru, będę na niego nakładał równocześnie tak wielkie ciężary, będę mu stawiał tak wielkie wymagania, że

*) Odczyt wygłoszony przez dyr. Szyfmana w dniu 9/5 w Pradze na zaproszenie Czeskosłowackiego Związku Dramatycznego.

tylko mocny człowiek nie ugnie się pod niemi.

DYREKTOR IDEALNY.

Jakim więc być winien ten kierownik idealny teatru?

Człowiekiem, którego określił ktoś kiedyś trafnie, że musi stać mocno nogami na ziemi, a rękami dosięgać niebios. W tem określeniu mieści się prawie nieziszczalne żądanie połączenia idealizmu sztuki z materialnymi wymaganiami życia.

A więc pracę dyrektora teatru wypełnia z jednej strony naistotniejsze obcowanie ze sztuką i artystami, analiza i krytyka utworów, fantazja i rozmach tworzenia, ale równocześnie z drugiej strony — kalkulacja, rachunki, czynności handlowe, wytwórczość rzemieślnicza i fabryczna, obok problemów prawnych i społecznych, a regulatorem tego wszystkiego muszą być — poczucie sprawiedliwości, znajomość psychologii ludzkiej, zdolności taktyczne i w najszerszym tego słowa znaczeniu dyplomacja. A w koronie tego rozłożystego drzewa — zdrowie fizyczne, siła charakteru, niezależność sądów, optymizm życiowy, dobry smak artystyczny i talent.

Przed takim problemem w tym stopniu nie staje żaden zawód, żadna twórczość. Najbliższym jest może dziennikarstwo, gdzie strona administracyjno-handlowa pisma łączy się najściślej z polityczną, społeczną i artystyczną, chociaż nie w takiej zależności od siebie, jak w teatrze.

Natomiast w dziedzinie utrzymania zdobyczy i trwałości osiągniętych rezultatów dziennikarstwo jest w położeniu o wiele lepszym i szczęśliwszym, niż teatr. Jeżeli znakomitemu redaktorowi uda się stworzyć świetne pismo i sprawnie zorganizować jego administrację, nie łatwo jest zachwiać stanem posiadania tego pisma. Tymczasem w teatrze niema nic trwał-

go, czujność musi być ustawiczna, niewolno ani na dzień, ani na godzinę ustać w pracy, bo każdego dnia może cię spotkać klęska, która zniszczy rezultaty zdobywane latami. W teatrze nie istnieje zasługa przeszłości, niema wiernego abonenta, ani przyzwyczajonego klienta, jest nerwowy i nieobliczalny słuchacz, który dziś bije ci oklaski, a jutro odwraca się od ciebie. Tak, jak w polityce, gdzie człowiek najwyższych zasług dziś chadza w purpurze i tłum bije mu pokłony, a jutro strąca go z tarpejskiej skały, lub otacza mgłą zapomnienia.

To też, by nie zginąć w tych warunkach, trzeba, jak w dżungli, być zawsze przy broni i spać tylko z jednym przymkniętem okiem, tembardziej, że poza wszystkimi trudnościami czai się w każdym kącie tygrys zawiści i wąż boa zemsty.

Zanim zaczniemy mówić szczegółowo o tem, na czem polega sztuka prowadzenia teatru, pozwolę sobie zrobić zasadnicze rozróżnienie.

Czem innem jest naczelny dyrektor teatrów państwowych, czy miejskich, czem innem dyrektor artystyczny tychże teatrów, wreszcie czem innem dyrektor, a równocześnie kierownik artystyczny teatru prywatnego, który odpowiada za całokształt spraw tak artystycznych, jak i organizacyjnych nietylko swoim nazwiskiem, ale i osobiście pod względem materialnym. Dyrektor teatru subwencjonowanego jest w tem szczęśliwem położeniu, że nie zna osobistej materialnej odpowiedzialności, ani kłopotów finansowych, które zatruwają życie i pracę dyrektora teatru prywatnego. Natomiast dyrektorzy scen subwencjonowanych nie mają zazwyczaj tej wolności i niezależności, jaką rozporządzają dyrektorzy scen prywatnych.

Oczywiście, dyrektor wielkiego kompleksu teatralnego musi mieć zupełnie inny zakres pracy, niż dyrek-

tor jednego teatru. Nie zwalnia go to jednak od znajomości wszystkich arkanów i czynników tworzących teatr. Tylko wtedy będzie dobrze w teatrze, tylko wtedy panować będzie jedna wola, tylko wtedy ten dyrektor będzie umiał dobrać sobie współpracowników i zorganizować całokształt pracy. Jeżeli zajęcia reprezentacyjne i naczelne kierownictwo pochłaniać będą jego energię w zupełności, to tylko przy tych warunkach jest gwarancja, że właściwi ludzie znajdą się na właściwych miejscach i że praca kolektywna, którą jest twórczość teatralna, będzie wykonywana celowo i sprężysto według zasadniczego planu. Tam, gdzie kierownik artystyczny teatru nie zna się na stronie gospodarczej, tylko dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności mogą być dobre rezultaty. Również tam, gdzie na czele teatru stoi dyrektor, którego główną siłą jest doskonale opanowanie strony handlowej, grozi niebezpieczeństwo niedostatecznej harmonii z czynnikami artystycznymi teatru.

Ponieważ nam jednak chodziło o idealnego dyrektora teatru — będziemy w dalszym ciągu mówili o takim, któremu nie obce będą tajemnice teatru w żadnej dziedzinie. A więc mówić będę o jego zajęciach w sprawie wyszukiwania i układania repertuaru, dalej o realizacji przedstawień dokonywanych pod jego kierunkiem przez reżyserów, aktorów i malarzy, o jego ingerencji w sprawy gospodarczo-handlowe, wreszcie o jego stosunku do publiczności i krytyki.

STOSUNEK DO REPERTUARU.

Z doświadczenia każdy dyrektor teatru wie, że główną kolumną teatru jest repertuar. On nadaje teatrowi charakter. Od koncepcji repertuaru zależy stanowisko teatru, a często i jego byt. Dyrektor teatru, który nie ma jasnego planu, co chce grać w swoim teatrze i równocześnie nie u-

mie stworzyć środków do zrealizowania tego planu, nie utrzyma się na długo w teatrze. Wszyscy o tem wiemy, a jednak wszyscy popełniamy w tym kierunku codziennie najokropniejsze błędy. Czemu to się dzieje?

Teatr jest instytucją artystyczną i moralnej kultury, albo instytucją rozrywkową.

Zdawałoby się więc, że nic łatwiejszego, jak postanowić jedno lub drugie i w tym kierunku konsekwentnie iść. Tymczasem cała trudność jest w tem, że gatunków twórczości nie można tak łatwo rozróżnić, jak wyrobów lnianych od jedwabnych.

Pozatem istnieją kategorie sztuk, które mogą być zaliczane do jednego jak i drugiego rodzaju. Dalej, dzięki okolicznościom przypadają często teatrowi w udziale sztuki nie należące do jego programu, ale rokujące wielkie powodzenie, które w pewnych okolicznościach jest teatrowi tak potrzebne, jak człowiekowi powietrze. W momentach takich, które szczególnie odznaczają sceny prywatne, a są to momenty wielkich klęsk i kryzysów finansowych, wszelkie programy przestają istnieć prócz jednej zasady *primum vivere*. Wreszcie utwory o najlepszych wartościach artystycznych, czy etycznych, ściągają często tłumy do teatru, gdy równocześnie najweselejsze farsy grywane są przy pustych krzesłach. Jednak często, a może i częściej bywa i naodwrot.

Wszystko to razem powoduje, że rzecz prosta staje się skomplikowaną i tworzy się błędne koło. Tem błędniejsze, że sztuka przeczytana i sztuka wystawiona są to dwie różne sztuki.

Tajemnica powodzenia utworu teatralnego jest tak nieprzenikniona, tak za każdym razem inna, tak względna, płynna i niepewna, że im dłużej się teatr prowadzi, im więcej się posiada doświadczenia, tem mniej ma się pewności i zarozumiałości w tym kierunku. Szczególnie, gdy się zwa-

ży, że utwór teatralny nie żyje tylko sam przez się, lecz żyje poza tem przez teatr, przez atmosferę, przez grę aktorów, a nawet przez porę roku i przez kronikę dnia codziennego. Niejedna sztuka na tle pewnych wypadków politycznych czy społecznych, czy wreszcie obyczajowych, w danej chwili urasta, staje się aktualną, bliską słuchaczowi i przemawia do niego namiętnością życia, podczas, gdy w innym momencie jest mu obojętna, obca i daleka.

Równocześnie reżyser, czy aktor mogą w nagromadzonym materiale dramatycznym rozpalic tyle iskier, że sztuka zacznie płonac krwią i najprawdziwszem życiem. A to jest właściwa tajemnica powodzenia i równocześnie najpiękniejszy mistyczny moment teatru.

Intuicja kierownika teatru, który umie wyczuwac właściwe i decydujące momenty, który umie nietylko ze świezo przeczytanego repertuaru, ale i z pamięci swojej wygrzebac utwory odpowiadające w danej chwili potrzebom widza, lub potrzebom znakomitego aktora, niedostatecznie wyzyskanego w pewnym okresie czasu, jest jednym z głównych talentów twórczości dyrektora teatru.

To też repertuar jest najgłębszą troską każdego dyrektora, troską, którą odbiera wszystkie godziny życia, troską, która mu nie daje nigdy spoczynku, troską, która zamilowanego człowieka czasami do rozpacz doprowadza, bo sztuk dobrych, które by mu odpowiadały, jest coraz mniej na świecie. To też, jakże często dyrektor teatru, stojąc przed koniecznością rozpoczęcia prób, decyduje się na granie sztuki, która nie odpowiada ani jego zamilowaniom artystycznym, ani jego potrzebom repertuarowym, ani koniecznościom aktorskim, a czyni zaledwie zadość formalnym potrzebom repertuaru, który musi się zmieniać i żyć. To też nie będzie to

paradoksem, jeżeli powiem, że zaledwie drobna część sztuk wystawianych w teatrze, zyskuje prawdziwą i szczerą aprobatę krytycznego i mądrego dyrektora teatru.

W ideale, którego, rzecz oczywista, osiągnąć nikt jeszcze nie zdołał, powinno się przystępować do wystawiania sztuki tylko wtedy, gdy dyrektor ma w ręku utwór, który budzi jego zachwyty, i posiada równocześnie odpowiednie środki do zrealizowania go. Tu jednak zaczyna się już niebezpieczna kraina marzeń, z której trzeba czempredzej uciekać, by nie wpaść w patos fałszywego romantyzmu.

Jednym z aktualnych problemów repertuaru, często dyskutowanych jest kwestja popierania produkcji teatralnej swojskiej. Inaczej wygląda teoretyczna strona tego problemu, inaczej praktyczna. Uzgodnienie obu kierunków jest właśnie tą trudną sprawą. Teoretycznie rzecz jest jasna: należy popierać tylko utwory wartościowe; praktycznie: ponieważ utworów o wybitnych wartościach artystycznych zjawia się rok rocznie ilość niewystarczająca, więc trzeba grać i utwory niepełnowartościowe. Uzgodnienie teorii z praktyką następuje często na takiej platformie: po za nieobojętnem ekonomicznem hasłem popierania swojskiej twórczości istnieją zupełnie realne rezultaty, skłaniające do dawania jej pierwszeństwa. Niejeden bowiem utwór w wykonaniu doskonałych, rasowo do autora zbliżonych aktorów nabiera często wyjątkowych wartości.

Słaba sztuka francuska jest niekiedy tak świetnie grana przez aktorów francuskich, tych samych, którzy „położą“ i „sknocą“ jakakolwiek sztukę, naprzykład angielską, że sztuka ta na terenie francuskim ma zupełnie inną realną wartość, niż na terenie polskim czy czeskim. To samo dotyczy utworu każdej innej narodo-

wości. Niektóre sztuki, na przykład Bałuckiego i Blizińskiego, były w Warszawie tak znakomicie grane, świetni, rasowi aktorzy umieli z nich wydobyc tak czarujące wartości, że przedstawienia te stawały się wybitnymi dziełami teatralnymi, podczas, gdy te same sztuki grane w Pradze wydały by się może zupełnie inaczej.

Ambitny kierownik teatru poświęci wiele dla popierania twórczości swojskiej, gdyż z jednej strony jest to droga do tworzenia świetnych często przedstawień, a z drugiej — jedyna metoda, by wzmagała się twórczość narodowa, a w najgorszym razie krajowa.

Z tem łączy się propagandowa, wzajemna, lojalna współpraca zaprzyjaźnionych krajów sąsiedzkich. Mam przedewszystkiem na myśli stosunki teatralne polsko-czeskie. Pragniemy wzajemnie porozumienia, kontaktu, uzgodnień. Jak to uczynić? Osobiście nie wierzę ani w wartość konwensu w sztuce, ani nawet w zimną lojalność polityczną. Nasze stosunki będą miały wartość, jeżeli będą mądre i celowe. Jedno dzieło rozsądnie wybrane, jedna gorąca, żywiołowa chwila znaczy więcej, niż dziesiątki konwencjonalnych politycznych posunięć. Kilka występów pani Marji Hübnerowej w Warszawie, gdzie sala grzmiała od oklasków nie politycznych, ale oklasków szczerzego artystycznego entuzjazmu, znaczyły w mojem przekonaniu więcej, niż dziesiątki przedstawień o konwencjonalnym sukcesie. Więc starajmy się nie o rekordy ilościowe, lecz o rekordy wzwyż. Każde nowe wystąpienie powinno być duchowem zbliżeniem.

To też narzekania wzajemne, że te stosunki artystyczne nie są tak ożywione, jakbyśmy tego pragnęli, są tylko częściowo słuszne. One się same naturalnymi drogami ożywią, gdyż tendencje są po obu stronach jak najlepsze. Muszą tylko przyjść utwory,

które by miały siłę rozpierania dzielących nas granic, utwory, którychbyśmy słuchali z tak samo bijącym sercem w Warszawie, jak wy ich słuchacie w Pradze. Wtedy nie trzeba będzie nawoływać propagandowych. Serca wasze napewno otworzą się same dla przyjęcia naszych utworów, jak nasze dla waszych. Nawiasem jednak mówiąc, protekcja miarodajnych czynników nie zaszkodzi.

AKTORZY I REŻYSEROWIE.

By utworowi scenicznemu dać formę teatralną, dyrektor musi mieć do dyspozycji reżyserów, aktorów, malarzy i techników. I tu zaczyna się jego drugie zadanie artystyczne — umiejętność dobrania właściwych ludzi dla z góry przewidzianych planów repertuarowych.

A więc przedewszystkiem angażowanie aktorów i reżyserów. Okres równie ciężki, jak wybór sztuk. Dziesiątki planów, setki rozmów i dyskusyj. Obok artystycznie i psychologicznie ciekawych rozmów, jałowe i monotonne. Z jednej strony walka o byt, o stanowisko artystyczne i pozycję socjalną — z drugiej strony obrona interesów artystycznych i finansowych. Te coroczne targi i walki, to jeden z przykrzejszych, a jednak istotnych czynników pracy teatralnej.

A potem, już w sezonie, dobór najważniejszych ludzi do oznaczonych prac — jedno z najgłówniejszych zadań dyrektora teatru. Czasami można sztukę „obsadzić“ — to znaczy aktorów na role wyznaczyć w ciągu kilku minut, a czasami staje się to tematem niekończących się żmudnych konferencyj z reżyserami, które trwają przez szereg dni. Doświadczony dyrektor doskonale sobie zdaje sprawę, jak groźną dla realizacji utworu jest każda omyłka obsadowa, jak równocześnie opiera się na tem zaufanie aktorów do niego. Zresztą często dobra

obsada ratuje sztukę. Bez wnikliwej analizy utworu i bez doskonałej psychologicznej znajomości talentu aktora dobrze obsadzić sztuki niepodobna. Tego się też nauczyć nie można, można się trochę doświadczeniem poduczyć. To też dyrektor teatru jest najważniejszym wychowawcą reżysera, aktora i malarza. Dyrektor teatru, który zna cechy talentu swoich pracowników, potrafi w ciągu kilku lat wydobyć z nich maximum ich artystycznych możliwości, w wyższym stopniu, niż jakakolwiek szkoła, niż jakakolwiek praktyka samodzielną.

Oczywiście, jeżeli dyrektor jest sam reżyserem, tem łatwiej zdobędzie zaufanie współpracowników, szczególnie jeżeli będzie reżyserem wybitnym. Bywają też znakomici dyrektorowie, którzy wyszli z aktorstwa. Aczkolwiek z wielu powodów nie jest pożądanem, by dyrektor był sam praktykującym aktorem, to jednak i w tym wypadku doświadczenie wykazuje, że są wyjątki, które w teatrze łamią każdą teorię. Mam na myśli przede wszystkim Konstantego Stanisławskiego, który, będąc do ostatniej chwili reżyserem i aktorem Teatru Artystycznego w Moskwie, jest równocześnie jednym z najwybitniejszych dyrektorów teatru obecnego pokolenia, aczkolwiek był on w tem szczęśliwym położeniu, że znalazł idealne dopełnienie w Niemirowiczu-Danczence, jako w współdyrektorze teatru, a równocześnie nie znał w swem życiu troski finansowej.

W rękę kierownika teatru spoczywa ster łodzi artystycznej, a temsamem kierunku, w jakim teatr może płynąć, nie ulegając zbyt z jednej strony modzie i snobizmowi, z drugiej — nie zawsze krytycznym zamiłowaniom i inklinacjom jego reżyserów, czy malarzy.

Również od dyrektora zależy, czy teatr będzie się rozwijał w kierunku

zespołowości, czy też wydobywania się poszczególnych jednostek artystycznych.

Wszystkie te zadania wymagają nietylko wyraźnego artystycznego oblicza dyrektora, lecz i wybitnych talentów dyplomacji oraz taktu dla pogodzenia tyłu sprzecznych interesów poszczególnych pracowników teatru.

Umiejętność współzycia dyrektora z aktorami i reżyserami jest jednym z najważniejszych czynników atmosfery teatralnej. Niektórzy reformatorzy teatru poszli w tym kierunku tak daleko, że propagowali życie omal koszarowo - klasztorne całego zespołu teatralnego. To wydaje mi się pomysłem, przeniesionym mechanicznie z zupełnie innych dziedzin i z innych czasów do współczesnych stosunków i warunków. Próby też w tym kierunku dały dość pocieszne rezultaty. Nie na tem bowiem rzecz polega, żeby wspólnie mieszkać, wspólnie jadać i nosić jednaki kitle, czy bluzy, ale żeby się wzajemnie szanować, wzajemnie sobie ufać i wzajemnie wierzyć we wspólne ideały.

ORGANIZACJA I ADMINISTRACJA TEATRU.

Wreszcie trzecia równie ważna działalność dyrektora teatru — to organizacja i administracja teatru, a ściślej przedsiębiorstwa teatralnego, które będąc wprawdzie instytucją artystyczną, jest równocześnie wielką instytucją handlową i przemysłową, bo produkującą na swój użytek i dekoracje i meble i stroje i wiele innych przedmiotów specjalnie potrzebnych dla pracy zawodowej.

Jeżeli dyrektor wielkiej instytucji teatralnej ma obok siebie nawet bardzo zdolnego administratora teatru, dualizm ten nie da napewno dobrych rezultatów, jak już wyżej wspominałem, jeżeli nie nastąpi bezwzględne uzgodnienie tendencji kierownictwa artystycznego z potrzebami gospodar-

czemi teatru. To też w ideale dyrektor teatru powinien być równocześnie i kierownikiem literackim i reżyserem i naczelnym kierownikiem administracji, któryby umiał czytać bilanse, wyciągać z nich wnioski, organizować celowe statystyki, znać się na fabrykacji rekwizytów, orjentować się w kwestjach prawnych i socjalnych, interesować się równie reklamą, jak estetyką druków, dobrem funkcjonowaniem szatni i bufetu, oraz znać się na celowości wydatków. Mimo bowiem, że teatr jest przedsiębiorstwem prawie tak ryzykownym, jak giełda, i niema w teatrze żadnych stałych zasad powodzenia, wszystko jest płynne i możliwe, a względność jest najbardziej charakterystyczną cechą teatru, — dyrektor teatru musi wierzyć, że istnieją prawa artystyczne i handlowe, które dają doskonałe rezultaty, jeżeli są ściśle obserwowane.

PUBLICZNOŚĆ.

Nie dalibyśmy pełnego obrazu sztuki prowadzenia teatru, nie omówiwszy choćby w paru słowach, stosunku dyrektora teatru do publiczności i krytyki.

Istnieje teoria, że dyrektor teatru może publiczność nie tylko wychowywać, ale zmieniać jej charakter i jej gust w takim kierunku, w jakim on chce i pragnie. Wszechwładza prawie nadludzka i mistyczna, sugerowana często przez młodych, rozwichrzonych doktrynerów teatralnych.

Doktryna ta jest oparta na głębokiej nieznajomości społeczeństwa. Nietylko wydaje mi się to nieprawdopodobnym, nietylko wydaje mi się to fizycznie i materialnie nieosiągalnym, ale — wręcz pod wielu względami dla teatru szkodliwym. Zdaje mi się, że niema tak wielkich majątków, któreby zmusiły publiczność przy najbardziej nawet uporczywej konsekwencji dyrektora teatru do chodzenia na sztuki, które się jej po-

dobąć nie będą. Mimo, że co innego opowiadają nam pewne teatralne anegdoty amerykańskie o potędze złotego cielca. Nie wierzę w nie.

Również nie wydaje mi się wskazanem, ani właściwem narzucanie publiczności w publicznym teatrze poglądów partyjnych autora, kierownika teatru, czy reżysera. Teatr jest instytucją publiczną, która winna się liczyć z tem, że każde przedstawienie gromadzić może przedstawicieli różnych kierunków politycznych i nie tu miejsce na tego rodzaju propagandę. Od tego są ostatecznie teatry partyjne, czy związkowe o charakterze wiecowym. Nawet tendencyjne poruszanie problemów społecznych natrafia często na opozycję opinii publicznej. Teatr winien stać od wszelkiego partyjnictwa zdaleka, inaczej prędzej czy później gangrena partyjna go zżre.

Co innego systematyczne a powolne wychowywanie publiczności do coraz wyższych gatunków artystycznych i do coraz lepszych przedstawień, oraz podnoszenie jej ku tendencjom moralno - humanitarnym, które jednoczą całą widownię bez względu na poglądy polityczne czy społeczne. Tu leży jedno z najpiękniejszych zresztą zadań propagandowych teatru. Przeświadczenie, że każde artystyczne przedstawienie wzbogaca umysłowość, wyobraźnię i estetyczne wrażenia widza, jest dostatecznym wynagrodzeniem za wszelkie trudy, a nawet klęski dyrektorskiego żywota.

KRYTYKA.

Krytyka jest wszędzie na świecie jedną z konieczności rozwoju teatru. Jednak w momentach rozdrażnienia, wywołanego niepowodzeniami, wyolbrzymiamy jej rolę chętnie do granic prawie demonicznych.

Zadanie krytyki teatralnej winno być współtwórczem. Krytyka teatralna bardziej niż w innych dziedzinach

sztuki ma doraźny wpływ na sukces utworu i aktora, stąd odpowiedzialność jej i znaczenie urasta często w fantazji teatru do przesadnych rozmiarów.

Faktem jednak niezaprzeczalnym jest to, że wpływ krytyki na rozwój teatru jest ogromny.

Często dyskutowanym bywa problem, czy krytyki powinny być pisane bezpośrednio po premierze, czy też po spokojnym rozważeniu widowiska. Zdaje mi się, że nie można tu stawiać żadnej stałej normy, jest to wyłącznie zależne od temperamentu pisarza.

Natomiast ideałem dla teatru byłoby, gdyby krytycy pisali swoje oceny nie po jednym przedstawieniu, lecz bywali na sztukach wielokrotnie i zajmowali się dalszą ewolucją przedstawień, która nie zawsze idzie w pożądanym kierunku. Przedstawienie nie jest rzeczą stałą, jak utwór autora, lecz ulega ustawicznym przesunięciom i zmianom, które często mogą zupełnie przetworzyć charakter utworu i przedstawienia.

Dla teatru byłby też korzystny jak najściślejszy kontakt krytyka z pracami teatralnymi, co w rezultacie dawałoby mu dokładniejszą znajomość istoty teatru.

Jednak na te wszystkie problemy dyrektor nie ma i nie może mieć żadnego wpływu. Jego główną tendencją winno być dążenie do kulturalnych, obiektywnych i niezależnych stosunków między krytyką i teatrem.

W każdym jednak razie można

śmiało powiedzieć, że jakkolwiek przedstawiałby się w dzisiejszym ustroju stosunek krytyki do teatru, nikt z prawdziwych ludzi teatru nie zgodziłby się chętnie na usunięcie wogóle krytyki teatralnej, gdyby to nawet leżało w zakresie jego możliwości. Krytyka jest częścią teatru i śmiało można powiedzieć, że za wszelkie krzywdy, nawet istotne, pochodzące z niekompetencji lub złej woli krytyka, daje teatrowi pełną rekompensatę w jasnych okresach obiektywizmu, dobrej woli i życzliwości.

ZAKOŃCZENIE.

Jeżeli udało mi się przekonać szanownych słuchaczy, że intuicja i talent twórczy są głównymi składnikami pracy dyrektora teatru, który obok tego musi posiadać tyle różnych umiejętności i zalet, jak pilność i zabiegliwość, fantazja i optymizm, tyle sił fizycznych i moralnych, — to na końcu wypadnie mi stwierdzić, że wszystkie te talenty, umiejętności i cechy charakteru nie doprowadzą go do celu, jeżeli nie będzie posiadał wiary, że teatr, będąc zwierciadłem życia i uczynków ludzkich, jest równocześnie posłannictwem artystycznym, którego zadaniem uszlachetniać człowieka i dawać mu szczęście. Słowa te brzmią na tle codziennej pracy patetycznie, i są patetyczne, lecz tem nie mniej prawdziwe. Szczęśliwi są ludzie teatru, dla których w każdym momencie słowa te mogą być codzienną rzeczywistością.

Arnold Szyfman

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

I.

Ne od rzeczy, zdaje się, będzie wyjaśnić przedewszystkiem, co pod umieszczonem w nagłówku określeniem należy rozumieć. O polityce

teatralnej można mówić tak, jak mówi się o ekonomicznej, agrarnej lub celnej, oświatowej, szkolnej lub bibliotecznej. Jest więc ona częstką wyodrębnioną polityki ogólnej państwa

(względnie innej organizacji prawno-publicznej lub jednostki), i — tak, jak tamte w swoim zakresie — obejmuje system postępowania w dziedzinie spraw teatru. Musi zatem narówni z wszelką polityką mieć najpierw cel jasno wytknięty, następnie program dojścia, a właściwie zbliżania się do niego, wreszcie sposoby urzęczywistnienia tegoż programu. Będąc, jak się rzekło, tylko cząstką polityki ogólnej, pozostaje, oczywista, w ściślejszej od tamtej zależności, tym samym służy interesom i jako system postępowania temi samymi posługuje się metodami.

Nie mogło być, naturalnie, o polityce teatralnej mowy w czasach, gdy teatr bardzo nieznaczną w życiu społecznym grał rolę. To też pierwsze jej ślady spotykamy dopiero w w. XVII w sporadycznych narazie faktach, między którymi za najważniejszy zapewne dla tej epoki uznać wypadnie stworzenie przez Ludwika XIV podwalin pod przyszłą Komedję Francuską przez połączenie trzech do tego czasu istniejących w Paryżu teatrów (w *l'Hôtel de Bourgogne, du Marais* i złączonej z tym ostatnim już przedtem trupy Moliera) w jedną kompanję pod nazwą *les Comédiens du Roi*. Inne w tym okresie zarządzenia władz państwowych miały charakter przede wszystkim nadzorczo - rewolucyjny, z jednej strony nie wykraczały poza system przywilejów, z drugiej — skryształizowały się z czasem w utworzenie formalnego instytucji cenzury (w r. 1706 we Francji; nieco później, w 1737, w Anglii). W wyrażającej się temi środkami ingerencji w sprawy teatru była niewątpliwie pewna myśl zabezpieczenia interesów państwa, nie było jednak myśli twórczej. Zobaczmy ją dopiero w drugiej połowie XVIII-go stulecia, gdy pod wpływem prądów Wieku Oświecenia stosunek państwa do teatru zaczął ulegać zmianom i gdy sam teatr, coraz bardziej wyzwalając się i rosnąc w siłę, coraz

większego nabierał znaczenia w życiu narodu.

Właściwa polityka teatralna, nie polegająca na nadzorze policyjnym, lecz tworząca pewną własną ideologję i wytykająca sobie pewne cele, narodziła się w Austrii. Zapoczątkowała ją w r. 1752 Marja Teresa szeregami reform, uwieńczonych z czasem zaprowadzeniem cenzury, nie w widowiskach jednak pogwałcenia teatru stosowanej, ale, wprost przeciwnie, dla podniesienia jego poziomu i dla walki z hanswurstjadami, którym całkowicie niemal służyły sceny wiedeńskie. Dalszym znamiennym na tej drodze krokiem było utworzenie przez Józefa II w d. 17 lutego 1776 dworskiego teatru *n a r o d o w e g o* (*Hof- und Nationaltheater*) w gmachu w pobliżu Zamku (*nächst der Burg*), skąd powstała późniejsza jego nazwa. W trzy lata potem, 17.II.1779, wydane zostały „przepisy i prawa dla członków c. k. Teatru Narodowego“, normujące wewnętrzną organizację sceny ściśle według wzorów francuskich.

Przymiotnik „narodowy“ w nazwie powołanej do życia przez Józefa II instytucji nie był użyty przypadkowo. Odpowiadał on ówczesnym tendencjom i stanowił widomy znak zwycięstwa w walce o charakter rodzimy teatru. Walka ta, prowadzona we wszystkich krajach niemieckich, wywołała bardzo poważną zmianę w stosunkach teatralnych. Do tego czasu na ziemiach Austrii i Rzeszy istniały dwa rodzaje scen: dworskie, bardzo liczne, ale całkowicie cudzoziemskie (francuskie i włoskie, zwłaszcza opera), oraz prywatne wędrownie, utrzymywane przez antreprenorów, zwanych wówczas pryncypałami (skąd określenie kompanij aktorskich jako *Principalschaften*). Wypadki subwencjonowania tych teatrów przez dwory były bardzo rzadkie, jedyna zaś — poza Wiedniem — próba utrzymania *n i e m i e c -*

k i e j sceny dworskiej (Gota 1775) nie powiodła się i po trzech latach musiała być zaniechana. Nie mogąc liczyć na pomoc z tej strony, społeczeństwo, w którym jako wynik rozbudzonej świadomości narodowej dojrzała potrzeba utrwalenia bytu i podniesienia poziomu sceny ojczystej, zaczęło działać na swoją rękę. W skutku tej akcji powstaje rychło szereg teatrów, w nazwie już samej podkreślających swój charakter i ideę, której miały służyć. Najpierw więc otwiera się „Teatr Narodowy“ w Hamburgu, usiłujący istnienie swe oprzeć za pomocą sił i kapitałów społecznych, co jednak całkowicie zawodzi; następną z kolei, w r. 1779 powołany do życia teatr w Mannheimie pozyskuje na dyrektora Ifflanda i dzięki temu przeżywa okres wielkiego rozkwitu, pod względem materialnym jednak popada w całkowitą zależność od gminy miasta; wreszcie w kilka lat potem, w 1786, założony zostaje „Królewski Narodowy Teatr“ w Berlinie. Obok tych trzech najpoważniejszych w owej epoce scen dramatycznych istnieje już szereg innych „Teatrów Narodowych“ we wszystkich większych miastach najpierw monarchji austro-węgierskiej, potem i Rzeszy Niemieckiej. Losy ich atoli są ciągle niepewne. Rządy poszczególnych państw nie interesują się nimi wcale, nie umiając zdobyć się na własną, popierającą wysiłki jednostek politykę teatralną. Długo też na nią wypadnie czekać, pierwszym zaś znamienym jej przejawem będzie ogłoszone w dniu 16.XII.1808 r. w Królewcu „publicandum“ Fryderyka Wilhelma III, oddające teatr, jako instytucję, służącą oświacie powszechnej, pod nadzór ministerjum wyznań i oświecenia. Rychło jednak, gdyż w niespełna dwa lata, stanowisko to ulega zmianie i teatry, uznane za zakłady tylko użyteczności publicznej i rozrywkowe, zostają podporządkowane policji. Tego rodzaju posunięcie odpowiadało

tendencjom ogólnej polityki i nie było bynajmniej odosobnione, gdzieindziej bowiem, mianowicie we Francji (która pierwsza w r. 1791 dekretem Konwentu skasowała system przywilejów teatralnych) już w 1806 zniósł Napoleon wolność teatrów, szereg ich zamykając w roku następnym.

Od tej pory zaczyna się stopniowa likwidacja z takim entuzjazmem tworzonych pod koniec poprzedniego stulecia niemieckich „Teatrów Narodowych“. Część ich znaczna zostaje przejęta przez panujących, dla których wzorem — poza teatrem Burgu w Wiedniu — stała się scena dworska w Weimarze, od r. 1791 pod kierunkiem Goethego przodująca innym. Losami pozostałych zajęły się gminy miast, niekiedy z konieczności, jak np. w Mannheimie, gdzie gmina oddawna zainteresowana była w teatrze finansowo, wskutek czego w r. 1839 przejęła go na własność. Ani jedna wreszcie scena nie została w tym czasie upaństwowiona; jedynie w Stuttgardzie uczyniono w tym kierunku próbę, dość jednak szczególną, oddano bowiem teatr pod zarząd intendenta, odpowiedzialnego nie przed władzami państwowymi, lecz przed dworem; gdy po trzech latach intendent wykazał deficyt, sięgający 115.000 guldenów, zniechęcone tem stany rzekły się w imieniu państwa posiadania teatru i oddały go królowi, zwiększając jednocześnie listę cywilną o 50.000 guldenów na pokrycie kosztów prowadzenia sceny.

W tych możliwie najtreściwszych słowach przedstawiliśmy obraz powstawania i tworzenia się w drugiej połowie XVIII-go i na początku XIX-go wieku teatru w Niemczech dla pokazania, jakie mianowicie elementy w procesie tym brały udział. Zanim przejdziemy do rozpatrzenia roli każdego z nich, przypomnieć jeszcze sobie musimy, jakimi w tymże czasie etapami postępowała budowa

tak znacznie od niemieckiego młodszego nowoczesnego teatru w Polsce.

Jak wiemy powstał on w r. 1765 z inicjatywy i na życzenie Króla, w pierwszym jednak tylko, niespełna trzy lata trwającym okresie był teatrem dworskim. Mimo poparcia, udzielanego przez najwybitniejsze umysły, między innymi przez grono grupujących się wokoło redakcji „Monitora“ pisarzów z księciem g. z. p., księdzem biskupem warmińskim i Bohomolcem na czele, nie trafiła młoda scena na odpowiedni grunt i musiała podzielić losy rychło rozpuszczonych innych trup królewskich: włoskiej opery, komedji francuskiej i baletu.

O wznowieniu widowisk narodowych (jak dla odróżnienia od obcojęzycznych nazywano je w wieku, kiedy wyraz ten był synonimem słowa: polski) pomyślano w kilka lat później. Tym razem inicjatywa p r y w a t n a (ks. Augusta Sułkowskiego i innych osób) znalazła poparcie w akcie państwowym, jakim była uchwalona na sejmie 1774 r. Konstytucja, ustanawiająca przywilej na prowadzenie teatru. Przywilej ten zaczął eksploatować nie Sułkowski, lecz kto inny: starosta piaseczyński Ryx, i eksploatował przez długie lata z niemalą dla teatru polskiego ujmą; nie mniej jednak godzi się dobrze zapamiętać datę i sam fakt zawotowania przez sejm uchwały, stanowiącej (oczywista w duchu ówczesnych pojęć) o losach sceny narodowej i będącej pierwszym w naszej historii prawno-publicznym aktem w tej dziedzinie. Od tego też momentu można już mówić o polityce teatralnej w Polsce, polityce objawiającej się zresztą w latach następnych aż do upadku Rzeczypospolitej w dyskretnym protegowaniu i opiekowaniu się sceną narodową przez króla oraz w nadzorze nad nią ze strony marszałków w. k.

Właściwą jednak politykę twórczą w stosunku do teatru prowadziło w

tamtym czasach nie państwo, lecz prowadził ją jeden człowiek: ten, który tego teatru istotnym był budowniczym, a więc nie kto inny, tylko Wojciech Bogusławski. Dowodów na to dostarczają dzieje sceny polskiej na każdym kroku; tutaj wystarczy przypomnieć jeden. Gdy mianowicie, podobnie jak za czasów pruskich, również i rząd Księstwa Warszawskiego ingerencją swoją w sprawy teatru ograniczał do nadzoru cenzuralno-policyjnego i gdy dla ratowania sceny, upadającej pod naporem ogólnych warunków ekonomicznych w kraju, a zarazem i dla stworzenia lepszych podstaw dalszego jej rozwoju należało obmyśleć i zarządzić środki naprawy, nie kto inny, nie organy państwowe, jeno Bogusławski właśnie poddał myśl i środek taki podsunął, przedstawiając projekt powołania do życia dyrekcji rządowej, co też chętnie zostało przyjęte i zrealizowane.

Tak więc i drugi z kolei — po konstytucji z r. 1774 — pierwszorzędnej wagi akt w stosunku do teatru nie był wyrazem świadomej ze strony państwa polityki, lecz tylko następstwem inicjatywy prywatnej.

Utworzenie w r. 1810 Dyrekcji niewielkie wprowadziło do organizacji młodej sceny polskiej zmiany, była ona bowiem w dalszym ciągu przedsiębiorstwem prywatnym i takim pozostała do r. 1831, mimo starań ze strony Osieńskiego o całkowite jej upaństwowienie. Nie decydując się na ten krok, rząd Królestwa Kongresowego wykazywał jednak większe od poprzednich zainteresowanie teatrem, postanowieniem ks. namiestnika Zajączka z d. 19 listopada 1822 r. zatwierdził ustanowioną w r. 1810 Dyrekcję i w grudniu tegoż 1822 r. ogłosił „Ustawy Teatru“, wypłacał przedsiębiorstwu subwencję i okazywał przynajmniej dobrą wolę, na nie-domagania finansowe jednak instytucji nie wynalazł innego lekarstwa nad powołanie specjalnej komisji, in-

trygom zaś w teatrze i w łonie samej Dyrekcji, w której własną politykę prowadził prezes gen. Roźniecki, przeciwstawić się nie umiał.

Z przytoczonych faktów okazuje się, że w bardzo jeszcze ubogiem życiu teatralnem polskiem w ciągu pierwszych kilkudziesięciu lat istnienia sceny czynnik państwowy odgrywał bardzo nikłą rolę; wszystkim była inicjatywa prywatna i wysiłek jednostek. Poza tem w końcu tego okresu poraz pierwszy stwierdzić możemy współdziałanie w tem życiu trzeciego czynnika: samorządu miejskiego. W r. 1825 stolica kraju przystępuje do budowy nowego gmachu dla sceny polskiej i własnym wyłącznie sumptem wznosi na gruntach po Marywilu Teatr, nazwany później Wielkim.

Jak w tymże czasie, t. j. od połowy XVIII-go w., przedstawiała się stosunki gdzieindziej, wiemy już z poprzednio nakreślonego krótkiego szkicu rozwoju organizacji teatru w Niemczech (który dla tego z pośród wszystkich zachodnioeuropejskich należało tu wybrać, że jako najmłodszy wśród nich i w bliższych polskiemu istniejących warunkach, najwięcej z nim mógł dostarczyć podobieństw).

Były tam więc najpierw tylko teatry prywatne. Z czasem żywiołowo występują elementy społeczne, zainteresowane w tworzeniu teatru n a r o d o w e g o. Wraz z nastąpieniem w polityce prądów reakcyjnych sceny narodowe w większości wypadków stają się dworskimi; w rzadkich — obejmują je zarządy miast.

Wszystkie te cztery czynniki znaj-

dujemy i w teatrze polskiem, w innej tylko kolei. Był jego rozpoczął się od sceny dworskiej; po jej upadku usiłują organizować teatr żywioły społeczne (grupa obywateli z ks. Augustem Sułkowskim na czele); następnie przychodzi kolej na wysiłek jednostek (Bogusławski, Osiński; Truskolaski, Pierożyński, Morawski i inni) — Teatr staje się przedsiębiorstwem prywatnem. Miejskich scen jeszcze niema, ale fakt budowy Teatru Wielkiego dowodzi budzenia się już wówczas poczucia obowiązków w tym kierunku.

Do wymienionych czterech czynników wypada dodać piąty: państwo, w okresie, o którym mowa, ograniczające swą rolę do działania pośredniego, narazie bowiem stwierdzić można jedynie przeblęski idei teatru państwowego.

Taki, na cwych pięciu żywiołach wspierający się układ sił trwał do Wielkiej Wojny. Gdy z czasem życie wyeliminowało z niego teatry dworskie, pozostały już tylko cztery, które sprowadzić można jeszcze do trzech następujących: 1. państwo, 2. samorząd, 3. inicjatywa prywatno-społeczna. Te trzy ostateczne elementy wszelkiej nowoczesnej polityki teatralnej powołane są w granicach obecnego ustroju społecznego do wypełniania płynących z programu tej polityki zadań.

Jaka w praktycznem zastosowaniu każdemu z nich przypaść powinna rola — o tem pomówimy w artykule następnym.

M. Rulikowski

M A S A R Y K J A K O K R Y T Y K D R A M A T Y C Z N Y I M U Z Y C Z N Y

Zamieszczamy skrócony przyczynek, informujący o mało znanej karcie tak wszechstronnej działalności niedawnego Jubilata, dostojnego Prezydenta Republiki Czeskosłowackiej, T. G. Masaryka — na polu krytyki dramatycznej i muzycznej.

Red.

Znaczenie T. G. Masaryka jako krytyka czeskiego życia spo-

cznego było i jest ogromne. Czeska krytyka, zwłaszcza w końcu wieku

XIX, ulegała w zupełności jego decydującemu wpływowi.

Zaraz w początkach swojej działalności krytycznej zwraca Masaryk również baczna uwagę na literacki ruch, nie tylko czeski, lecz zarazem światowy. Żywo interesuje się on wszystkimi zjawiskami literackimi; nie mógł więc pominąć literatury dramatycznej.

Masaryk nie był wprawdzie fachowym krytykiem teatralnym, teatr jednak zawsze lubił i lubi, a dramatem zajmował się specjalnie jako krytyk poszczególnych dziedzin literatury.

Wkrótce stała się znaną zwłaszcza działalność krytyczna Masaryka na łamach pisma „Czas“, przez niego założonego. Krytyki Masaryka, tu umieszczone, wybijają się swoją przenikliwością, trafnością i surowością sądów. Szczególną uwagę czytelników i fachowych krytyków czeskich zwróciła na siebie krytyka Masaryka dramatu J. Vrchlickiego p. t. „Wygnaćcy“, którą wydrukowano w piśmie tem w 1892 r. pod pseudonimem F. O. Pisarevskiego. J. Vrchlicky, jeden z najbardziej cenionych poetów czeskich zeszłego wieku, napisał szereg dramatów, chociaż jego twórczość dramatyczna nieosiągnęła nigdy większych sukcesów. Masaryk w ocenie wspomnianego dramatu Vrchlickiego wskazał zaraz na jego słabe strony, ściśle ustaliwszy wartość literacką i dramatyczną dzieła. Wiemy dziś, że ten dramat Vrchlickiego należy do jego najsłabszych sztuk, co wnet rozpoznał Masaryk. Krytyka ta jest równocześnie typowym przykładem krytycznej metody Masaryka. Masaryk podaje najpierw treść dzieła, analizuje dalej charakterystyki sztuki Vrchlickiego, zwraca uwagę jednak na ich konwencyjność, chociaż Vrchlicky stara się nadać im cechy demoniczne; wydaje sąd o zasadniczej idei dramatu, która dla niego nie jest dramatyczna; z wielką realistyczną precyznością udowadnia, że o akcji

dramatu decydują tylko sztuczne efekty, które nie mają głębszej podstawy ani uzasadnienia — efektów tych jest wprawdzie wiele, lecz prawdziwej akcji dramatycznej brak. Porównując historyczny materiał z treścią sztuki Vrchlickiego, dochodzi on do wniosku, że ujęcie faktu historycznego w dramacie Vrchlickiego jest nawskroś fałszywe. Idzie tu bowiem o materiał pierwszorzędного znaczenia, o ideę czesko-braterską, która jednak w dramacie Vrchlickiego ginie, jest niewyraźna, nawet fałszywie rozumiana. Masaryk kończy swój referat życzeniem, aby w krytyce czeskiej znalazł się taki Dobroлюбow, któryby uniemożliwił podobną literaturę.

Z literatury obcej znana jest zwłaszcza ocena Masaryka „Fausta“ Goethego w rozprawie „Faust Goethego: Naczelownik“ (Nasza Doba, V t.). Masaryk w rozprawie tej szczególnie porusza zagadnienie tytanizmu Fausta, który to problem go bardzo interesował. Udowadnia, że Faust jest wprawdzie tytanem rozumu, lecz człowiekiem słabym co do serca; jest dziwnym połączeniem rewolucyjnej filozofji i życia reakcyjnego. W rozprawie tej objawia się analityczny i krytyczny talent Masaryka bardzo wyraźnie.

Poszczególnych utworów dramatycznych miał Masaryk sposobność dotknąć się i w innych swoich pracach literackich. Masaryk potrafi zawsze określić odpowiednio znaczenie autora i jego dzieła w literaturze czeskiej i w rozwoju literatury ogólnoswiatowej i odróżnić rzeczy wartościowe od słabych i mniej cennych; te same cechy mają również jego sądy o dziełach i autorach dramatycznych.

„Żałuję, że nie jestem muzycznie odpowiednio wykształconym, abym mógł niemieckiego ducha śledzić w tym świetnym szeregu wielkich muzyków

— Bach, Haendl, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven i t. d.“.

Muzyk i socjolog przeczyta napewno te słowa Masaryka w „Rewolucji światowej“ z żalem, ponieważ Masaryk w kilku wzmiankach o muzyce w swych pracach okazał już przed kilkunastu laty nadzwyczajną bystrość umysłu i krytyczną zdolność analizy i objaśnienia, wypływającą nie z podstaw wykształcenia teoretycznego, lecz z niezwyklego intuicyjnego talentu jego, jako myśliciela. Ścisłość jego sądów stwierdzono niejednokrotnie z biegiem czasu i z rozwojem historii.

Masaryk, chociaż nie miał odpowiedniego wykształcenia muzycznego, wskazywał nieraz z krytyczną przenikliwością na artystyczne wartości poszczególnych zjawisk muzycznych i klasyfikował ich znaczenie i posłannictwo w muzyce. Wielki ten myśliciel zostaje w swoich sądach o muzyce również wierny swemu hasłu z „Logiki konkretnej“, że „doświadczenie nie daje nam ducha czynnego“.

Doświadczenie muzyczne Masaryka jest dwojakie. Przedewszystkiem jest to empirja uzyskana ze śpiewu i muzyki ludowej. Z tych form muzyki Masaryk przechodzi do filozofji artystycznego poglądu ludowego, na której to drodze spotyka się jako filozof romantyzmu i jego początków z Herderem, rozwijając w ten sposób jego zasady ideowe na tle narodowem.

Wychodząc z tego założenia, Masaryk objaśnia poglądowo psychologję odrodzenia czeskiego z czasów Kollara, uczyniwszy to zwłaszcza w „Czeskiej kwestji“. Trzeba jednak mieć na uwadze, że element muzyczny jest dla Masaryka tylko wartością estetyczną bez pogłębionej treści i artystycznej formy.

Drugi rodzaj muzycznej empirji Masaryka jest badawczy; opiera się on na czystem wsłuchaniu się w dzieło muzyczne, na niejednej rozmowie

na jego temat, wreszcie na uważnem studjum wskazówek swej żony, Ch. G. Masarykowej, kobiety pod względem muzycznym niezwykle wykształconej.

Masaryk wkrótce uświadomił sobie realne wartości muzyki i domagał się socjologicznej paralely pomiędzy muzyką a innymi objawami ducha ludzkiego według swego syntetyzmu socjologicznego; patrzy on na muzykę, jako na jeden z ważnych czynników całego systemu życiowego, żądając zwłaszcza od młodszych krytyków muzycznych stworzenia socjologicznej paralely między muzyką a rozwojem nie tylko artystycznym, lecz narodowym wogóle.

Masaryk dopatrył się ducha muzyki czeskiej szczególnie w B. Smetanie, w którym rozpoznał zarazem nowoczesnego ducha postępowego; dlatego też wystąpił z inicjatywą propagandy dzieł Smetany, którą zapoczątkowała jego żona w niepodpisanych artykułach na łamach pisma „Nasza Doba“. Po upływie 30-tu lat mógł stwierdzić Masaryk z zadowoleniem, że jego pogląd na Smetanę sprawdził się w całej pełni, że muzyka Smetany przyczyniła się niemało do uświadomienia i kształcenia narodu; muzyka ta była jedną z głównych podstaw podtrzymywania ducha narodowego w Czechach podczas wojny.

Gorący był stosunek Masaryka i do niektórych muzyków obcych.

Szczególnie interesował się on Beethovenem, którego charakter twórczości, głębokość myśli jako muzyka i filozofa potrafiły wywołać u Masaryka słowa prawdziwego uznania i szczerego entuzjazmu. Inny jest stosunek Masaryka do Wagnera. Dopatruje się on w nim syntezy dekadencji i prusactwa, chociaż również w jego twórczości muzycznej znajduje wiele wartości.

Masaryk żywo się interesuje także twórczością muzyków młodych, któ-

rzy nieraz słyszą niejedno jego słowo pobudzające.

Można z całą świadomością powiedzieć, że Masaryk w dziewiątym dziesiątku wieku XIX, w tym niedoma-

gającym nawet pod względem krytyki muzycznej czasie, był duchowym wodzem również muzyki czeskiej.

B. Vydra

A U T O R

Znany autor dramatyczny napisał sztukę, której premiera miała się odbyć w połowie maja.

Przyjaciele tłumaczyli mu, żeby nie robił głupstwa.

— Zmiłuj się, nie pozwól marnować sztuki. Wybory za miesiąc, wszyscy rozpolitykowani, rozwiecowani, kto będzie chodził do teatru. Przytem wyścigi i pierwsze upały. Najfatalniejsza pora w roku.

Dyrektor był zupełnie innego zdania.

— Niech pan nie słucha głupstw. W teatrze niema złych sezonów. Jeżeli sztuka się podoba, pójdą, chociażby było trzęsienie ziemi. Będą szli gęsiego środkiem ulicy, aby im cegły na łeb nie spadały, a do teatru trafią.

I przytaczał przykłady.

— W roku 1915 na kilka dni przed wejściem niemców, na Saski Ogród bomby padały, a w Letnim było pełno. Bo Kamiński grał Mandaryna Wu i sztuka „chyciła“.

Golski nie wiedział komu wierzyć. Wahania jego zresztą były czysto teoretyczną przyjemnością, bo z chwilą, gdy dyrektor zdecydował, iż sztuka pójdzie, to wiadomo było, że iść musi.

I poszła. W dniu premiery odbywało się w mieście kilkanaście wieców i zgromadzeń przedwyborczych, były awantury i szarże policyjne, trzydzieści sześć stopni upału i derby, a wieczorem o w pół do ósmej gwałtowna burza z piorunami i oberwaniami się chmury. Mimo to teatr się zapelniał do ostatniego miejsca. Dlaczego — niewiadomo. Był to jeden z tych kaprysów losu, które kierują życiem

teatru. Sztukę przyjęto owacyjnie, a podczas antraktów dochodziły z za kulis wieści, że krytycy są usposobieni wyjątkowo życzliwie. Golski chodził rozpromieniony. Liczył już na pięćdziesiąt przedstawień, mimo iż w okresie prób dyrektor nie przewidywał więcej niż dwudziestu. Pod koniec wieczoru i dyrektor już dopuszczał możliwości pięćdziesięciu przedstawień.

Tymczasem stało się coś niespodziewanego w dziejach teatru. Na pięćdziesiąt przedstawień było taksamo pełno, jak na drugim, potem na setnym znowu komplet. Ludzie w głowy zachodzili, czem sztuka Golskiego zdobyła sobie tak publiczność. W pomyśle dość banalna, miała kilka dobrych ról, kilkanaście dobrych dowcipów, nic więcej. Ale czem zdobyła sobie publiczność amerykańską sztuka panny Nichols „Abies Irish Rose“, dla której w Ameryce i w Australji założono trzynaście specjalnych teatrów? Tam taksamo pomysł jest najbanalniejszy, jaki sobie wyobrazić można, kilka dobrych ról i kilkanaście dobrych dowcipów. Widocznie istnieją pozaświadome przyczyny powodzenia, które sprawiają, że jakaś rzecz nie posiadająca wielkiej wartości, gdy ją analizować rozumowo, potrafi mimo to pociągnąć i nieomal do szaleństwa doprowadzić tłumy. Tak było ze sztuką Golskiego. Po pierwszej setce przedstawień miała drugą, potem trzecią i nie zanosilo się wcale na wyczerpanie. Golski doczekał się jednego z tych powodzeń, o jakich autorzy polscy nie śmieli marzyć nawet i

opowiadali sobie tylko jak czarodziejskie bajki, że tam gdzieś w Londynie grano sztukę przez trzy lata z rzędu, a w Nowym Yorku przez pięć.

Otóż Golski był tym szczęśliwym wybrańcem losu, któremu bajka o granii sztuki przez kilka lat z rzędu urzeczywistniła się w Polsce. Lata mijały, a sztuki nie zdejmowano z afisza. Przy końcu trzeciego roku zwarjował sufler, ale był już niepotrzebny, bo aktorzy mówili zupełnie co innego niż było w tekście. Jeżeli w Polsce na czterdziestem przedstawieniu tekst mówiony przez aktorów mało przypomina to, co napisał autor, to łatwo można sobie wyobrazić, co było po trzech latach. Mimo to sztuka nie traciła na wartości, bo jedną z dodatnich a charakterystycznych cech polskich sztuk jest także to, że nie tracą nic na wartości, chociaż aktorzy mówią co innego. Golski stał się najbogatszym i najszczęśliwszym człowiekiem w Polsce. Nie było dla niego rzeczy trudnych i niedostępnych. Miał najpiękniejsze kobiety, pił najwytworniejsze wina, kupił sobie kooperatywne mieszkanie, automobil, był na ty z Kornelem Makuszyńskim, obliczał, że gdyby nawet przestał pisać,

to z zastawienia posiadanej bizuterji mógł już żyć spokojnie do końca życia.

Ale przy końcu czwartego roku sztuka zaczęła się wyczerpywać. W dni powszednie bywało już nieraz tylko po pół kompletu.

— Za rok będziemy musieli zdjąć — przygotowywał dyrektor Golskiego.

Golski niezbyt się srożył.

— I tak mieliśmy powodzenie.

Wyciągnięto gdzieś ze składu rupieci czarną tablicę, na której wypisuje się próby i zawieszono ją z powrotem w korytarzu obok garderób. Gdy Golski pierwszy raz przeczytał zawiadomienie „jutro o dziesiątej próba czytana“, zrobiło mu się nieprzyjemnie. Odwykł od widoku tych białych kredowych liter. Od tej chwili czas jak gdyby zaczął przyśpieszać biegu. Golski ani się obejrzał, gdy już był naznaczony termin nowej premjery. Wybrał się na premjerę, ale nie zajął za kulisy.

— Świnie są! — myślał rozgoryczony. — Mogli jeszcze tydzień moją sztukę pociągnąć.

Wł. Perzyński

JEWREINOW PO FRANCUSKU

Nicolas Evreinoff: Le théâtre dans la vie. (Librairie Stock, Paris, 1930).

Jewreinowa nazywają zazwyczaj apostołem teatralizacji życia i jest to bezwątpienia najpopularniejsze określenie tego oblicza duchowego, jakie sobie pisarz ten w ciągu swej przeszło 20-letniej działalności zdobył.

Zarówno w swych dziełach scenicznych, jak i w wielu tomach swych rozważań z teorii teatru, Jewreinow występuje konsekwentnie w roli fenomenologa odwiecznej komedji życia.

Jewreinow niezachwianie i głęboko wierzy, że życie nasze stać się może w rękach człowieka materialem dla swoistego „teatru“ i że ulegać powinno przemianom — stosownie do własnej i wolnej ludzkiej woli.

Podług Jewreinowa, teatr stać się może, powinien i musi — czynnikiem potęgowania w widzach energii żywotnej.

W tym kierunku działalność Jewreinowa wiąże się z wielkim odłamem twórczości powojennej, odłamem

zarliwie propagującym postulat optymizmu, witalizmu, żywotnej odporności na nieprzyjemne życie wpływy, słowem — z kierunkiem przyświadczenia życia.

Obdarzony wielkim talentem djalektycznym, przystosowuje Jewreinow swą teorię teatralizacji życia i teatru do najrozmaitszych koncepcji życia i teatru, do najrozmaitszych koncepcji myślowych, nierzadko luźno związanych z istotą zagadnienia.

Jakkolwiekby, Jewreinow dzięki swej długotrwałej pracy reżyserskiej, a przedewszystkiem teoretycznej, jest jednym z tych ludzi, którzy natchnęli twórców nowego teatru rosyjskiego w kierunku ujawniania coraz to nowych możliwości inscenizacyjnych i aktorskich, słowem, w kierunku rozwoju teatru formalnego.

Dotyczy to zwłaszcza okresu przed rewolucją rosyjską. Po wybuchu rewolucji Jewreinow stał się jak gdyby ojcem duchowym zjawiska, które spontanicznie ogarnęło Rosję, gdy „teatr wyszedł na ulicę, a ulica wtargnęła do teatru“.

Istotnie, jak stwierdza jeden z uczniów Jewreinowa, zagorzały marksista, Bruksen w studjum swem „Problema teatralnosti“ (Petrograd 1923) — teoria teatralizacji Jewreinowa wytrzymuje wszelkie probierze współczesnej nauki, a realizowana być może jedynie — jak twierdzi Bruksen — przez wysiłki zorganizowanego proletariatu, który zdoła osiągnąć końcowy etap rozwoju teatru — w duchu koncepcji Jewreinowa.

Teorie Jewreinowa triumfują też istotnie w rozwoju rewolucyjnego teatru rosyjskiego, który idzie po linii Jewreinowskich planów teatralizacji. Zarówno t. zw. teatry „działań zbiorowych“, jak i „rewolucyjno-heroiczne“ i wogóle cała obecna rosyjska „teatrokracja“ — zjawidy się w narodzie rosyjskim żywiołowo, instynktownie, jako reakcja na rozczarowania poli-

tyczne, jako odpowiedź i „deska ratunku“ na tragicznie ciężką poprzednią i obecną dolę. Zjawidy się olbrzymie masy widzów rosyjskich, zapelniających setki teatrów amatorskich, „klasowych“, studjo, ludowe widowiska i zabawy, zjawidł się tłum, masa nie, jak dotychczas, pasywna, lecz jako lud żądny zbiorowej twórczości, stwarzania własnego „teatru dla siebie“, żądny gry, żądny przedstawiania radości, żłudy, żądny „szczescia przedstawiania“. Miejskie, wiejskie, fabryczne, wojskowe, szkolne i t. p. teatry miłośnicze i zawodowe, które siecią setek tysięcy studjo pokryły całą Rosję — oto po Jewreinowsku steatralizowane życie współczesne narodu rosyjskiego, leczącego się — i leczonego przez sowiecką władzę — „teatroterapią“.

Śluszność tedy Jewreinowskiej teorii w swych naczelných uzasadnieniach łączy się z tem, co życie współczesnej Rosji bolszewickiej na wielką skalę w czyn wcieliło¹⁾.

Trafnie zauważył Sergjusz Kułakowski („Teatr“, Nr. 8, 1930), że „Jewreinow pisywał nie dla literatury, lecz wyłącznie dla teatru. Z wybuchem rewolucji literatura teatralna odłączyła się całkowicie od ogólnego rozwoju literatury rosyjskiej. Kierując się swemi poglądami, Jewreinow wystawiał utwory dramatyczne w stylu improwizacji teatralnych, przy czem najpilniejszą uwagę za czasów rewolucji zwracał na sceny masowe“.

Autor „Tego, co najważniejsze“, „Okreštu sprawiedliwych“ i „Teatru wieczystej walki“ — uczynił jako teoretyk zagadnienie teatru zagadnieniem życiowo niezwykle doniosłym nie zaś jedynie kwestją akademickiego estetyzmu lub snobistycznej akto-romanji.

¹⁾ Obszerne omówienie tych zagadnień ciekawy czytelnik znaleźć może w mojem studjum o Jewreinowie (Warszawa, 1924, nakład „życia teatru“).

Jest więc Jewreinow wyznawcą swoistej mistyki teatru, która każe teatrowi leczyć duszę pokolenia, — która sprowadza czar teatru do pojęcia woli życia.

Nie należy taić relatywizmu tej fascynującej teorii; nie ulega wszakże wątpliwości, że w dzisiejszej epoce krytyki teatru Jewreinow w niezmierniej mierze przyczynił się do utrwalenia wiary w jego wysokie posłannictwo.

Względność teoretycznych postulatów Jewreinowa, względność, nieobca zresztą żadnej teorii, w niczem nie umniejsza ich wagi i nie tłumi tego gorejącego płomienia czystego ukochania sztuki teatru, jakim promieniuje Jewreinow od lat wielu.

To też wydaje się słuszne, że obecnie, gdy „To, co najważniejsze“ i „Okręt sprawiedliwych“ grane były na scenach amerykańskich, francuskich, włoskich, niemieckich i t. d. — ukazał się w Paryżu tom tłumaczeń teoretycznych pism Jewreinowa.

Tom ten, ujęty w 3 części: teoretyczną, pragmatyczną i praktyczną, zestawia większość artykułów z „Teatru jako takiego“ i „Teatru dla siebie“, dając przejrzystą całość teoretycznych postulatów Jewreinowa w dziedzinie teatralizacji.

Dzięki przekładowi francuskiemu prace Jewreinowa zostały usystematyzowane jako — „fenomenologia teatru“. Leitmotiwem ich jest oczywiście: teatr jako wszechprzenikający element życia, wyjaśnienie ducha teatralności, przesycającego całą przyrodę, poczynając od maskarady roślinnej aż do najwyższych form kultury.

Oczywiście cała książka podkreśla wyzyskanie tej woli teatru w nas — dla życia.

Dobrze się stało, że czytelnik zachodnioeuropejski dzięki przekładowi francuskiemu zapozna się bliżej z pracami teoretycznymi Jewreinowa i

wyrobi sobie bezpośrednio pewien całokształt pojęć o tym świetnym pisarzu i znakomitym działaczu teatru.

Dodać tu muszę, że przekład polski pism teatralnych Jewreinowa spoczywa w rękopisie u jednego z wydawców od lat przeszło dwu i że wybór artykułów dokonany został na mocy osobistego porozumienia podczas pobytu Jewreinowa w Warszawie w roku 1925 i mojej bytności w Paryżu w roku następnym.

Może przekład francuski skłoni i zachęci do wydania wreszcie i polskiego tłumaczenia wyboru pism teoretycznych Jewreinowa.

Eugenjusz Świerczewski

„NAJWAŻNIEJSZE PRĄDY WE WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ SZTUCE REŻYSERSKIEJ“

Jako osobna odbitka ze „Slawische Rundschau“ ukazał się pod powyższym tytułem szkic w języku niemieckim Władysława Zawistowskiego.

Rzucona na szerokie tło europejskie, wnikliwa praca dr. Zawistowskiego jest zajmującym studjum o polskiej sztuce reżyserskiej, tem cenniejszem, że napisanem po niemiecku, a więc dostępnem dla szerokiego ogółu zagranicą, interesującego się sprawami teatru, a mało uświadomionego co do spraw tych w Polsce.

Autor podnosi zasługi na polu rozwoju sztuki reżyserskiej w Polsce Teatru Polskiego, nie szczędząc uznania dla pracy warszawskiej „Reduty“ i Teatru im. Bogusławskiego przy wprowadzeniu najnowszych metod techniki aktorskiej w związku z ultramodernistycznymi prądami reżyserskimi. Cytuje zresztą obiektywnie ciekawsze inscenizacje we wszystkich teatrach, dając cudzoziemskiemu czytelnikowi pełny obraz naszego życia teatralnego.

Jako punkty zwrotne dla poszczególnych metod inscenizacyjnych wyróżnia p. Zawistowski m. in. dwa przedstawienia Teatru

Polskiego: „Nieboskiej Komedji“ i „Hamleta“.

Na zakończenie autor poświęca specjalną uwagę inscenizacjom dramatów Wyspiańskiego, poczynając od przedwojennego „Wesela“ w reżyserji Osterwy aż do „Lelewela“ w Teatrze Narodowym, reżyserowanego przez Chaberskiego.

Ciekawą i pożyteczną pracę d-ra Zawistowskiego ilustruje 7 zdjęć, wśród nich z Teatru Polskiego sceny z „Nieboskiej Komedji“ Krasińskiego i „Miłosierdzia“ Rostrowskiego.

P. HENRI DE MONTFORT O TEATRZE POLSKIM

Znany publicysta francuski, współpracownik paryskiej „Comoedii“, p. Henryk de Montfort, wygłosił niedawno w Paryżu odczyt o teatrze polskim, zorganizowany przez „l'Association Philomathique“, pod przewodnictwem p. Zygmunta L. Zaleskiego, z udziałem p. radcy Neumana, jako przedstawiciela Ambasady Polskiej w Paryżu.

Wobec licznej i doborowej publiczności p. de Montfort, na podstawie źródłowo opracowanego materiału, roztoczył barwny obraz teatru w Polsce i przedstawił poszczególne fazy jego rozwoju, poczynając od „Odprawy posłów greckich“ Kochanowskiego, poprzez Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, poprzez Fredrę i Wyspiańskiego, aż do dni dzisiejszych.

Odczyt ilustrowały recytacje poszczególnych scen z „Odprawy posłów greckich“, „Lilli Wenedy“, „Nieboskiej Komedji“, „Ślubów Panieńskich“ i „Wesela“, pięknie przetłumaczonych przez p. Guillot de Saix, w wykonaniu tłumacza oraz pp. Jana Marchat'a z Komedji Francuskiej, Dagmary Gérard, Lucjanny Godet i Filipa Jallot.

Jak świadczą głosy prasy paryskiej, odczyt pana de Montfort spotkał się z bardzo gorącym przyjęciem ze strony publiczności i był dla Paryża pewnego rodzaju rewelacją.

FIASKO MEYERHOLDA W BERLINIE

Po nieudanych przedstawieniach swojego teatru w Berlinie, o czym informowaliśmy w numerze poprzednim, Meyerhold spróbował szczęścia w charakterze prelegenta, wygłaszając odczyt p. t. „Mój system“.

Odczyt ten, wyznaczony akurat na Wielki Piątek, został początkowo zabroniony przez policję. Następnie zakaz cofnięto i Meyerhold wygłosił swoją prelekcję w teatrze „am Schiffbauerdamm“.

Jak świadczy poniższa, wręcz druzgocząca notatka w „Berliner Tageblatt“, pióra najwybitniejszego współczesnego krytyka niemieckiego, Kerra, odczyt głośnego „reformatora“ teatru skończył się kompletnym fiaskiem.

„Meyerhold — pisze Kerr — usiłowała na próżno zatuszować porażkę, odniesioną w Berlinie, za pośrednictwem odczytu („Mój system“ w teatrze „am Schiffbauerdamm, organizacja „Międzynarodowej Trybuny“), w którym starał się osłonić komizm swego przeżytego stowarzyszenia gimnastycznego przez zarzuty, skierowane w stronę krytyki. To mu nic nie pomoże. Pozostanie on typem staroświeckim, powleczonego współczesnym pokostem. Reakcjonistą ze zwodniczym szyldem...“

Co się tyczy reżyserji tej nieudanej imprezy, to stała ona na poziomie inteligencji jego przedstawień“.

Krótko, ale wymownie!

KIEDRZYŃSKI WE WŁOSZECH

Ostatnio ukazała się we Włoszech w wydaniu książkowym, przetłumaczona przez Leonarda Kociemskiego, komedja „Nie trzeba się niczemu dziwić“ świętego autora granej z wielkim powodzeniem w Teatrze Małym komedji „Piorun z jasnego nieba“, Stefana K i e d r z y ń s k i e g o.

Prasa włoska przyjęła nader życzliwie

książkę naszego autora. Szczególnie przychylnie oceny znajdujemy w codziennem piśmie rzymskiem, wychodzącem w języku francuskim p. t. „L'Italie“, w najpoważniejszym porannym organie rzymskim „Il Messagero“, wreszcie w bolońskim „Il Resto del Carlino della Sera“.

„TEATR“ W PRASIE ZAGRANICZNEJ

Coraż częściej spotykamy się w prasie zagranicznej z przedrukami, wzgl. omówieniami artykułów „Teatru“.

Specjalnie żywe zainteresowanie wywołał artykuł p. E. M. Schummera o teatrze litewskim, umieszczony w numerze marcowym naszego pisma.

M. in. przedrukowały go w całości: praskie „Národní Divadlo“ i rzymskie „Il Messagero“.

Praskie „Ceske Slovo“ dało notatkę o artykule p. B. Vydry p. t. „Nowoczesny dramat czeski na scenie polskiej“, z tegoż numeru „Teatru“.

SEZON LETNI TEATRU POLSKIEGO

Najwybitniejszą nowością sezonu obecnego w Paryżu była nowa komedia Bourdeta p. t. „Sexe Faible“. Komedia ta, grana od sześciu miesięcy, jest satyrą na życie współczesne Paryża, satyrą, mającą z jednej strony na celu wyszydzenie międzynarodowego paryskiego życia, które zawojsowało swoim krzykiem, szwargotem i dolarami rasową Francję, z drugiej — pokazanie à rebours takiego układu stosunków rodzinno-społecznych, w którym kobiety są płcią mocną, a mężczyźni płcią słabą.

TREŚĆ NUMERU: *Arnold Szyfman:* Sztuka prowadzenia teatru. — *M. Rulikowski:* O polityce teatralnej. — *B. Vydra:* Masaryk jako krytyk dramatyczny i muzyczny. — *Wł. Perzyński:* Autor. — *Eugeniusz Świerczewski:* Jewreńców po francusku. — „Najważniejsze prądy we współczesnej polskiej sztuce reżyserskiej“. — *P. Henri de Montfort* o teatrze polskim. — *Fiasko Meyerholda* w Berlinie. — *Kiedrzyński* we Włoszech. — „Teatr“ w prasie zagranicznej. — Sezon letni Teatru Polskiego. — „Papa“ w Teatrze Małym.

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.

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 1999 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 Lechon, Jerzy Lewakowski, H. Liński, T. Mazurkiewicz, St. Miłaszewski, Z. Minowicz, St. Niewiadomski, Adolf Nowaczyński, Jan Pawłowski, W. Rapacki, Ludwik Solski, Karol Stromenger, Józef Śliwicki, J. Warnecki, J. Warszawski, Bruno Winawer, Władysław Witwicki, Jan Sokolicz Wroczyński, Kazimierz Wroczyński, Adam Zagórski i inni.

Wydawnictwo Teatrów Polskiego i Małego

TEATR

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

pod redakcją

JÓZEFA RELIDZYŃSKIEGO

W „Teatrze” zabierali dotychczas głos następujący autorzy:

Wiktor Brumer, Zdzisław Dębicki, Roman Dyboski, Włodzimierz Dzwonkowski, Władysław Ludwik Ewert, Ferdynand Goetel, Wacław Grubiński, Wilam Horzyca, Stefan Kiedrzyński, Juliusz Kleiner, Leonard Kociemski, Edward Krasiński, Sengjusz Kulakowski, Jerzy Leszczyński, Jan Lorentowicz, Kornel Makuszyński, Witold Noskowski, Ryszard Ordyński, Michał Orlicz, Or-Or, Stefan Papec, Włodzimierz Perzyński, Mieczysław Rulikowski, E. M. Schummer, Adam Grzymala-Siedlecki, J. E. Skiński, Florjan Sobrenowski, Karol Stromenger, Maciej Szukiewicz, Arnold Szyfman, Franciszka Szyfmanówna, Eugenjusz Świerczewski, Mieczysław Treter, Andrzej Tretiak, Bruno Winawer, B. Wydra, Adam Zagórski i inni.

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

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

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

WYDAWNICTWO

F. HOESICK

WARSZAWA

BOY-ŻELEŃSKI

FLIRT Z MELPOMENĄ

Wieczór ósmy

zł. 10.—

GRUBIŃSKI WACŁAW

W MOIM KONFESJONALE

zł. 9.—

KOTARBIŃSKA LUCYNA

WOKOŁO TEATRU

zł. 12.—

LORENTOWICZ JAN

DWADZIEŚCIA LAT TEATRU. I

zł. 12.—

DWADZIEŚCIA LAT TEATRU. II

WKRÓTCĘ

UKAZĄ SIĘ Z DRUKU:

KIEDRZYŃSKI STEFAN

TEATR (Wino, kobieta i dancing, Powrót do grzechu, Miłość bez grosza)

RITTNER TADEUSZ

UTWORY DRAMATYCZNE

Tom II. Odwiedziny o zmroku, Głupi Jakób, Don Juan, Człowiek z budki suflera.

Tom III. Lato, Wilki w nocy, Ogród młodości.

CENA 60 GROSZY