

PI 463

---

# TEATR



WYDAWNICTWO

TEATRÓW

POLSKIEGO

i MAŁEGO

M

B

ROK III

PAŹDZIERNIK 1930

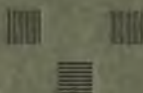
Nr. 2

<http://rcin.org.pl>

WYDAWNICTWO KSIĘGARNI

F. HOESICKA

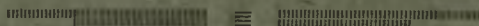
WARSZAWA



*Ukazały się z druku:*

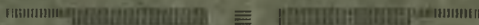
*TADEUSZ RITTNER*

*DZIEŁA*



*STEFAN KIEDRZYŃSKI*

*TEATR*



*KORNEL MAKUSZYŃSKI*

*WIERSZE ZEBRANE*

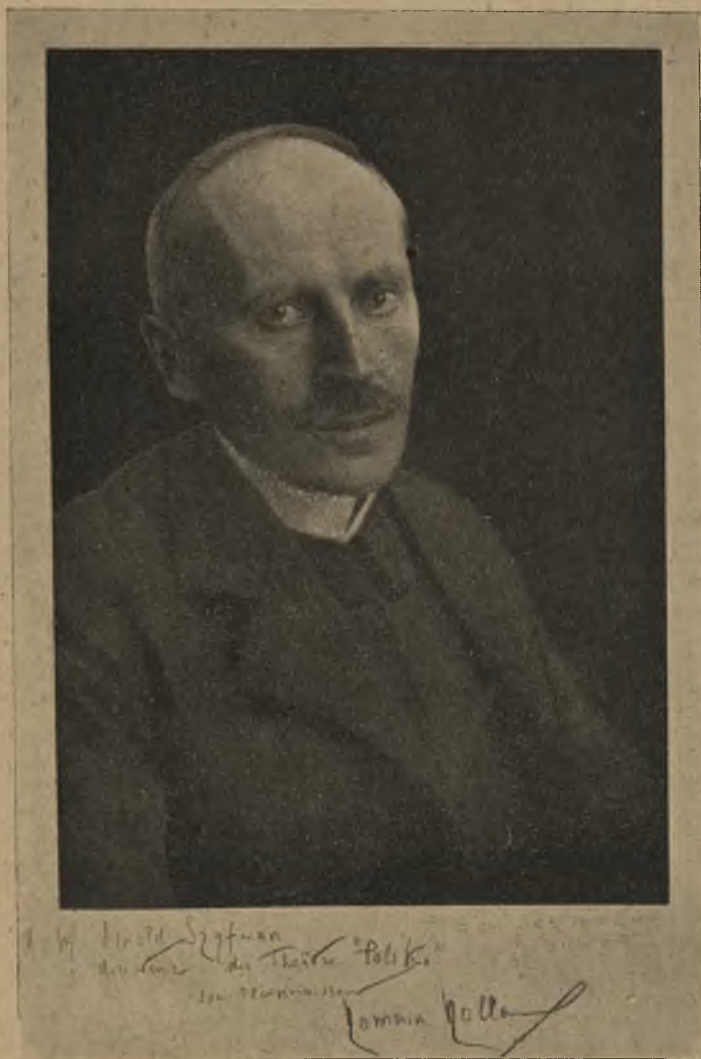
# T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK III

PAŹDZIERNIK 1930

Nr. 2



*ROMAIN ROLLAND*

<http://rcin.org.pl>

## 1.

Ilekróć siadamy przed kurtyną, z po-  
za której ma ozwać się żywe i my-  
ślą wibrujące słowo Romain Rollan-  
da, zawsze w sercu naszym budzi się  
wielkie wspomnienie i wielka nadzie-  
ja, którym na imię: Europa.

Po jednej, zarówno jak po drugiej  
stronie tej głębokiej brzozy, która ży-  
cie naszego pokolenia przeorała na  
początku obecnego stulecia, ponad ru-  
bieże ciasnych i napastliwych przesądów  
szowinizmu; ponad interesy i namięt-  
ności, które zbroją przeciw sobie  
ludy tego starego ładu, obarczonego  
sławą i cierpieniem, — Europa żyła i  
żyć będzie. Żyła, jako cywilizacja du-  
chowa i materialna. Żyć będzie, jako  
organizacja wspólnego dążenia ku ce-  
lom, które Czas, osłonięty tajemnicą,  
rezerwuje dla tytanicznych wysiłków  
człowieka.

Któż wie, za cenę jakich trudów i  
ofiar Europa zdoła osiągnąć tę jed-  
ność duchową i polityczną, w której  
odrębne ojczyzny nie będą przekre-  
ślane, ale zharmonizowane, zabezpie-  
czone i wsparte na kolumnach prawa?

To pewna, że ideał owej jedności,  
jako przezcucie poety i jako obraz ar-  
tysty, żyje już dzisiaj i działa w du-  
szy Romain Rollanda; od lat kilku-  
dziesięciu przemawia z kart jego po-  
wieści, studjów i dramatów.

Autor „Jana Krzysztofa“, istotnie,  
należy do tej wysokiej a nielicznej ga-  
lerji pisarzy, którzy szlachetność ar-  
tyzmu łączą ze służbą przewodnika,  
wziastuna, inspiratora.

Jego słowo, tak zazwyczaj spokoj-  
ne, zrównoważone i powściągliwe, nie  
jest jednakże pozbawione siły, która  
umie zapalać pochodnie wiary, rozwi-  
jać sztandary męstwa nad pobojo-  
wiskiem, wcielać się w miecz i tarczę, lub  
składać się w ofierze na stosie cało-  
palenia.

Ten autor jednej z najpotężniej-  
szych seryj powieściowych i drama-  
tycznych, jakie wydała literatura no-  
woczesna, jest jednocześnie sam naj-  
bardziej uprawnionym szermierzem  
najświętszych praw człowieka.

## 2.

Gdy, przed czterema laty, wydano  
ku czci Romain Rollanda, w 60-tą  
rocznicę jego urodzin, księgę, w któ-  
rej przyjaciele jego zapragnęli złożyć  
mu wyrazy pamięci, uznania i hołdu,  
ów „Liber amicorum“ objął elitę umy-  
słową całego współczesnego świata:  
obok Francuzów znaleźli się w niej  
Anglicy i Niemcy, obok Hindusów —  
Egipcjanie, obok Hiszpanów i Wło-  
chów — Japończycy, Węgrzy, Chiń-  
czycy, Holendrzy, Czesi, Peruwjań-  
czycy...

Rzekłbyś: Stany Zjednoczone  
wszechludzkiej republiki ducha, a-  
klamujące jednego ze swych zasłużo-  
nych wodzów.

Śród tych głosów, pozdrawiających  
wielkiego pisarza Europy, szczegól-  
niej wymowne są te, które, przycho-  
dząc z poza Oceanów, składają mu w  
dani bądź zachwyt młodej Ameryki,  
bądź podziw prastarej Azji.

— „Gdyby Romain Rolland napisał  
tylko „Jana Krzysztofa“ — mówi A-  
merykanin, Lucien Price — już wy-  
stawiłby on sobie pomnik niepożyty.  
Kaźda stronnica tej powieści oznacza  
wyzwolenie w jakimś kierunku.  
Szczytność intelektualna i wielkość  
duchowa unoszą się nad kartami tego  
dzieła, jak w dniu stworzenia unosił  
się Duch nad odmętem“.

— „Cywilizacja ludzka — dodaje  
mędrzec Indyj, Rabindranath Tagore  
— ma swe źródła w indywidualno-  
ściach i w nich ma swych piastunów.  
Jeden z niewielu dowodów, że dzień  
dzisiejszy nie jest całkowicie pozba-

wiony tych rzeźbiarzy i architektów ducha, stanowią życie i dzieła Romain Rollanda“.

Niemniej serdecznie pozdrawiają go Chiny i Japonja. Ta ostatnia, ustami swego pisarza Hirasavy z Tokio zwierza się, jak głęboko myśl Romain Rollanda wnika w duszę Dalekiego Wschodu. „Myśl ta należy nietylko do Europy, ale do świata całego, dzięki swej prawości, cnocie i mądrości. Jest ona bardzo bliska owej koncepcji japońskiej, która poczytuje śmierć za integralną część życia: koncepcji, która serce Wschodu napełnia światłością i mocą“.

W pewnej mierze możnaby twórczość Romain Rollanda uważać za wysiłek, skierowany ku scharmonizowaniu tych dysonansów, jakie od wieków legły między cywilizacją Wschodu a Zachodu. Nikt bardziej odeń nie jest uzdatniony ku temu, aby pojąć i ocenić pełen samozaparcia heroizm Japonji lub nadludzkie niemal samopanowanie duszy Chin. „Większość moralistów naszych — stwierdza przedstawiciel nowoczesnej literatury chińskiej J.-Ch. Kin-Yn-Yu (Szanghaj) — podniosło do wyżyn doskonałości zasadę „ataraksji“ (t. j. odpornego stosunku do wrażeń i wzruszeń). Zasadę tę wzbito do godności najwyższej reguły w polityce i w życiu osobistym. Niestety, pod jej wpływem, lud stoczył się w apatję i ciemnotę. Środkiem przeciw niej zaradczym byłyby impulsy współczesnego europejczyka: aktywizm, ciekawość, żądza poznania, posuwająca się aż do zainteresowań bezpłodnych lub szkodliwych. Z tych to obojga przeciwieństw Romain Rolland najpiękniejszą wydobyla harmonję. Celuje on w kojarzeniu intensywnej energii oraz głębokiej i rozległej wiedzy, znamionujących tętno życia europejskie, ze spokojnym i łagodnym rytmem dawnych poetów naszych, górując zarówno ponad czezą spekulacją jednych, jak i

ponad samolubną obojętnością drugich“.

Któryż z pisarzy europejskich sięgnął bezpośrednio dźwiękiem swego słowa równie daleko na Wschód i na Zachód?

Komu równie szerokie odpowiedziały chóry? Kto równie olbrzymie przerzucił mosty nad otchłanią ludzkich, narodowych i etnicznych różnic oraz antagonizmów?

### 3.

Z uwagi na ten kosmopolityzm, na ten „planetarny“ zasięg działania, wielu krytyków nie waha się stawić Romain Rollanda na wielkim gościńcu sławy, kędyś między Goethem a Tołstojem. Gorkij zaś, który uwielbia Tołstoja, lecz korzy się przed Rollandem, aby dać miarę podziwu dla autora „Teatru Rewolucji“, wręcz nazywa go „francuskim Lwem Tołstojem“, ale — dodaje — Tołstojem, który wolny jest od nienawiści i pogardy dla rozumu, owej dziwacznej nienawiści, która pisarza rosyjskiego o wielkie przyprawiła cierpienia i która wykrzywiła jego genjusz artystyczny.

Ten pierwiastek wszechludzki, górujący w dziełach Romain Rollanda, zda się, był również motywem rozstrzygającym i dla Akademji Szwedzkiej, gdy w roku 1916 uwieńczyła nagrodą Nobla koronne dzieło jego pióra: „Jana Krzysztofa“.

### 4.

Kto jest Jan Krzysztof?

Bohatera tej rozległej i potężnej powieści nie potrzebujemy chyba nikomu przedstawiać. Wszak znamy go osobiście; bodaj lepiej, niż kogokolwiek ze swych najbliższych znajomych, ba! lepiej może, niżli samych siebie, dzięki temu, że oglądać go możemy w świetle tej czarodziejskiej lampy, jaką jest intuicja poety.

Faktem jest, że Jana Krzysztofa Krafta znamy już dlatego, że jest to postać, w której każdy z nas odnaleźć może część siebie.

Powieść Romain Rollanda, istotnie, to coś więcej, niż fabuła wielotomowa, osnuta psychologją, mniej lub więcej szczęśliwie rozwiązującą zagadki, wyrosłe na powierzchni życia indywidualnego.

W „Janie Krzysztofie“ autor opisuje nie tylko życie swego bohatera oraz jego środowiska, ale maluje przyczyny tragedji całego pokolenia. Szerokimi rzutami kreśli tajemną, w głębinach nurtującą pracę, która stanowi o wroście i rozwoju narodów. Przebiega wszystkie dziedziny życia i sztuki; dobywa na jaw najistotniejsze ziarno treści z tego wszystkiego, nad czem dyskutowano, o co walczone w świecie intelektualnym w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Szkicuje nową estetykę muzyczną; oświecla, waży, przedstawia i własnem ożywia technieniem całe orszaki idei społecznych, politycznych, literackich i artystycznych, jakie od ćwierćwiecza szturmowały i szturmują do duszy pokoleń.

## 5.

Romain Rolland nie należy do literatów, którzy piszą po to, aby bawić się tematem, lub bawić nim innych.

Imperatywem jego twórczości jest łaknienie prawdy, potrzeba duchowa, miłość ludzkości, odwaga człowieka i obywatela w walce o ideał, którego bronić jest on gotów nawet naprzekór najbardziej uswięconym dogmatom większości: dowód tej cywilnej odwagi złożył on podczas wojny, próbując, zresztą bezskutecznie, wzbudzić się ponad okopy nieprzyjacielskie w regjony takiej bezstronności, z którychby głos jego mógł być zarówno przez „tych“, jak i „tamtych“ wysłuchany.

Jak rozległe jednakże i głębokie fundamenty pod swe gmachy fantazji umie budować ten poeta idealizmu, jak celowo i metodycznie zakładać je potrafi w szczerym kruszcu realnej wiedzy o człowieku, o tem świadczą jego przepyszne monografie, poświęcone szeregowi takich „reprezentan-

tów ludzkości“, jak Beethoven, jak Michał Anioł, jak Tolstoj, Ghandi, Empedokles: pochod tytanów pod łukiem trzech tysięcy lat.

Lecz jeśli jego cykl powieściowy, obok „Jana Krzysztofa“ obejmujący mniej obszerne, lecz także cenne utwory, jak „Colas Breugnon“, „Piotr i Łucja“, „Clerambault“, uchodzić może za nowoczesną Odyseję francuską, to jego cykl dramatyczny — „Tragedje wiary“ a zwłaszcza „Teatr rewolucji“ słusznie nazwano „Iljadą narodu francuskiego“.

Cały cykl ten mógłby nosić tytuł, który autor dał jednemu z najprzejrzyściej odtworzonych konfliktów, stanowiących wieczny tragizm wszystkich rewolucyj świata: „Gra miłości i śmierci“.

Ta okrutna gra miłości i śmierci tryumfuje zarówno w jego „Tragedjach wiary“, jak w „Wilkach“ i w „Dantonie“.

Pod maską zdarzeń historycznych poeta w dramatach swych odsłania nieubłagany bój, jaki dusze, wierne swemu ideałowi, toczyć muszą przeciwko światu. Odrzucając powierzchowny koloryt anegdotyczny, usiłuje on dotrzeć do prawdy moralnej, w której widzi najistotniejszą dźwignię ruchu ludzkości, najpewniejszą rękomię ocalenia człowieka.

## 6.

Zamykając przedmowę do swego „Michała Anioła“, Romain Rolland napisał: „Jeden jest tylko heroizm na świecie: polega on na tem, aby widzieć świat takim, jakim jest, i — kochać go“.

Tej zasadzie naczelnej stara się on być wierny zarówno w życiu swem, jak w snach swej poezji: pragnie widzieć świat takim, jaki jest. I usiłuje kochać go takim, jaki jest. Lecz, aby móc kochać go jeszcze bardziej, ogrzewa go ogniem swego zapału, ożlaca promieniem swej wiary i czyni cząstką swego snu. W. Rzymowski

# WŁODZIMIERZ PERZYŃSKI I JEGO TEATR

Dla literatury polskiej nagły i przedwczesny zgon ś. p. Włodzimierza Perzyńskiego jest niepowetowaną stratą. Teatry nasze i redakcja naszego pisma oplakują w Zmarłym nie tylko znakomitego pisarza, ale i serdecznego, długoletniego przyjaciela, który, zwłaszcza w ostatnich czasach, był niemal codziennym gościem w Teatrze Polskim, żywo interesując się naszymi bieżącymi pracami i zamierzeniami na przyszłość, wiernie dzieląc z nami troski i radości.

Jako autor dramatyczny święcił Włodzimierz Perzyński niejednokrotnie triumfy na scenach Teatru Polskiego i Małego. Na scenach tych grane były następujące Jego sztuki: „Dzieje Józefa“, „Strach na wróble“, „Szczęście Franca“, „Lekkomyślna siostra“, „Polityka“, „Aszantka“, „Rozum i głupstwo“, które wypełniły ogółem 281 wieczorów. Niezależnie od tego posiadamy w tece komedję Perzyńskiego na temat bajki Andersena p. t. „Niewidzialna szata“, którą ukończył zaledwie na kilka dni przed śmiercią.

W charakterze feljetonisty Włodzimierz Perzyński uświetnił swoim nazwiskiem wiele zeszytów „Teatru“. Jeszcze w numerze wrześniowym drukowaliśmy Jego tryaskającą życiem i dowcipem humoreskę p. t. „Żelazna logika sztuki“; drukowany zaś dawniej cykl feljetonów p. t. „Z pamiętnika autora dramatycznego“ zawiera dużo ciekawego materiału dla przyszłego biografy nieodżałowanego autora „Lekkomyślnej siostry“.

Łącząc się w głębokim żalu z całym społeczeństwem, składamy u trumny ś. p. Włodzimierza Perzyńskiego wyrazy hołdu i pamięci.

REDAKCJA.

Rozpamiętywanie twórczego życia pisarza nad świeżą jego mogiłą prowadzi z konieczności do zbyt pośpiesznych uogólnień, w których żal po stracie człowieka i talentu przysłania całokształt zasługi lub też kieruje uwagę ku szczegółom drugorzędnym. Kilka dni zaledwie upłynęło od chwili, gdy kochany pan Włodzimierz opowiadał mi z uśmiechem o swych planach literackich. Po epoce pewnego zmęczenia życiowego, w której praca twórcza szła mu dość opornie, poczuł Perzyński w ostatnich dwóch latach napływ nowej fali pomysłów i motywów. Sypały się, jak z rękawa, feljetyony, nowele, powieści i komedje. Perzyński odmłodził duchowo i zdawał sobie dobrze sprawę z tego nagłego wzrostu soków żywotnych. Miał w oczach nietajoną radość, a jego subtelny, nieco znużony uśmiech znowu nabrał wyrazu czarującej ironji, która stanowiła zasadniczy ton jego duszy. A w dwa dni później śmierć czaiła się u łóżka pana Włodzimierza i — podeptała wszystkie jego zamierzenia literackie...

Czy wypowiedział się całkowicie w

ciągu trzydziestolecia swej twórczości? Trudno na takie pytanie dać odpowiedź. Wszyscy, którzy się spotykali z Perzyńskim bliżej, zauważyli w nim jedną stałą cechę: był w każdym swym utworze improwizatorem;



Ś. p. Włodzimierz Perzyński

nie znosił wysiłku; pisał zawsze s u s p e n s a m a n u, z przedziwną lekkością, ale — szkicowo, a niekiedy nawet bruljonowo. Wszystko w swych

pismach pozostawiał swobodnej grze wyobraźni, której nie dręczył nigdy mocniejszy zmysł krytyczny. Oryginalny, samorodny talent przynosił kruszce rzetelnej wartości, ale podawał je często w stanie surowym. Niemniej obojętną była mu troska o układ ogólny dzieła, o jego architekturę. Powściągliwy ironista zwalczać musiał w Perzyńskim rozlewnego liryka, skłonnego do wesołej gawędy o sprawach przykrych, aby zamaskować swą postawę wobec niegodziwości życiowych.

W tomiku „Poezyj“ lirycznych (1902), od których Perzyński rozpoczął swój żywot twórczy, znajdujemy dłuższą spowiedź „Bez tytułu“ z takim, między innymi wyznaniem: „Co prawda, trochę wstyd mi mówić o tem, lecz będę szczerym, przyznam się. pal diabli! Jestem tak nawpół... trochę Don Kichotem, trochę rycerzem mężnym, lecz bez szabli. Dał Pan Bóg duszy mojej orle tchnienie... Skrzydeł zapomniał dać... przez roz-targnienie. A zresztą nie wiem — może miałbym skrzydła, gdyby mi w duszy wyschły owe zdroje wiecznego smutku, gdyby mi wędziła tęsknoty zdjęto z serca, gdybym moje błazeńskie szaty z dzwonekami mógł zrzucić“... W tym smutku i tęsknocie, w tym braku wiary we własne skrzydła kształtował się w Perzyńskim osobliwy obserwator szarej rzeczywistości codziennej. Gdy przed dwudziestu pięciu laty wystawiono w teatrze Wielkim „Lekkomyślna siostrę“, nie umiano sobie poradzić z niepoczytalnością etyczną bohaterów komedji. Perzyński odmalował z niewiarogodnym uśmiechem podwójną moralność środowiska; pokazał, że najmoralniejszą ze wszystkich osób komedji jest właśnie kobieta „upadła“, Marja; ci zaś, co z nią walczą w imię ochrony społeczeństwa, sami toną po uszy w bagnie moralnem i gotowi są korzystać wszyscy z pieniędzy grzechu.

Zagadano o ostrej satyrze, zapra-

wionej zlekka „cynizmem“. Perzyński nie był nieprzejeđnanym satyrykiem. Satyryk cierpi potajemnie, gdy patrzy na ucisk i ból, jakie jedni ludzie zadają drugim. Posiada tak silne poczucie niesprawiedliwości i krzywdy, że nie znajdzie spokoju, dopóki ich nie wychłoszcze. Tymczasem ludzie Perzyńskiego nie posiadają świadomości złego. Odsłaniają swe złe instynkty, swe żądze, swe robacze zabiegi o miłość lub pieniądz z całą otwartością, nie martwiąc się niczyją krzywdą, nie odróżniając fa s od n e f a s. W „Aszantce“ zdarza się, że Perzyński lekko trąca o bardzo wysokie tony, a od tych świetnych rzutów wraca pośpiesznie do pierwszej lepszej gabinetowo-alkowianej rzeczywistości, do pierwszych lepszych koszar naszego pseudo - miłosnego życia. Sytuacje układa sprawnie w rządny, dobrze ułożony ordynek djalektyczny; nadaje osobom działającym krew i nerwy, ton i barwę, plastykę i wdzięk wyrazu. Ale zatapia wszystko w swawoli sytuacyjnej, wskutek czego na czoło wydarzeń komedji wysuwa się ostra sensacja. Myliłby się jednak każdy, ktoby przypuszczał, że Perzyńskiemu chodziło kiedykolwiek o tę sensację. Wszelkie wypadki codziennego życia, drobne lub większe, są dla niego jedynie p r e t e k s t e m, pretekstem do wyrafinowanej gry ironji. Bo przedewszystkiem i zawsze, zarówno w powieściach i feljetonach, jak w komedjach, Perzyński uwagę czytelnika lub widza podbija urokiem swej ironji.

Nasza rodzima „serdeczność“ bała się zawsze i wciąż się boi ironji. Nie znał jej dawny dobroduszny szlachcic, co to „serce nosił na dłoni“, nie lubiła jej mazgajowata uczuciowość sło-wiańska. Ironja staje się u nas źródłem najdziwaczniejszych nieporozumień. Zdarza się nieraz, że to, co czytujemy za delikatną formę obrazy, biorą niektórzy za komplement. Śmiech ironiczny — mówi Schopen-



hauer—oznajmia zwyciężonemu przeciwnikowi, do jakiego stopnia pojęcia, które ukochał, sprzeczne są z rzeczywistością, którą mu się objawia.

Ironista oświadcza, że porzucił scenę świata a sam stał się czystym postrzegaczem, że odczuwa specjalną wzdargę dla wielu przesądów, kłamstw konwencjonalnych, fałszów moralnych, które się nieraz nazywają „zasadami“. Rzeczy płaskie, pospolite i głupie wprawiają go w zdumienie. Nie uważa jednak, aby to, co jest kłamliwe i obłudne w życiu społecznym, warte było poważnej dyskusji. Sądzi, że jedynym sposobem oddalenia się od przedmiotu będzie specjalny gatunek uśmiechu, który wzbudza niepokój.

Ironja Perzyńskiego służy niekiedy za obłonkę uczucia, tkliwości lub żalu, którego komedjopisarz ujawnić nie chce. Uczucie stanowi w takich razach niewątpliwą istotę sprawy, chociaż ironja jest formą organicznie z tem uczuciem związaną. Takie zjawisko spostrzegamy w trzeciej z najlepszych komedyj Perzyńskiego t. j. w „Szczęściu Frania“. Wziął tu sobie autor — jak to czynił zazwyczaj — pierwszą z brzegu sytuację życiową i rozwinął ją w anegdocię arcy-banalnej. Wynikła stąd sztuka, w której wszystko napozór jest błahe, znane, wyjęte, zda się, z dziennikarskiej kroniki wielkowiejskiej. Ale w promieniach uśmiechu autora każdy najpospolitszy fakt lub gest staje się nietylko nowy, ale — niepokojąco-zabawny. Niepokoї dla tego, że, poprzez chłodne uśmiechy ironisty przedziera się gwałtownie uczucie, uczucie proste, czyste i miękkie.

Ironję swą stosować umie Perzyński dopiero wówczas, gdy odsłoni przed widzem całą prawdę charakteru, typu lub sytuacji. Nie rozumie żadnej pod tym względem umowy obyczajowo-społecznej; nie rozumie, że nie wszystko nazywać można w tea-

trze po imieniu. Porównywano go z tego powodu niekiedy z Zapolską, szukając rzekomego pokrewieństwa pomiędzy ich naturalistycznymi metodami „odtworzenia życia“ i nazywając nieraz Perzyńskiego „cynicznym“. Nie fałszywsze go nad takie porównanie i takie określenie. Perzyński nie miał nigdy nic wspólnego z naturalizmem, a jego „cynizm“ jest tylko naturalnym podłożem dla jego ironji. Cynik nie bierze niczego na serjo oprócz swego egoizmu. Ten egoizm stanowi dla niego jedyną rzeczywistość. Ironista zaś nawet swojego ja nie traktuje poważniej, niż reszty życia. Ironja wobec samego siebie staje się nieraz głębsza i szersza, niż ta, która się zwraca do drugich. Perzyński takiej ironji używa często, tylko nie troszczy się zgoła o jej ciężar gatunkowy. Bywają ironje różne: zła i mizantropijna, jak u Swifta; naukowa i metafizyczna, jak u Proudhona; pobłażliwa i filozoficznie uśmiechnięta, jak u Thackeray'a i Anatola France'a. Ironja Perzyńskiego ma w sobie miękką dobroć, połączoną ze swawolą niemal łobuzerską; nie staje się nigdy naprawdę gorzką; nie dąży do głębi filozoficznej. Ale czaruje swą lekkością i swobodą. W „Polityce“, która przez tyle wieczorów była rozkoszą Warszawy, ta lekkość dochodzi do takiego rozbawienia się postaciami, że słyszymy raz po raz między wierszami ich djalogów jakby akcenty wdzięczności autora za to, że mu dały tyle uciechy.

Ironja Perzyńskiego swym gatunkiem, odrębnością, rozpiętością i formą stanowi wyraźnie indywidualny ton, który autor „Lekkomyślnej siostry“ wniósł do nowoczesnej komedji polskiej. Wątek dramatyczny rwał się Perzyńskiemu niekiedy już po pierwszym akcie (np. w „Uśmiechu losu“); lekkość rzutu stawała się nonszalancją. Ale zbawczym pierwiastkiem była zawsze ta przemiała ironja, która za-

szczepiała w rozbawionym widzu niepokój i zadumę, a jednocześnie odsłaniała duchowe oblicze Perzyńskiego: pokazywała głęboko dobrego, prawego i szlachetnego człowieka, pisarza rasowego, obdarzonego samorodnym,

niepospolitym dowcipem, odwracającego się od wszelkiej szpetoty moralnej, pełnego wdzięku i pogody, szukającego w uśmiechu ratunku na „wzdzidała tęsknoty“.

*Jan Lorentowicz*

---

## L I S T Y Z W Ł O C H

---

### Korporacja widowisk we Włoszech.

*Rzym, w październiku.*

Rozbudowa państwa włoskiego na podłożu zasad korporacyjnych, a więc współpracy pomiędzy kapitałem a pracą, zaczyna powoli obejmować wszystkie gałęzie życia twórczego. To też nie mogła nie wpłynąć na wokandę Rady Narodowej Korporacyjnej, która obradowała niedawno w Rzymie w pałacu Wenecja, kwestja organizacji teatru w szczególności, a widowisk wogóle. Po dłuższej dyskusji na temat kryzysu teatralnego we Włoszech i po wypowiedzeniu się, pozytywnem i negatywnem, członków Rady, przyjęto w brzmieniu rządowem projekt założenia Korporacji teatru, nadając jej charakter techniczny i raczej gospodarczy. Przytem Minister Korporacyj, Józef Bottai, stwierdził, że zasadniczym problemem, który utrudnia rozwój teatru włoskiego, jest sytuacja gospodarcza.

Zauważyć należy, że jeden z pierwszych problemów, które stanowiły przedmiot obrad Rady Korporacyjnej regimé'u faszystowskiego, dotyczył właśnie kryzysu teatralnego. Powołana do rozpatrzenia wszystkich możliwości celem złagodzenia kryzysu gospodarczego, jaki daje się we znaki organizmowi narodowemu, Rada Korporacyjna ustanowiła pewną hierarchję zagadnień, przyznając niewątpliwe pierwszeństwo zagadnieniu, dotyczącemu jednego z działów sztuki. Ma to do pewnego stopnia znaczenie symboliczne.

Rada Korporacyjna postanowiła utworzyć Korporację teatru.

Czy kryzys teatralny we Włoszech może być rozwiązany przez taką lub inną organizację korporacyjną? Pytanie to narzuca się siłą rzeczy. Czy kryzys teatralny we Włoszech nie obejmuje również pola produkcji teatralnej i sposobów jej realizacji?

Drugie pytanie wypływa z samej natury kryzysu. Na obydwie te pytania odpowiada po części projektodawca.

Minister Bottai słusznie podkreślił, że korporacja musi posiadać charakter techniczny i raczej gospodarczy, niż artystyczny, to znaczy nie można do programu działalności tej instytucji cechowej włączać zagadnień, dotyczących twórczości teatralnej. Ta ostatnia kwestja nie podlega dekretem rządowem i nie zależy od takiego czy innego ustawodawstwa.

Korporacja teatru w brzmieniu projektu rządowego powinna zająć się przede wszystkim praktyczną stroną interesów sztuki, a więc zagadnieniem przewodniem w jej programie winna być sprawa gospodarcza. Korporacja teatru winna starać się o stworzenie takich warunków materialnych bytowania teatru, któreby usunęły najbardziej rażące przejawy obecnego kryzysu.

Czy jednak stworzenie takich warunków wyprowadzi teatr włoski na

równą drogę i wpłynie na znalezienie sposobu usunięcia całokształtu kryzysu?

Sądząc z brzmienia projektu rządowego, zakreślającego prowizorycznie kompetencje przyszłej korporacji, należy stwierdzić, że pytanie to jest traktowane, przynajmniej narazie, jako wtórne.

Teatr włoski cierpi na indywidualizm, na przerost liczebny trup dramatycznych i komedjowych, na brak dostosowania się do współczesnych wymogów reżyserji i wystawy scenicznej. Polepszenie warunków materialnych teatru może niewątpliwie wpłynąć na polepszenie tej sytuacji. Dzisiejszy aktor włoski jest elementem niezdiscyplinowanym, zbyt często myśli, iż jego osoba stanowi cały skomplikowany mechanizm, zwany teatrem, zapominając o tem, że jest on jedynie jednym z kółek wielkiego mechanizmu. To też wprowadzając dyscyplinę organizacyjną, ustanawiając pewną hierarchję materialną, właści-

wą organizacji współczesnego życia społecznego, które wymaga oceny indywidualium stosownie do jego wydajności, można istotnie wpłynąć na większą sprawność teatru. Chodzi tylko o to, czy funkcja całego tego mechanizmu może ulec usprawnieniu przez tego rodzaju podreperowanie jednej jego części i czy inne w dalszym ciągu nie będą szwankowały?

Trudno jest dziś przesądzać te sprawy. Wiadomo, że w dziedzinie teatru tak pracodawcy, jak i pracobiorcy, a więc impresarjowie, artyści, aktorzy i autorzy mają cały szereg wspólnych interesów i uzdrowienie ich może istotnie odbić się w sferze już nie gospodarczej i technicznej, lecz ściśle artystycznej. Zobaczmy, czy i do jakiego stopnia działalność przyszłej Korporacji potrafi usunąć obecne braki teatru włoskiego i stworzyć nowe warunki jego istnienia.

*Leonard Kociemski*

---

## BUŁGARSKI TEATR NARODOWY W SOFJI

---

*Sofja, we wrześniu.*

**T**eatr bułgarski narodził się w dniu 15 sierpnia 1856 r. W dniu tym bowiem w mieście Szumen odbyło się pierwsze w dziejach narodu bułgarskiego przedstawienie teatralne. W dziesięć lat potem pierwsza trupa zawodowych aktorów bułgarskich objężdżała już Bułgarję i Rumunję, wystawiając w większych ośrodkach sztuki patryjotyczne. Pierwszy stały teatr powstał pod kierownictwem Sapunowa i Popowa w Płowdiwie (Filipopol) dopiero w r. 1883. W r. 1886, a więc po wojnie bułgarsko-serbskiej, znowu w Płowdiwie, powstaje „Nowa Płowdiwska Dramaticzeska Trupa“, która w dwa lata później przenosi się do Sofji, gdzie zdobywa takie uznanie, że

otrzymuje pierwszą w historii teatru bułgarskiego subwencję rządową w wysokości 3.000 lewów. Po zmianie nazwy na „Osnowa“, trupa przechodzi rozłam wewnętrzny, poczem ukonstytuowuje się w Sofji pod nazwą „Stoliczna dramaticzeska trupa Syły i Smiech“. W tym czasie prowizoryczne pomieszczenie już nie wystarczało i powstała myśl wybudowania gmachu teatralnego. W końcu r. 1898 Zgromadzenie Narodowe postanawia zwolnić państwową loteryję klasyczną od opłaty stemplowej z tem, że 100.000 lewów rocznie będzie wpłacanych na fundusz budowy Teatru Narodowego. Po zebraniu odpowiedniej sumy Zgromadzenie Narodowe na wniosek ów-

czesnego ministra oświaty Szyszmanowa postanowiło przystąpić do budowy Teatru Narodowego. Dnia 3 stycznia 1907 r. odbyło się uroczyste przedstawienie w nowym przybytku sztuki, poprzedzone specjalnie na ten dzień przez wieszczka narodowego Iwana Wazowa napisanym prologiem. Od tej chwili dzieje teatru bułgarskiego wkroczyły na nowe tory. Sztuka dramatyczna zaczęła się rozwijać nadspodziewanie pomyślnie. Niestety tak obiecująco rozpoczęta praca została przerwana niespodziewanie przez pożar, który w r. 1923 zniszczył scenę i skład dekoracyj. Straty były olbrzymie. Niezwłocznie jednak zabrano się do pracy. Posypały się ofiary, rząd pośpieszył z pomocą, rozpisano konkurs międzynarodowy i wkrótce odbudowano teatr według projektu architekta drezdeńskiego, d-ra Dülfera. W tym też stanie znajduje się teatr obecnie.

Nieocenionym przewodnikiem po teatrze był mi główny reżyser dramatu, znakomity aktor teatru Stanisławskiego, p. Massalitinow. Scenę i urządzenia techniczne zbudowano z olbrzymim nakładem kosztów. Scena, złożona z trzech kondygnacyj, rozsuwana na strony i w tył i unoszona do góry, umożliwia jednoczesne przygotowanie trzech scen. Horyzont sferyczny, pomysłowa instalacja elektryczna, jednym słowem, najnowsze zdobycze techniki teatralnej. Niestety brak zupełny składu dekoracyj. Również widownia, pozostawiona w pierwotnym stanie, sprawia wobec przepychu urządzeń technicznych poniekąd ubogie wrażenie. Pomimo tych braków jednak teatr daje najszerze możliwości inscenizacyjne.

Kierownictwo dramatu powierzono osobom powołanym. Dyrektorem jest znany literat i krytyk, redaktor pisma literackiego „Złatorog“, p. Wasiljew, dramaturgiem (sekretarzem artystycznym) również znany literat, p. Ba-

dew, głównym reżyserem, jak wspominałem, p. Massalitinow. Nawet zarząd biblioteki teatralnej oddano w ręce wybitnie uzdolnionego młodego poety, p. Pantielejewa. Wszystko to ludzie z odpowiednim przygotowaniem, pełni zapału i oddania pracy.

Spółczeństwo bułgarskie jest biedne. Zarobki małe. To też ceny biletów muszą być do tego dostosowane. Są też istotnie tak niskie, że przybysza z Polski wprowadzają w zakłopotanie. Rzecz oczywista, że do zrównoważenia budżetu musi się wydatnie przyczynić rząd. Utrzymanie zaś równowagi budżetowej umożliwia sama publiczność: jest niezmiernie teatralna i teatr chętnie odwiedza. Akcją się przejmuje, wykonawców oklaskuje, sprawy teatralne szeroko omawia.

Repertuar w przytłaczającej większości obcy. Na 15—17 premier rocznie 2—3 bułgarskie. Sztuka idzie przeciętnie 15 razy, bywają jednak wypadki, że schodzi z repertuaru po 3—4 wieczorach. Wyjątkowe powodzenie sztuki zapelnia teatr 28—30 razy.

Ze sztuk słowiańskich dość licznie reprezentowana jest Rosja. Ani polskich, ani czeskich sztuk po wojnie nie grano, tłumacząc się brakiem kontaktu z temi krajami, brakiem egzemplarzy w językach dostępnych i t. p.

Podczas swego pobytu w Sofji miałem sposobność być na dwóch przedstawieniach. Tak szczęśliwie się złożyło, że „Pana Topaza“ miałem w świeżej jeszcze pamięci z Teatru Polskiego w Warszawie, „Henryka IV“ zaś z Teatru Narodowego w Pradze. Dla obu sztuk miałem zatem podstawę do porównania. Ogólne wrażenie: teatr bułgarski wzmocnił we mnie jeszcze bardziej przekonanie, że rasa słowiańska kryje w sobie jakieś specjalne pierwiastki dramatyczne, pozwalające nawet tak małemu narodowi, jak bułgarski, wydać szereg aktorów, przeciętnie dobrych, a kilka jednostek wybitnie uzdolnionych. Jeżeli nawet

zważy się, że bułgarski reżyser „Topaza“ nie potrafił ustrzec się przed pewnym przeszarżowaniem i nadał niektórym scenom ton raczej farsowy, jeżeli się zrozumie trudne warunki materialne, w jakich teatr ten pracuje, i na karb ich położy pewien brak szyku w tej sztuce, to trzeba przyznać, że przedstawienie to stało na poziomie europejskim. Rolę tytułową kreował młody jeszcze aktor Kisimow, zdradzający bardzo wielkie możliwości na przyszłość. Trudne aktorsko przejście z roli idealisty-niedołęgi życiowego do roli zawodowego aferzysty, pozbawionego wszelkich skrupułów etycznych, oddał Kisimow z mistrzostwem wytrawnego aktora.

Szekspir na scenie bułgarskiej w reżyserji Massalitinowa miał wszystkie zalety szkoły Stanisławskiego. Główną atrakcją wieczoru był Falstaf dumy sceny bułgarskiej, p. Sarafowa. Jest to artysta istotnie wielki. Przypuszczam więc, że zaproszenie go na kilka występów do Polski, na co Te-

atr Narodowy chętnie by odpowiedział zaproszeniem któregoś z aktorów polskich do Sofji, byłoby rzeczą nader pożądaną. Trudno jednak nie wymienić obok niego wysoce artystycznej kreacji najzdolniejszego podobno aktora z młodszego pokolenia, Trandafilowa (książę Walji), Ikonomowa (Henryk IV) i in.

Warunki polityczne, zwłaszcza po wojnie światowej, usunęły Bułgarię od wszelkich kombinacyj słowiańskich. Istnieje żywy kontakt pomiędzy teatrem polskim a czeskosłowackim, nawiązują się stosunki z Jugosławją, upośledzona zostaje Bułgarja. Ze szkodą dla obu państw, a przede wszystkim ze szkodą dla Polski. Bułgarzy bowiem, odosobnieni, ignorowani i zapominani, są bardzo wrażliwi na każdy dowód sympatji i zainteresowania. Stosunki teatralne, nawiązane z inicjatywy polskiej, mogą zdobyć dla nas w Bułgarji wiele sympatji. Warto się nad tem zastanowić.

*Władysław Mergel*

---

## T E A T R S Z K O L N Y

---

Jedną z osobliwości Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu były popisy teatralne młodzieży szkolnej, zorganizowane w auli gimnazjum im. K. Marcinkowskiego. Ministerstwo W. R. i O. P. wyznaczyło fundusze na wybudowanie specjalnej sceny, a kierownictwo całego przedsięwzięcia objął znany krytyk literacki i dramatyczny, dr. Stefan Papée, który jest również pedagogiem, wykładającym w gimnazjum humanistycznym im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Przedstawienia odbywały się dwa razy dziennie, od 17-go maja do końca wystawy. Przez widownię Teatru Szkolnego przesunęło się w tym czasie zgórą 25.000 młodzieży, przybývającej z wycieczkami na wystawę.

Popisy te zaświadczyły, że teatry szkolne, organizowane po wielu, wielu miastach Rzeczypospolitej, korzystają z przyjaznej opieki ministerstwa, jako doskonały środek wychowawczy. Przybyło na wystawę poznańską 47 szkolnych zespołów teatralnych, które dały 84 przedstawienia. Nadto 42 szkoły wycofały zgłoszenia własnych widowisk z powodu nadmiernych kosztów urządzenia popisu i wycieczki do Poznania. Zespoły przywoziły ze sobą własne kostjумы, dekoracje a niekiedy nawet własne sztuki, opracowane zbiorowo przez uczniów i nauczycieli. „Niejednokrotnie nie tylko a k t o r z y, ale i autor, reżyser, kierownik muzyczny i dekorator pochodzili z tej samej kla-

sy, czy z tego samego kursu seminaryjnego“.

Stajemy wobec nowego zjawiska kultury narodowej, zjawiska godnego zastanowienia. Przewodnikiem w tej sprawie będzie nam p. Stefan Papée, zapalony miłośnik, organizator i propagator Teatru Szkolnego, autor dwóch prac poświęconych temu przedmiotowi: „Teatr Szkolny. (Powszechna Wystawa Krajowa. Poznań. 1929“) i „Drogi i cele Teatru Szkolnego“ (Poznań, 1930. Nakł. Wyd. Szkolnych).

Mieliśmy w przeszłości w kolegach jezuickich, pijarskich, teatyńskich i t. d. teatry szkolne przez dwieście z górą lat. Wpływ ich na rodzimą sztukę dramatyczną był znikomym, gdyż nie dążyły do celów artystycznych, ale — wychowawczych. „Chodziło o młodzież z klasy nie najwyższej, mianowicie retoryki, aby ją przeciwiczyć w wymowie łacińskiej, oswoić z oracjami łacińskimi w miejscach publicznych, nauczyć śmiałości i czystości dykcji i przyzwyczaić do gestów i poruszeń odpowiednich mówcy. Chłopcy zdawali przez te deklamacje egzamin, o ile zawładnęli językiem łacińskim i przygotowali się do występów publicznych“ (S. Windakiewicz). Taki charakter ćwiczeń w teatrach kolegów odstręczył od nich naszych badaczy kultury teatralnej. Do tej pory nie posiadamy wyczerpującej monografii przedmiotu, pomimo, iż pozostało sporo kodeksów szkolnych sztuk jezuickich i innych. Dyr. L. Bernacki zebrał nawet przed kilku laty komplet dochowanych sztuk dawnego teatru szkolnego, ale ta praca spoczywa wciąż w manuskrypcie.

Nasz nowoczesny Teatr Szkolny nie jest nawiązaniem starej, dość jałowej tradycji. Inicjatorem jego i pierwszym teoretykiem był znany polonista, prof. Lucjan Komarnicki, zmarły przed czterema laty. Poruszył on sprawę teatru szkolnego najpierw na

zjeździe polonistów w r. 1924 w Warszawie, a następnie rozwinął swe wywody w książce p. t. „Teatr Szkolny“ (Warszawa, 1928). Hasło Komarnickiego przyjęto z entuzjazmem. W przeciągu kilku lat nastąpił w całej Polsce bujny rozkwit teatrów szkolnych, które w programach swej działalności stoją przeważnie na gruncie teoryj Komarnickiego. Odróżnia on dość wyraźnie „teatr szkolny“ od „teatru w szkole“. Uważa, że teatr szkolny nie może być „małpowaniem teatru zawodowego“, nie może się opierać na repertuarze teatrów prawdziwych, ani tem bardziej na repertuarze t. zw. „sztuk dzieciennych“. Komarnicki uważa, że „sztuki dziecięce“ — „to z reguły sztuki, pisane przez grafomanów, odpalonych raz i drugi przez teatr zawodowy. Szczególnie kobiety — niezliczone stare panny — pastwią się nad dziećmi, tworząc setne i tysiączne wersje Jasia i Małgosi lub Czerwonego Kapturka, pisząc bzdurne komedyjki o małych arystokratkach, dobrych wrótkach i klasycznych sierotkach. Piszą prozą, piszą... brr!... wierszem! W tych wszystkich sztukach ani krzty poezji; czcze moralizowanie lub bezmyślna zabawka“. Teatr szkolny — zdaniem Komarnickiego — musi wytworzyć swoją specyficzną atmosferę, musi pozostać instytucją odrębną, posiadającą własny repertuar, własny styl gry i oprawę sceniczną. Jakiż to ma być repertuar? A przedewszystkiem: „teatr szkolny nie nadaje się do popularyzacji arcydzieł literatury“. Ze sztuk klasycznych grywać w nim można jedynie łatwiejsze i stanowiące pewną całość fragmenty. Najlepiej zacząć pracę od inscenizacji drobnych utworów poetyckich: piosenek ludowych, liryk, ballad, niewielkich opowieści wierszowanych, a nawet króciutkich nowel. Od inscenizacji radzi Komarnicki przejść do przerabiania na scenę utworów epic-

kich. Teatr szkolny nie powinien się zamykać w obrębie repertuaru realistycznego; winien uplastyczniać różnorodne wizje i marzenia, wyczarowywać mistyczne nastroje. Dekoracje i rekwizyty młodzież winna wykonywać sama, przez to bowiem rozwija się jej „pomysłowość, wynalazczość, zaradność i przedsiębiorczość“. Komarnicki chce oderwać młodzież w teatrze szkolnym od naśladownictwa banalnego typu ekspresji scenicznej, nie chodzi tu bowiem o wyrobienie talentów aktorskich. Ostrzega zwłaszcza przed metodą „przeżywania“, zalecając raczej typ gry improwizatorskiej. Reżyserja sztuki powinna być zespołowa, a kierownik powinien upatrywać swoje zadanie przede wszystkim w rozbudzaniu pomysłowości dzieci. Wreszcie, za pośrednictwem teatru szkolnego, nauczyciel-polonista zdobywać winien wśród uczniów „pogłębianie znajomości literatury i jej ukochanie“. Nie chce Komarnicki pomocy reżysera zawodowego, usuwa też suflera.

Niezależnie od wskazań Komarnickiego, teatrem szkolnym zajmuje się oddawna prof. J. Cierniak, zasłużony organizator, teoretyk i praktyk teatrów ludowych. Uważa on, że praca młodzieży w teatrze szkolnym wtedy tylko będzie owocna, gdy nie stanie się przymusem, narzuconym obowiązkiem, ale — wypływem dobrowolnej ochoty, potrzeba stwarzania własnego świata rzeczywistości. Wartości wychowawcze teatru szkolnego odnajduje Cierniak w tym, że „mamy w nim sposobność zaznajomić młodzież z syntezą sztuk i zbiorowo dochodzić do takiego czy innego wyrazu teatralnego. Budzimy więc w teatrze szkolnym uzdolnienia artystyczne, wrodzone każdemu dziecku, pomagamy do baczej obserwacji siebie i otoczenia, do szukania w sobie i otoczeniu harmonji“.

Ideologję teatru szkolnego Komar-

nickiego i Cierniaka uznał za słuszną — z małemi odchyleniami — prof. S. Papée, organizator widowisk szkolnych na Powszechnej Wystawie Krajowej. Repertuar podzielił on na cztery grupy: klasyczny, literacki - nowszy, teatr regionalny i świątek dzieci. Chodziło mu o to, „aby każde przedstawienie było wynikiem twórczej pracy w laboratorium teatralnym, w którym uczono się żyć poezją i teatrem i zdobywano nowy, własny wyraz dla wspólnie opracowywanego przedstawienia“. Z repertuaru klasycznego wystawiono na P. W. K. „Pomór - Gniew“ z Iljady, w parafrazie poetyckiej J. Słowackiego; „Antygonę“ Sofoklesa; „Helenę“ Eurypidesa; „Ptaki“ Arystofanesa; „Braci“ Terencjusza. Z widowisk tych prawdziwy podziw budziła „Antygoną“, opracowana pod kierunkiem prof. Boguckiego. W repertuarze nowoczesnym, za stratę czasu uznaje p. Papée przygotowanie sztuk, które pojawiają się w repertuarze normalnego teatru. Śród zgłoszeń na Powszechną Wystawę Krajową zdarzały się utwory głośnych pisarzy współczesnych, grywane z powodzeniem na scenach zawodowych. Takich propozycyj organizator widowisk szkolnych nie przyjmował, trzymając się zasady, że teatr szkolny musi mieć swój własny repertuar. Wystawiono więc, między innymi, „Tragedję o polskim Scylurusie“, „Wiesława“ Brodzińskiego w opracowaniu scenicznym, „Radę“ z Pana Tadeusza, „Krakusa“ Norwida, „Starą baśń“ Kraszewskiego, „Sobótkę“ Kochanowskiego, „Wyrok Zeusa“ Sienkiewicza, „Księdza Piotra“ Tetmajera, „Echa leśne“ i „Turonia“ Żeromskiego, a nawet „Laur Olimpijski“ Wierzyńskiego, którego inaczej polegała na połączeniu pokazu sportowo-gimnastycznego z recytacją utworów, ilustrujących poezję sportu.

Wielkiem powodzeniem, zarówno u

młodzieży szkolnej, jak u widzów, cieszył się teatr regionalny. Ma on — mówi p. Papée — „nauczyć młodzież miłości do ludowej kultury i obyczaju, pozwala wybornie zaznajomić się ze strojem, pieśnią i tańcem ludu, ratuje od zagłady dorobek artystyczny wsi i wskazuje macierzyste źródła rdzennie polskiego teatru“. W dziedzinie organizacji teatru regionalnego wielkie zasługi ma p. Jędrzej Cierniak, redaktor „Teatru Ludowego“. Z własnych doświadczeń, opowiada p. Cierniak ciekawe szczegóły formowania się zespołu teatru ludowego. Reżyser — mówi — „nie tresuje nikogo, nie ustawia, nie dyktuje swej bezwzględnej woli biernemu tłumowi, bo wtedy nie byłoby teatru zespołowego. Reżyser teatru ludowego jest na takich samych prawach co każdy członek zespołu. On tylko z woli wszystkich czuwa nad ładem w pracy, rozpala indywidualną inicjatywę, ale liczy się z każdym głosem, z każdą uwagą, z każdym samorodnym pomysłem. Bo teatr stwarzamy wszyscy razem“. Zespoły szkolne wystawiły na Pow. Wystawie Krajowej: „Rok polski w zwyczajach i obrzędach“ (inscenizacja Cierniaka); „Dola człowieka w ludowej pieśni“ (tegoż); „Dola chłopca wołyńskiego w pieśni“ (tegoż); „Baśnie podhalańskie“ (insc. jednego z uczniów); „Wieńcowe na Kujawach“ (opr. przez Koło Krajoznawcze); „Wieczornica Kaszubska“; „Inszenizacja Województwa“; „Wansiele mazurskie“; „Wesele wołyńskie“; „Góralskie wesele“ (sztuka w gwarze podhalańskiej); „Wesele na Wileńszczyźnie“; „Żytnie żniwo na Wileńszczyźnie“; „Wesele Haliny“ (ślaska sztuka regionalna); „Dożynki w Ziemi Sandomierskiej“; „Przenosiny na Kurpiach“; „Obrazki wielkopolskie“ i t. d.

W teatrze dla małych dzieci zaleca p. Papée: niedopuszczanie małych dzieci do występów publicznych; uni-

kanie w teatrze doraźnej pedagogii, narzucającej słuchaczom nakazy grzeczności i pilności. Uważa słusznie, iż „Świątek Dzieci musi być pogodny, czarowny, pełen fantazji, światła i ruchu“. Taka też troska towarzyszyła przedstawieniom dla dzieci na P. W. K.

Z prac p. Papée i jego poprzedników (Komarnickiego i Cierniaka) wynika, że teatr szkolny szuka podstaw bytu odrębnego, nie związanego z teatrem zawodowym, ani pod względem repertuaru, ani pod względem metod pracy i wykonania. Chce „uniknąć naturalistycznego odtwarzania rzeczywistości, a dążyć do jej stylizowanego przetworzenia“. Pragnie budzić zamięłowanie poezji i rozwijać fantazję. Organizatorowie teatru szkolnego są przeświadczeni, że działalność ich przyczyni się jednocześnie „do wyszlachetnienia upodobań widowni, co w rezultacie przyniesie i odrodzenie teatru zawodowego“. P. Papée wierzy głęboko, że teatr szkolny odegra wielką rolę w rozwoju naszej kultury teatralnej. „Ze wszystkich — mówi — środków leczniczych, zalecanych przez znawców, na wszelakie dolegliwości współczesnego zawodowego teatru, ten właśnie zabieg, może pozornie mało efektowny i wymagający kilku lat ofiarnej i wytężonej pracy, wydaje mi się najbardziej skuteczny, bo sięga najgłębiej, zaczyna zachwalaną reformę od podstaw, od urabiania kultury artystycznej wśród najwzdzięczniejszego i najwrażliwszego środowiska, — wśród młodzieży“.

O jednej tylko, niesłuchanie ważnej, sprawie mówi p. Papée bardzo mało, a mianowicie: o k i e r o w n i k a c h w i d o w i s k s z k o l n y c h. Wprawdzie p. Papée ostrzega, aby kierownictwo nie było ani na chwilę wypuszczone „z rąk czujnego, wrażliwego, zamięłowanego nauczyciela-wychowawcy“. Ale nie wskazuje sposobów wynalezienia takich kiero-



wników. Poloniści mechanizują się łatwo w swej pracy pedagogicznej. Wrodzony zmysł artystyczny zdarza się wśród nich niezbyt często. Z nauki literatury umieją uczynić przedmiot odrazy, przedmiot tępej i nudnej „heurezy“, bezmyślnego powtarzania cudzych sądów, dat i życiorysów. Jakże ci ludzie, którzy pragną przekazać młodzieży jedynie swą „wiedzę o literaturze“, mają urabiać

jej „kulturę artystyczną“? W tem właśnie tkwi najtrudniejsze zagadnienie teatru szkolnego w dzisiejszej jego formie. Działacze teatralni wśród młodzieży muszą czuwać, aby kierownicy - poloniści nie wypaczali, za pomocą sceny szkolnej, wrodzonego zmysłu artystycznego młodzieży; aby przez fałszywą pedagogję nie odsuwali jej od odczuwania prawdziwego piękna.

J. L.

## P O L S N O B

Spotykałem go stale na premierach. W pierwszych rzędach. Siedział zawsze sztywny, z miną znudzoną, a podczas antraktów — ziewał. Czasami witał się z kimś, zamieniał kilka słów, potem znowu siadał na swoim miejscu. Czasami wychodził do foyer, albo na papierosa. Potem wracał. I w dalszym ciągu tkwił w fotelu. Czy sztuka się podobała, czy nie, czy aktorów oklaskiwano, czy nie, czy autora wywoływano, czy nie — stale zachowywał kamienny, tępy spokój.

Przyznam się, że mnie ten pan zaczął intrygować. Twarz, owszem, na pozór dosyć inteligentna. Strój zawsze nienaganny. Manjery skądinąd europejskie. Tylko ten o ł o w i a n y sposób bycia?!

Pamiętam, nie mogłem kiedyś oprzeć się ciekawości.

— Czy nie wiesz, kto to jest? — zapytałem półgłosem mego przyjaciela, który zna osobiście pół Warszawy, a z widzenia — chyba całą stolicę: — Ten jegomość w trzecim rzędzie?

— Ten łysawy?

— Ten łysawy.

— Alé który: ten niższy, czy ten wyższy?

— Ten wyższy.

— To jest Perski.

— Co — perski? Obywatel? Konsul? Posel?

— Nie, nazywa się Perski.  
— Nigdy nie słyszałem. A co robi?  
— Nie wiem. Prawdopodobnie nic. Podobno majątny człowiek.  
— Aha! Kapitalista?  
— Coś w tym rodzaju. Ale dlaczego się tak o niego rozpytujesz?

— Ot, tak sobie. Właściwie bez powodu. Spotykam go często w teatrze. Nie opuści żadnej premjery. W Warszawie zna się, ostatecznie, prawie wszystkich bywalców teatralnych, przynajmniej zdaleka... A tego faceta zanotowałem sobie specjalnie w pamięci...

— Miałeś z nim krótkie spotkanie?

— Boże uchwaj.

— Szczypie kobiety, korzystając z ciemności?

— Ależ nie, nic podobnego.

— Więc?

— Prostu tem mnie zafrapował, że się nigdy w teatrze nie wzrusza. Siedzi, jak marmurek. Czy na scenie się całują, czy płaczą, czy ktoś się żeni, czy umiera — ten zawsze tkwi na swoim miejscu, jak mumja, i nawet leciutko nie kłaśnie, choć cały teatr palpituje.

\*

W parę dni później dawano po raz pierwszy uroczą sztukę pewnego francuskiego autora. Właściwie, było to wznowienie. Ale to wznowienie star-

czyło za trzy premjery: sztuki nie grano od szeregu lat, obsada była świetna, dekoracje nowe i smaczne, no, a komedja — wprost czarująca. Sala trzęsła się od braw. Publiczność delektowała się wyborną grą artystów. Wszyscy byli rozpromienieni. Pardon: nie wszyscy! Nie był rozpromieniony tylko pan Perski. Siedział sztywny, jak zawsze, w trzecim rzędzie i ziewał, z miną zwysoka znudzona.

Kiedy kurtynę spuszczone po II-gim akcie (wyjątkowo błyskotliwym i dowcipnym!) pan Perski wstał i poszedł, jak zwykle, na papierosa. Ja za nim.

Coś mnie skusiło. Postanowiłem za wszelką cenę rozwikłać intrygującą mnie zagadkę. Pod pretekstem prośby o ogień (zapalniczki się bliźniemu nigdy nie odmawia) sprowokowałem rozmowę.

— Kapitalna sztuka! — powiedziałem, patrząc na niego z pod oka: — Prawda?

Skrzywił się.

— No, k a p i t a l n a, to za dużo powiedziane. Owszem, niezła.

— Ale przyzna pan, że grana wybornie.

— W Paryżu była grana lepiej.

— Doprawdy?!

— Gaby Morlay była znacznie ciekawsza.

Włosy mi stanęły dęba. Wiedziałem dobrze, że Gaby Morlay nigdy w tej sztuce nie grała, i grać nie mogła, bo wówczas, gdy tę sztukę w Paryżu wystawiano po raz ostatni, mogła mieć Gaby Morlay najwyżej 10 lat...

Postanowiłem gościa lepiej wypytać.

— Pan szanowny pozwoli, że mu się przedstawię... — ski.

— Perski.

— Pan dawno widział tę sztukę w Paryżu?

— Miesiąc temu (ziewnął niedbale). Właśnie stamtąd wracam.

Znowu mi włosy stanęły dęba. Miesiąc temu sam byłem w Paryżu. Wiedziałem z pism, że Gaby Morlay bawiła wówczas nad morzem. Więc albo mam do czynienia z człowiekiem chorym, albo łże, hycel, aż się kurzy...

— A gdzie, jeśli wolno spytać, grała tę sztukę w Paryżu?

— W Odeonie — odpowiedział.

Po raz trzeci włosy stanęły mi dęba. Miesiąc temu Odeon, z powodu ogórków, był na trzy spusty zamknięty. Nie, stanowczo, ten człowiek cierpi na halucynacje!

Już się chciałem żegnać, w tej samej chwili jednak pan Perski powiedział coś, co mi odrazu otworzyło oczy...

Powiedział, ostentacyjnie ziewając:

— Wogóle, wie pan, j a k n a p r e m j e r ę, t o n i e j e s t s z t u k a a...

\*

Wszystko teraz zrozumiałem! Ależ tak, to jest pospolity s n o b, przytem snob lichego warszawskiego gatunku, zupełnie tuzinkowy! Oczywiście, nie śmieje się, bo uważa, że nie wypada. Oczywiście, nie płacze, bo uważa, że wzruszenie hańbi. Oczywiście, nie klaszcze nigdy, bo uważa, że to dobre dla galerji... Do teatru chodzi regularnie, bęwał jeden, bo wypada się pokazywać na premierach, ale jest chemicznie wyprany z wrażliwości... Jego „kulturę“ teatralną możnaby zmieścić w rezerwuarze najmniejszej kieszonkowej zapalniczki, ale wszystko — i wszystkich — klepie po ramieniu... Jego „wiedza“ artystyczna do tego się sprowadza, że miesza Szekspira z Baconem, a Bacona z bekonem... Elementów tragedji tak samo nie potrafi zdefiniować, jak nie potrafi zdefiniować elementów komedji... Gdyby go przyprzeć do muru, dowiedzielibyśmy się, że libretto do „Pięknej Heleny“ napisali de Flers i Cadillac... „Zbójców“ przypisze Goethemu, a „Fausta“ Schillerowi... W „Ślubach Panieńskich“

przypomni sobie Mistinguett i Napiórkowską... Będzie godzinę bzdurzył o scenie obrotowej. ale potem się okaże, że miał właściwie na myśli p o d a t e k o b r o t o w y... Tfu! I takich typków, zarozumiałych, głupich, uczuciowo wyjałowionych, powołujących się co trzy słowa, ni w pięć, ni w dziewięć, na „zagranicę“, i nie znających jej wcale, lekceważących zato rodzimy dorobek dramatopisarski, rodzimy teatr, rodzimych aktorów — jest legjon! Legjon snobów w groszowym wydaniu! Cały POLSNOB!

\*

Nie rozmawiałem już nigdy więcej z panem Perskim. Kiedy go, od czasu do czasu, w teatrze spotykam, dostaję mdłości. Sam już jestem za stary, więc mi nie wypada; ale kiedy ostatnim razem byłem w teatrze z moją siostrzeniczką, Madzią, powiedziałem jej:

— Madziu! Pokaż prędko temu panu język! Jak długi! Na moją odpowiedzialność! To jest p l u s k w a t e a t r a l n a, choć nazywa się Periski!

*Zdzisław Kleszczyński*

## Z Ż A Ł O B N E J K A R T Y

Ś. P. JÓZEF ZIELIŃSKI.

Ś. P. STANISŁAW KNAKE-ZAWADZKI.

Zmarły przed kilku tygodniami w Szczawnicy ś. p. Józef Zieliński pozostawił po sobie najlepszą pamięć. Był on zarówno świetnym aktorem, jak i zacnym człowiekiem.

Z teatrami naszymi łączyły Zmarłego długoletnie węzły. Jako w swoim czasie członek zespołu teatrów Polskiego i Małego, stworzył ś. p. Zieliński szereg doskonałych kreacji, że wspomnimy tylko najważniejsze: w „Wrogu ludu“ (Niels Worse), w „Wąsach i Peruce“ (Maciej), w „Don Juanie“ (sekretarz), w „Gołębiem sercu“ (Timson), w „Polityce“ (Łazański), w „Kupcu weneckim“ (stary Gobbo), w „Mieszczaninie szlachcicem“ (nauczyciel filozofji), w „Białej rękawiczce“ (Dłutwa), i t. d.

Dnia 24 września zmarł, w wieku lat 73, jeden z najświetniejszych przedstawicieli starszego pokolenia aktorskiego, Stanisław Knake - Zawadzki, od lat kilkunastu usunięty w zacisze domowe.

Najpiękniejszą kartą działalności artystycznej ś. p. Knake-Zawadzkiego jest Jego pobyt na scenie krakowskiej za dyrekcji Pawlikowskiego i Kotarbińskiego, gdzie stworzył szereg znakomitych kreacji.

Będąc przez długie lata dyrektorem teatrów prowincjonalnych, zmarły artysta wychował niejednego aktora i aktorkę, ciesząc się w młodszym pokoleniu aktorstwa dla zalet swojego charakteru przywiązaniem i szacunkiem.

## T E A T R Y Z A G R A N I C A

Początek obecnego sezonu teatralnego wydał dotychczas jeden tylko utwór, wykraczający poza przeciętność. Sztuką tą jest komedia Jules Romains'a p. t. „Donogoo“,

wystawiona w teatrze Pigalle pod reżyserją Jouvet'a. Jest to komedia fantastyczna w 27 obrazach; ostra satyra na świat wielkich interesów finansowych i awanturników, spe-

kulujących na łatwowierności ludzkiej. Szczegółowe relacje z tej komedji, wystawionej dnia 25 października, podamy w jednym z najbliższych numerów „Teatru“.

Drugim sukcesem, który warto zanotować, jest „La Petite Catherine“ Savoir'a, przedstawiająca w barwnych obrazach początek panowania carycy Katarzyny, tak zwanej Wielkiej. Prasa szczególnie chwali pierwszą połowę sztuki, zachwyca się bez zastrzeżeń wspaniałymi dekoracjami i kostjumami, których autorką jest świetna malarka rosyjska Gonczarowa.

Znacznie gorzej przedstawia się początek sezonu w Niemczech, gdzie tak zwany „Zeittheater“, czy też, jak go już przezywają „Dokumententheater“, o którym pisaliśmy w poprzednim numerze, ulega kompletnemu rozkładowi. Trzy czołowe utwory tegorocznego sezonu: „Kaisers Kuli“, „Feuer in den Kesseln“ i „1914“ po kilkunastu przedstawieniach dosłownie padły i zeszły z repertuaru. Sztukę Leona Lania „Gott, Koenig und Vaterland“, przedstawiającą historję serbskich walk wyzwoleniczych, oraz „Brestlitowsk“ Rehfisha, które były następnymi utworami tego „cyklu“, spotkał podobny los. Zapowiadają jeszcze historję o Tiszy i cesarzowej Zycie, oraz sprawę skandalu kanału Panamskiego. Oczywiście jest to staczenie się po równi pochyłej.

Tak, jak przed dwoma laty Warszawa miała w jednym sezonie dwie sztuki o Batorym, tak Berlin zapowiada cztery sztuki o królowej angielskiej Elżbiecie. Pierwsza z nich znanego francuskiego pisarza Lenormand'a (premiera przed Paryżem) nie zdobyła powodzenia. Druga „Królowa Elżbieta“ Brucknera, autora „Przestępców“, ukaże się 1-go listopada w teatrze Reinhardta w Berlinie. Czy trzecia i czwarta „Królowa“ zobaczą światło ramпы, jeszcze niewiadomo.

Sezon wiedeński jest nad wyraz jałowy. Oczekiwania związane ze zmianą dyrekcji „Burgtheater“ narazie zawiodły.

W Zagrzebiu „Dom Kobiet“ Nałkowskiej zdobył znaczne powodzenie i uznanie prasy.

Ta sama sztuka wchodzi w dniach najbliższych na repertuar Teatru Stawowskie-

go (Stanów) w Pradze, zaś na scenie Teatru Narodowego przygotowują nową sztukę Rud. Medeka p. t. „Serce i Wojna“. Jest to część druga trylogji wojennej i przygód legionistów czeskich na Syberji. Część pierwsza p. t. „Pułkownik Szwec“ zdobyła przed dwoma laty olbrzymie powodzenie.

Poza tem warto zaznaczyć generalną „klapę“ pierwszego utworu scenicznego Emila Ludwiga, znanego historyka i eseisty. Sztuka jego, wystawiona w praskim teatrze niemieckim p. t. „Cécile“, doznała sromotnej klęski.

W połowie października odbyła się w Budapeszcie premjera nowej komedji Molnara p. t. „Dobra Wróżka“, witana, jak wszystkie utwory Molnara, fanfarami wielkiej reklamy światowej.

Na zakończenie plotka, w której jest może i trochę prawdy: Reinhardt grozi usunięciem się z Berlina i przeniesieniem całej swojej działalności do Wiednia. Z jednej strony spowodowane to jest procesem wytoczonym mu przez Magistrat m. Berlina za zaległe podatki, których od szeregu lat nie płaci ani od gmachów, ani od widowisk, z drugiej strony, faktem jest, że teatry Reinhardta miały kiepskie lato i bardzo słabą obecnie jesień.

## NOWI AUTORZY FRANCUSCY

Nowi dla Polski, jednak nie nowi dla ludzi zajmujących się teatrem. Pierwszym z nich jest Marcel Achard.

M. Achard był aktorem w teatrze „Atelier“. Rozpoczął swoją działalność sztuką p. t. „Voulez-vous jouer avec moi?“, która zdobyła mu nie tylko powodzenie, lecz i szlify rasowego pisarza. Potem przyszło jeszcze kilka prób, mniej lub więcej udanych. W zeszłym roku w błyskawicznym tempie dostał się on na scenę Komedji Francuskiej, co uważane jest za zaszczyt jeden z najwyższych w świecie teatralnym Francji.

Za jego dwa najlepsze utwory uważają powszechnie: „Jean de la Lune“ i „La Vie est belle“. Oba utwory zostały nabyte przez Dyrekcję Teatrów Polskiego i Małego. Pierwszą ze sztuk przełożył w ciągu lata ś. p.

Włodzimierz Perzyński (którego działalność przekładowa zasługuje na oddzielny rozdział w studjum o świątym pisarzu), następną przetłumaczył prof. Marjan Szyjkowski.

Drugim autorem jest Steve Passeur, pisarz bardzo wysoko stawiany przez krytykę francuską. Ostatnie jego dzieło p. t. „L'Ache-teuse“, grane w Teatrze „L'Oeuvre“ już od siedmiu miesięcy bez przerwy, uchodzi za jeden z utworów najdojrzałych i najoryginalniejszych we współczesnym repertuarze francuskim. Sztuka ta będzie wystawiona w Teatrze Polskim jeszcze w bież. sezonie.

---

## KOLUMNA TEATRALNA „MATIN'A”

---

„**M**atin“ paryski wprowadził inowację w postaci tygodniowej kolumny teatralnej.

Z tego powodu pisze „Comoedia“:

„W chwili kiedy tyle mętnych głów zapowiada upadek jednej z form artystycznych, najbardziej francuskich, — sam fakt, że organ o takim znaczeniu, jak „Matin“, decyduje się poświęcić tej formie co tydzień jedną stronicę, jest najlepszą odpowiedzią tym kiepskim prorokom“.

Tak jest we Francji. U nas spotykamy się w prasie codziennej narazie z kolumnami filmowemi. Nie traemy jednak nadziei, że przyjdzie czas i na teatr...

---

## MOISSI JAKO AUTOR

---

Popularny i znakomity aktor niemiecki Aleksander Moissi napisał sztukę p. t. „Der Gefangene“. Ukaże się ona w bież. sezonie na scenach niemieckich. Zapowiedź obudziła wielkie zainteresowanie.

---

## DZIEŁA T. RITTNERA

---

Marjan Sztajnsberg, właściciel firmy wydawniczej F. Hoesick w Warszawie, przystąpił do wydania zbiorowego dzieł Ta-

deusza Rittnera, powierzwszy redakcję znakomitemu krytykowi, Zdzisławowi Dębickiemu. Wydawnictwo to godne jest wysokiego uznania; wstyd bowiem wyznać, ale, niestety, tak jest: cały szereg znakomych utworów dramatycznych Rittnera ukaże się w ten sposób po polsku po raz pierwszy w druku. Tadeusz Rittner, który jest chlubą dramaturgii polskiej, równocześnie autorem świetnych nowel i kilku doskonałych powieści, jest wciąż jeszcze zbyt mało znanym pisarzem w Polsce. Wprawdzie teatry polskie grały nie tylko wszystkie utwory Rittnera, ale grały je wielokrotnie, ostatnio nawet można zauważyć specjalne ożywienie w zainteresowaniu sztukami teatralnymi świetnego autora „Wilków w nocy“, lecz dopiero pełne wydanie dzieł Rittnera pokaże nam właściwe oblicze pisarza, który jest jednym z „asów“ naszej współczesnej twórczości teatralnej.

Dotychczas wyszły trzy tomy, z czego dwa poświęcone są teatrowi. W jednym — „Głupi Jakób“ i „Odwiedziny o zmroku“, w drugim — „Don Juan“ i „Człowiek z budki suflera“. Wszyscy miłośnicy twórczości znakomitego pisarza oczekują z niecierpliwością dalszych tomów.

---

## TEATR KIEDRZYŃSKIEGO

---

W wydawnictwie F. Hoesicka (jest to, niestety, jedyny nakład, który interesuje się naprawdę teatrem), ukazał się pierwszy tom komedij Stefana Kiedrzyńskiego, które zdobyły ich autorowi zasłużoną popularność, gdyż taką ilością przedstawień, jaką w Polsce osiągnął po wojnie Kiedrzyński, nikt z autorów poszczycić się nie może. W pierwszym tomie wyszły: „Kobieta, Wino i Dancing“, „Powrót do Grzechu“ i „Miłość bez Grosza“.

---

## „NOC LISTOPADOWA”

---

Z okazji stoletniej rocznicy Powstania Listopadowego Dyrekcja Teatru Polskiego podjęła wielkie i odpowiedzialne za-

## Z T E A T R U M A Ł E G O

danie ukazania w nowej inscenizacji „Nocy Listopadowej“. Historyczny fresk Wyspiańskiego, przedstawiający wybuch powstania w dniu 29 listopada, jest jednym z najoryginalniejszych dzieł dramatycznych nie tylko w literaturze polskiej, lecz może i europejskiej. Pragniemy też, by to dzieło przedziwnej piękności i polotu stało się godnym uczczeniem listopadowego obchodu.

Dyrekcja Teatru Polskiego do wystawienia utworu Wyspiańskiego zaprosiła Stanisławę Wysocką, której osoba związana jest od premiery krakowskiej z tem dziełem Wyspiańskiego, już kilkakrotnie wystawianem przez nią, między innymi ostatnio w Poznaniu, gdzie inscenizacja jej zdobyła nie tylko wysokie uznanie, lecz i wielkie powodzenie utworowi. Równocześnie znakomita artystka grać będzie Pallas Athene, którą kreowała na premierze krakowskiej.

Drugim współtwórcą przedstawienia będzie Karol Frycz, który stworzył zupełnie nową inscenizację widowiskową „Nocy Listopadowej“, z jednej strony zamierzając utrzymać charakter Warszawy 1830 r., z drugiej — zbliżając ją do nowoczesnych pojęć o inscenizacji teatralnej.

Obsada ról głównych będzie następująca: Pallas — St. Wysocka, Wysocki — J. Leszczyński, W. Książę — F. Dominiak, Joanna — L. Pancewicz-Leszczynska, Chłopieki — G. Buszyński, Kuruta — W. Ratschka, Makrot — L. Fritsche, Nike Napoleoniódów — H. Hałacińska, Demeter — E. Kunina, Kora — K. Lubieńska, Nabelak — T. Wesołowski, Leleweł — J. Kochanowicz, Krasiński — J. Staszewski, Łukasiński — J. Maliszewski.

Jedną z najbliższych premier Teatru Małego będzie komedia znanego krytyka angielskiego, Johna Ervina, p. t. „Pierwsza Pani Frazer“ w przekładzie Florjana Sobieniowskiego. Komedia ta, grana już od dwóch lat w Londynie, weszła obecnie na repertuar kilkuset scen w Europie i należy do sukcesów tak zwanych światowych. Sympatję, jaką sobie ta sztuka zjednała, zawdzięcza przede wszystkim tematowi, propagującemu ideę antyrozwodową, zręcznej fakturze i miłemu, pogodnemu humorowi, w jakim cała jest skąpana. Rolę tytułową grać będzie p. Marja Przybyłko-Potocka.

## A N E G D O T Y

Rok wojny 1917. Wielki brak węgla. W teatrze grają dramat „Sybir“ Gabrijeli Zapolskiej. Na widzowni publiczność siedzi w futrach i marznie. Aktorzy w garderobach gimnastykują się dla rozgrzewki. Grający na scenie szczękają zębami. W antrakcie podchodzi dyrektor teatru do aktora grającego generała:

— No i cóż? Jakże pan zadowolony ze swego powodzenia?

— Ja? Ależ to oklaskują pańską inscenizację... Nawet Reinhardtowi nie udałaby się taka syberyjska zima!

**OD REDAKCJI.** Numer niniejszy wyszedł z kilkodniowym opóźnieniem. Numer listopadowy ukaże się na premierę „Nocy Listopadowej“ w dniu 29-ym listopada i będzie w znacznej części poświęcony tej wielkiej premierze.

---

**TREŚĆ NUMERU:** *W. Rzymowski:* Romain Rolland. — *Jan Lorentowicz:* Włodzimierz Perzyński i jego teatr. *Leonard Kociemski:* Listy z Włoch (Korporacja widowisk we Włoszech). — *Władysław Mergel:* Bułgarski Teatr Narodowy w Sofii. — *J. L.* Teatr szkolny. — *Zdzisław Kleszczyński:* Polsnób. — Z żalobnej karty. — Teatry zagranicą. — Nowi autorzy francuscy. — Kolumna teatralna „Matin“a. — Moissi jako autor. — Dzieła T. Ritnera. — Teatr Kiedrzyńskiego. — „Noc Listopadowa“. — Z Teatru Małego. — Anegdoty. — Od redakcji.

---

**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

POD REDAKCJĄ JACKA FRÜHLINGA.

Wychodzi każdego 1-go i 15-go.

*Redakcja i Administracja:*

*Warszawa, Aleje Jerozolimskie 39.*



*P u d e r GIBBS jest przygotowany z najlepszych surowców*



*P a s t a GIBBS bieli zęby i wzmacnia dziąsła*



*P u d e r GIBBS nie ma sobie równego*



*P a s t a d o zębó w GIBBS jest naprawdę dobrą*





**J. FRANASZEK**

WARSZAWA  
TOW. AKC.

KRAKOWSKIE PRZEDM. 15 TEL. 1-72

**OBICIA  
PAPIEROWE**

OD NAJSKROMNIEJSZYCH  
DO NAJWYTWORNIEJSZYCH

<http://rcin.org.pl>  
CENA 60 GROSZY