

---

# TEATR



WYDAWNICTWO  
TEATRÓW  
POLSKIEGO  
i MAŁEGO

---

M

ROK II

LISTOPAD 1929

NR. 3

# Księgarnia Zakładu Narodowego Im. Ossolińskich

Warszawa — Nowy Świat 69, tel. 198-81

	Zł.
BANDROWSKI-KADEN J. Europa zbiera siano .....	4.60
— Lenora (Z cyklu „Czarne skrzydła“) .....	10.—
— Miasto mojej matki .....	4.80
— Nad brzegiem wielkiej rzeki .....	5.—
— Tadeusz (Z cyklu „Czarne skrzydła“) .....	30.—
— W cieniu zapomnianej olszyny .....	5.40
CONRAD-KORZENIOWSKI J. Zwycięstwo. Powieść. 2-ty .....	4.—
DUNIN-KOZICKA M. Dziedzice myśli (Z cyklu „Przeorane szlaki“) .....	9.—
— Rok 1917 (Z cyklu „Przeorane szlaki“) .....	6.—
GAMSKA J. M. Przechodniom. Poezje .....	4.—
ORKAN WŁAD. Warta (Studja. — Listy. — Szkice) .....	3.—
ORSKI ST. W. A było to wezas rano. Wspomnienia .....	6.—
OSSENDOWSKI F. A. Wśród czarnych .....	4.20
PARANDOWSKI J. Dwie wiosny .....	6.—
SCHROEDER A. Awantury teatralne .....	4.—
SIENKIEWICZ H. Trylogja. 6 tomów. Wyd. popularne .....	25.—
— Krzyżacy. 2-ty .....	5.60
— W pustyni i w puszczy .....	7.—
— Legjony. Powieść histor. .....	4.20
— Pisma zapomniane i niewydane .....	4.80
SZEMBEKOWA M. Niegdyś. Wspomnienia .....	4.80
WACEK R. Do Anglii i Norwegji rowerem .....	4.60

Powyższe wydawnictwa księgarnia posiada i w oprawach.

## SCENA POLSKA

ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK  
POŚWIĘCONY SPRAWOM AKTORSKIM  
i TEATRALNYM W POLSCE i ZAGRANICĄ

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

Warszawa, Boduena 2, Tel. 414-99

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

W roku 1929 zabierali głos w „Scenie Polskiej”: T. Frankiel, Fz. Franzel, J. Frühling, Wacław Grubiński, Jan Adolf Hertz, Zygmunt Kawecki, Stefan Kiedrzyński, Jan Kochanowicz, Stefan Krzywoszewski, Jan Lecheń, Jerzy Ławakowski, H. Liński, T. Mazurkiewicz, St. Miłaszewski, Z. Minowicz, St. Niewiadomski, Adolf Nowaczyński, Jan Pawłowski, W. Rapański, Ludwik Solarski, Karol Strömenger, Józef Świrski, J. Warnecki, J. Wasowski, Bruno Winaver, Władysław Witwicki, Jan Sokolicew Wroczyński, Kazimierz Wroczyński, Adam Zagórski i inni.

Ze zbiorów  
Instytutu  
Książki

# T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

ROK II

LISTOPAD 1929

Nr. 3



MIKOŁAJ GOGOL  
WEDŁUG PORTRETU A. WENECJANOWA  
(1834 R.)

# „REWIZOR” MIKOŁAJA GOGOLA

Współczesny pisarz rosyjski Aleksy Remizow nazwał Mikołaja Gogola „duszą literatury rosyjskiej”. Rzeczywiście, elementy twórczości tego najwybitniejszego prozaika rosyjskiego pierwszej połowy wieku XIX-go, (ur. 1809 — um. 1852), stają się coraz bliższe dobie współczesnej, odbijając się we współczesnej prozie rosyjskiej. Żywioty płomiennej duszy Gogola wybuchają w utworach jego prawnuków duchowych płomieniem twórczym. Droga życia Gogola, ściśle związana z rozwojem twórczości autora „Martwych Dusz”, nabiera cech niepospolitego tragizmu, staje się coraz więcej skomplikowaną i zagadkową. Historycy literatury słusznie zaczynają badać stosunek twórczości Gogola do twórczości Dostojewskiego, uważanego nie tylko w ojczyźnie swojej, lecz i poza granicami jej, za pisarza najbardziej współczesnego.

Proza Gogola uderza czytelnika przede wszystkim hyperbolizmem obrazów poetyckich. Mówiąc o pięknie swojej rodzimej Ukrainy, opowiadając anekdoty fantastyczne w stylu E. T. A. Hoffmana z życia urzędników petersburskich, zachwycając się Italją lub przecinając ostrym nożem anatomicznym ogrom życia prowincji rosyjskiej — zawsze gromadzi Gogol obrazy hyperboliczne, nie zrównanie wyraziste. Pod jego piórem szara rzeczywistość rosyjska pierwszej połowy wieku XIX wyrasta w apoteozę trywialności.

Bohaterzy jego są karykaturami gigantycznymi na tle rzeczywistości. Ich szczególne strony psychiczne są wyolbrzymione do nieskończoności. Gdy Gogol opisuje bitwę Kozaków z Polakami pod Dubnem, obdarza on bohaterów swoich siłą niezwykłą, równą sile bohaterów Homera; Dniepr w powieści Gogola nabiera cech fan-

tastycznej rzeki „bez miary wszęź — bez końca wzdłuż”; noc ukraińska staje się zjawiskiem niezemskim, bajecznym. Tak samo opisuje Gogol współczesne mu postacie ludzkie, jak gdyby nie miał do czynienia z ludźmi żywymi, zrodzonymi z krwi i kości, lecz z olbrzymami. Stąd pochodzi dążenie Gogola do jednostronnej analizy psychologicznej, stąd szerokie ujęcie osobnych zjawisk psychologicznych i brak ogólnych, szerokich obrazów. Ten zachwyty pisarza nad niezemskim pięknem i olbrzymią potwernością robi wrażenie, podobne do tego, jakiego doznaje człowiek stojący nad przepaścią, przed którą aż dech zapiera.

Cechy twórczości Gogola wyraźniej, być może, niż w prozie, objawiają się w jego komedjach, przede wszystkim w „Rewizorze”, pisanym w latach 1834 — 35. Jeszcze w dzieciństwie, na Ukrainie, uległ Gogol pokusie, by występować, jako aktor, na scenie. Potem, w Petersburgu, marzył o pracy aktorskiej. Deklamował on ze wspólną prostotą, wyrazistością, czytując w ścisłym gronie przyjaciół swoje utwory lub pouczając aktorów, którzy odtwarzali role w jego komedjach.

Z tej właściwości genjuszu Gogola wynika niezwykła barwność jego słownika: pisząc, wzorował się on podświadomie na efektach deklamacyjnych, raczej teatralnych. Poczucie sceniczności było mu wrodzone. Każdy wyraz rękopisu swego Gogol badał skrupulatnie, usuwając i dodając słowa, zmieniając ich szyk. Co się zaś tyczy „Rewizora”, mamy dane, że autor uważał to swoje dzieło za czołowe. W liście do poety Żukowskiego, pisanym na kilka lat przed śmiercią, Gogol powiada, że z początku nie myślał o wyśmiewaniu kogokolwiek, lecz

potem, gdy zauważył, jak całe warstwy społeczeństwa odczuwały urazę osobistą, pisarz zrozumiał olbrzymią potęgę swego śmiechu. „Zdecydowałem się (powiada Gogol) zebrać całą brzydotę, którą spotkałem, i chciałem jednocześnie wszystko wykpić. W ten sposób powstał „Rewizor“.

W rzeczywistości droga ta była bardziej skomplikowana. Otóż w osobach komedji Gogola bardzo łatwo poznać różne postacie z bogatej dziedziny twórczości teatralnej. Przecież np. między pan i jego sługę, lub szlachetny ojciec i stara, kokietująca matka, były tradycyjnymi postaciami komedji helleńskiej i rzymskiej, które przez teatr hiszpański i włoski (m. in. przez „*commedia dell'arte*“) zostały wprowadzone do komedji innych narodów europejskich. W teatralnej literaturze rosyjskiej te postacie tradycyjne były znane na długo przed „Rewizorem“ z komedji Lukina, ks. Szachowskoja, Zagoskina, Fonwizina, Knjażnina, Chmielnickiego.

Co się zaś tyczy samego tematu, wiadomo ze słów autora, że tematem tym było zajście anegdotyczne, które opowiedział Gogolowi Puszkina.

Na tem tle większej plastyczności nabrała w wyobraźni Gogola mała znana komedja Kwitko-Osnowjaniienka (który też pochodził z Ukrainy) „Przybysz ze stolicy, czyli rwetes w mieście powiatowem“.

Lecz to było tylko materiałem dla Gogola, który, nie wzorując się na poprzednikach, wpatrywał się w życie codzienne i wzorował tylko na sytuacjach komicznych. Wpatrywanie się pisarza w rzeczywistość sprawiło, że w ciągu całego w. XIX uważano Gogola za realistę, dopóki nie zrozumiano, jakie znaczenie w jego twórczości ma symbolistyczne odtwarzanie życia.

Premjera „Rewizora“ w Petersburgu odbyła się 19 kwietnia 1836 r., w Moskwie — 25 maja tegoż roku. Wrażenie było nadzwyczajne. Ale nie

wszyscy zrozumieli znaczenie społeczne nowej sztuki. Cesarz Mikołaj I, który był obecny na premierze, powiedział: „Ależ komedyjka! wszyscy zostali wykpieni, a najbardziej — ja!“ Zresztą, tekst komedji był przejrzany przez samego szefa żandarmów Benkendorfa.

Gorodniczego i żonę grali: Sosnickij i żona jego, córkę — znana aktorka Asienkowa, Chlestakowa — niejaki Dür, z którego Gogol był bardzo niezadowolony z powodu ujęcia przez niego roli w stylu wodewilów francuskich. Gogol mówi o tem w liście swo-



MARJA ANTONOWNA I ANNA ANDREJEWNA

(własnoręczny rysunek Gogola do ostatniej sceny „Rewizora“)

im do „jednego literata“ (rzekomo do Puszkina) wkrótce po premierze. Autor jest w rozpacz, ponieważ prawie żaden aktor nie zrozumiał swojej roli, nie mówiąc już o kostjumach w stylu wodewilowym. O Chlestakowie np. Gogol powiada, że ten młody urzędnik petersburski kłamie, wierząc w swoje kłamstwo, że jest on sugerowany przez samego siebie. „To znaczy (powiada Gogol), że każdy czło-

wiek, choćby na jedną minutę, czy na kilka minut, staje się Chlestakowym, ale, naturalnie, przynajmniej się do tego nie może". Ostatnią scenę uważał Gogol za nadzwyczaj efektowną, ponieważ wszystkie postacie muszą w ciągu całej minuty pozostać w pozach najwyższego zdziwienia lub przerażenia, przedstawiając mimicznie każda swoje właściwości. W ten sposób, według Gogola, zjawienie się żandarma, który melduje o przyjeździe prawdziwego rewizora, musi robić w całym teatrze piorunujące wrażenie, minuta zaś przeciąga się w nieskończoność.

Kiedyindziej znów Gogol podkreśla, że aktorzy nie powinni starać się śmieszyć widzownię, lecz muszą grać z całą prostotą i największym realizmem, podkreślając tylko rysy charakterystyczne danych postaci. Sam „Rewizor“ — Chlestakow jest postacią fantasmagoryczną, która znika wraz z „trójką“, unoszącą go w olbrzymie przestrzenie Rosji.

Ale co uważał sam Gogol za jądro swojej komedji?

Zaraz po premierze twórca „Rewizora“ naszkicował scenę dramatyczną pod tytułem „Wyjazd z teatru po przedstawieniu nowej komedji“, w której nader realistycznie kreśli wrażenia publiczności, sam zaś występuje otwarcie jako „Autor“. Jest to rewiwa różnych postaci; „Autor“ daje na zakończenie swoje „resumé“, pełne głębokiego znaczenia. Była więc (mówi „Autor“) jedna uczciwa, szlachetna postać (w komedji), która występowała do samego końca. Tą uczciwą, szlachetną postacią był — śmiech... Nie, śmiech jest rzeczą poważniejszą i głębszą, niż sądzą, — nie ten śmiech, który wypływa z chwilowego zdenerwowania, z posępnej, chorobliwej właściwości charakteru człowieka; nie ten zarówno pusty śmiech, który służy próżnej zabawie ludzi; ale śmiech, który w całości wybucha z jasnej natury człowieka, wybucha z niej, ponieważ na jej dnie znajduje się wiecz-

nie kipiące źródło tego śmiechu, który pogłębia wydarzenie, wywołuje jak skrawo to, co mogłoby prześlizgnąć się, bez którego przenikającej siły drobiazgowość i pustka życia nie przeraziłyby człowieka“.

W tym długim i zawikłanym okresie z przemówienia „Autora“ słyszymy złamany głos samego pisarza, który woła do żywej duszy ludzkiej, do serca człowieka, aby człowiek ten zrozumiał, jakie dobro tkwi w śmiechu jego nad samym sobą.

W oświetleniu Gogola, który w wyżej cytowanym liście do Puszkina mówi, że postacie „Rewizora“ zawierają śmieszne strony charakteru każdego człowieka, inwokacja Gorodniczego do publiczności w przedostatniej scenie: „Z kogo się śmiejecie? śmiejecie się z samych siebie!“ nabiera cech tragicznych. Znacznie później, analizując skrupulatnie, jak zawsze, swój utwór, przerabiając i dopełniając go, autor skomplikował znaczenie swojej komedji pod względem symbolizmu moralizatorskiego. W r. 1846 napisał on „Rozwiązanie Rewizora“ w formie dramatycznej. W imieniu „Autora“ przemawia tu „Pierwszy aktor komiczny — Michał Szczepkin“, (który w Moskwie w „Rewizorze“ odniósł wielki sukces). Aktor w rozmowie z kolegami po przedstawieniu wyjaśnia, że Rewizor jest sumieniem, które obudziło się w naszych duszach, dla którego nic nie pozostaje ukrytem, jest to bowiem wysłaniec Wyższej Władzy (t. zn. Boga), Chlestakow zaś symbolizuje nasze zakłamanie sumienie; postacie urzędników są ciemnymi stronami duszy człowieka, rabującymi mienie jego, to znaczy — dobroć duszy.

Komentarz ten jest bardzo typowy dla ostatnich lat życia Gogola i wskazuje, jak daleko od istotnego znaczenia „Rewizora“ odszedł sam autor komedji.

Jest ona jedynym w swoim rodzaju przykładem patosu komizmu. Gogol z



Janina Jędrzejowska  
Główna, Warszawa

Wydawnictwo

Wydawnictwo

100 000

OSTATNIA SCENA „REWIZORA“

(własnoręczny rysunek Gogola)

umysłem spiętrza hyperbolę na hyperboli, jak genialny Piranesi imaginował swoje fantazje architektoniczne. Przecież wszystkie prawie postacie opowiadają o rzeczach niesłychanych. Dlatego też zjawienie się Chlestakowa jako Rewizora, nie wzbudza zdziwienia u widza, przygotowanego do rzeczy nadzwyczajnych, wszakże bowiem wykryć w tym nędznym i niemądrym młodym człowieku poważnego rewizora nie potrafiłaby osoba z najbujniejszą fantazją. Jednakże ten domniemany rewizor okłamuje całe miasto, z przebiegłym Gorodniczym na czele, w ciągu kilku dni, opowiadając o melonie za siedemset rubli, o zupie wprost z Paryża, o trzydziestu pięciu tysiącach kurjerów i Bóg wie jeszcze o czym! Ta „symfonia łgarstwa“, w porównaniu z którą jakże nudne wydają się znane monologi Garcja z „Le Menteur“ Corneille'a, imponuje nietylko postaciom komedji, lecz nawet sceptycznie usposobionym widzom. Upokorzenie widzowni przez Gogola w „Rewizorze“ staje się niecodziennym cudem, osiągniętym dzięki genialnej hyperbolizacji mowy obrazowej.

Dlatego też prawie od stu lat „Rewizor“ nie przestaje być jedną z najpopularniejszych komedji w repertuarze teatrów rosyjskich. Państwowy Teatr Dramatyczny w Petersburgu, „Aleksandrinskij“, którego konserwatyzm upadł dopiero w wieku XX wystawia „Rewizora“ prawie ze bez zmian w porównaniu z r. 1836, chociaż występowali w tej sztuce wybitni aktorzy, jak Dawydow (Gorodniczy) i Apollonskij (Chlestakow).

Dopiero Moskiewski Teatr Artystyczny Stanisławskiego zerwał z martwą tradycją, wystawiając nieśmiertelną sztukę Gogola realistycznie i zwracając uwagę na każdy drobny szczegół, na każdą postać tej sztuki. Rolę Gorodniczego świetnie odtworzał Moskwin, Chlestakowa zaś — Kaczałow. Później, jako Chlestakow

w teatrze Stanisławskiego, występował wybitny młody aktor Michał Czechow (bratanek znanego pisarza). Naturalistycznie traktowaną postać Chlestakowa, jako człowieka głupiego lub pijanego, Czechow przerobił na typ patologiczny.

Petersburski teatr „Krzywe Zwierciadło“ wystawił jeszcze przed wojną świetną parodię: Jak wystawiają „Rewizora“. Reżyser doprowadził tam do hyperbolizacji szczegółów, charakteryzujące poszczególne rozwiązania teatralizacji tej sztuki, przyczem np. w parodji realistycznej manjery Stanisławskiego, na początku pierwszej sceny pierwszego aktu, słowa Gorodniczego zostały zagłuszone przez dzwony cerkwi, znajdującej się obok domu Gorodniczego; w parodji Gordona Krega list, czytany przez Gorodniczego głosem zagrobowym w półmroku sceny, której ściany stanowiły szare płótna, wyrastał w kilkometrowe „prześcieradło“ i t. d. Ciekawie wystawicna była ostatnia scena tej parodji — zastosowano inscenizację kinematograficzną, w której wszystkie postacie bądź pędziły z niezwykłym impetem po scenie, bądź też (gdy film rzekomo obracał się na jednym miejscu w aparacie) wymachiwały rękami i tupwały nogami, pozostając na miejscu.

Niewiadomo, czy właśnie tej parodji nie wykorzystał znany reżyser rosyjski, Mejerhold w swojej głośniejszej inscenizacji „Rewizora“ w r. 1926 (Moskiewski Teatr Państwowy im. Mejerholda). Mówiono, pisano o tej inscenizacji dużo; nawet znany pisarz A. Biętyj napisał artykuł w obronie Mejerholda. Wystarczy powiedzieć, że reżyser, posługując się całokształtem twórczości Gogola, przerobił komedję jego na farsę-buff. (Współcześni Gogolowi publicyści: Bułharyn i Sienkowskij robili zarzuty autorowi, że nowa komedja jego jest „ordynarną bufonadą“).

W ten sposób zostały wcielone do



sztuki elementy obce, lecz „gogolowskie“, które powinny były, w myśl zamiarów Mejerholda, wyolbrzymić całą akcję i poszczególne postacie. Chlestakowa grał Garin, żonę Gorodniczego — żin. Rajch; krytyka mówi o nich z wielkiem uznaniem.

Na scenach polskich „Rewizor“ był grany niejednokrotnie. W sezonie bieżącym wystawił go Al. Zelwerowicz w Wilnie. Dwa lata temu sztuka ta była grana w Poznaniu. W r. 1926

warszawski Teatr im. Bogusławskiego wystawił „Rewizora“ w inscenizacji Zelwerowicza, który grał Gorodniczego.

Na scenie Teatru Polskiego komedja Gogola ukaże się w nowem tłumaczeniu Juljana Tuwima, którego przekłady z Puszkina, Sołoguba, Briusowa, Balmonta i innych są powszechnie znane.

*Sergjusz Kutakowski*

## **T E A T R P O W O J N I E \*)**

### IV.

Prace przy festivalu teatralnym, następnie wakacje nie pozwoliły nam dokończyć uwag na temat powojennych stosunków teatralnych w Europie, ze szczególnem uwzględnieniem, oczywiście, Polski. Pozostały do omówienia dwie główne sprawy: stosunek Rządu i stosunek Związku Artystów Scen Polskich do teatru.

#### PAŃSTWO A TEATR

Tak, jak w wielu innych dziedzinach, Polska znalazła się po wojnie w gorszej sytuacji teatralnej, aniżeli inne państwa.

Przedwojenne nastroje sprzyjały bardzo rozwojowi teatru. To też rządy prawie wszystkich państw europejskich (z wyjątkiem Anglii) przykładały wielką wagę do rozrostu sztuki dramatycznej i teatru. Pod wpływem tego zainteresowania rządów powstawały i wśród mecenasów sztuki tendencje pomocy dla teatru, które w niektórych państwach, a szczególnie w Rosji i w Niemczech, dawały doskonałe rezultaty.

Tego wszystkiego Polska nie знаła. Sceny galicyjskie posiadały do dyspozycji skromne środki samorządowe. Teatry w Poznańskim były wręcz prześladowane jako instytucje o narodowym charakterze i w całości po-

zostawały na opiece społeczeństwa. Wreszcie teatry w Warszawie, aczkolwiek rządowe i przez długie okresy czasu deficytowe (rzekome dochody w ostatnich latach przed wojną są fikcją niepoprawnych optymistów) miały za zadanie nie tyle rozwój sztuki teatralnej polskiej, ile zapobieżenie, by społeczeństwo pod naporem konieczności nie wzięło tej instytucji we własne ręce. Imprezy prywatne w Warszawie i pod zaborem rosyjskim (z wyłączeniem Wilna) miały wszystkie tak mizerny charakter i pracowały w tak ciężkich warunkach, że nawet samopomoc społeczna nie mogła ich wydzwignąć na wyższy poziom. Jedyny wyjątek stanowiło stworzenie i zbudowanie Teatru Polskiego w Warszawie z inicjatywy i z funduszków osób prywatnych.

To też Rząd polski z chwilą odrodzenia i zjednoczenia Polski, nie mając żadnych tradycyji ani zobowiązań w stosunku do teatru, stał od niego zdala. Tylko potrzeby życiowe poszczególnych teatrów wciągnęły powoli Rząd w stosunki z teatrem, zresztą dość luźne i przypadkowe. Rząd pol-

\*) Patrz Nr. 6, 7 i 8 „Teatru“ z marca, kwietnia i maja b. r.

ski nie prowadzi w dalszym ciągu żadnego teatru ani żadnym teatrem specjalnie się nie interesuje. Poza Anglią (i częściowo Francją, gdzie stosunki zupełnie inaczej się ułożyły), jest Polska jedynym państwem w Europie, w którym Rząd ogranicza się co najwyżej do subwencjonowania pewnych instytucji teatralnych, pozostawiając całą inicjatywę samorządom lub osobom prywatnym \*).

Inicjatywa Rządu w stosunku do teatru poszła głównie w kierunku subwencjonowania teatrów i to przeważnie w perspektywie propagandowo-narodowej. Pozatem subwencjonowano Operę warszawską przez pewien okres czasu, bez specjalnego jednak planu artystycznego.

Subwencjonowanie teatrów kresowych i wogóle teatrów prowincjonalnych nie podlegałoby żadnej kwestji, gdyby te teatry spełniały należycie swoje zadania i pozostawały pod ścisłą i kompetentną kontrolą kół rządowych. Niestety długie lata doświadczeń wykazały, że większość pieniędzy przeznaczonych na ten cel poszła na marne, dzięki lekkomyślnej i dyletanckiej gospodarce teatralnej, dzięki fałszywym ambicjom i apetytom niektórych scen prowincjonalnych, wreszcie dzięki nie ustaleniu przez koła rządowe, na czym ma polegać teatr godny pomocy rządowej. Na tej drodze zmarnowano w poprzednich latach mnóstwo pieniędzy, subwencjonując nie tylko instytucje źle prowadzone, ale wręcz prowadzone przez ludzi niesumiennych, uważających subwencję tę, jako osobiste uposażenie, uzyskane przez stosunki, protekcje i przynależności partyjne. Niebezpieczeństwo prolongaty tego stanu rzeczy istnieje w dalszym ciągu, gdyż prawem przyzwyczajenia wszystko dąży po dawnych szlakach.

\*) Dla porównania: Państwo niemieckie posiada 25 teatrów państwowych, obok 67 miejskich.

Dzisiaj trzeba by śmiałej decyzji, by zmienić ten stan rzeczy i narazić się nawet na poważne ataki ze strony zainteresowanych osób czy instytucyj.

Ale celem naszego artykułu nie jest tylko krytyka, jest chęć naszkicowania tych postulatów, które wydają nam się konieczne dla uzdrowienia życia teatralnego w Polsce.

Rząd musi przedewszystkiem zwrócić baczniejszą uwagę na szkolnictwo teatralne. Sprawa ta jest w ogromnym zaniedbaniu. Często ludzie najmniej odpowiedni zajmują się temi sprawami. Młode pokolenie aktorskie i reżyserskie pcha się na fałszywe, zakłamate i ciasne podwórko teoryjek i eksperymentów. Ostatnie popisy szkół dramatycznych były nad wyraz smutne.

Sporadyczne wycieczki teatralne po prowincji, mające na celu propagandę narodową czy artystyczną, winny być ograniczone do minimum, bo niema żadnych danych, by imprezy te były poważne. Wystarczy przypomnieć wyprawy teatralne, subwencjonowane przez Departament Sztuki z okazji sprowadzenia zwłok Słowackiego do kraju.

Natomiast pełną pomoc należy udzielić tym przedsięwzięciom, które przedstawiają maksimum gwarancji artystycznej.

Mechaniczne, jak dotąd, subwencjonowanie teatrów, zwłaszcza kresowych, bez ścisłego zabezpieczenia wykonania artystycznego programu powinno być radykalnie przerwane. Mniej szkody przyniesie jeszcze jedno przesilenie i jeszcze rok, czy więcej, borykania się z formą ustroju teatralnego i poznawania abecadła gospodarki teatralnej, aniżeli dotychczasowy stan, który jest w wielu wypadkach dalekim nawet od poprawności.

Natomiast pomocy i opieki rządowej potrzebuje gwałtownie twórczość dramatyczna polska. Nagrody, stypendja, konkursy — wszystko to są drogi, jakimi należałoby

podsycać tę twórczość i pomagać jej rozwojowi. Szczególnie wydają nam się celowe stypendja dla młodych, początkujących autorów dramatycznych, stypendja, któreby im ułatwiły w względnym spokoju pracę dla teatru (o ile nam wiadomo, Depart. Sztuki rozpoczął już akcję w tym kierunku). Równocześnie należałoby skończyć z lekceważeniem dramaturgów na rzecz powieściopisarzy i liryków, którzy są szczególnie faworyzowani i forytowani w Polsce. Nie będziemy powtarzali banalnych już dzisiaj komunałów o wyższości dramatu i komedji jako formy nad powieścią, ani o sile propagandowej teatru, która jest jednym z najważniejszych czynników kultury, ale zwrócimy uwagę chociażby na tę rzucającą się każdemu w oczy dysproporcję pomiędzy rzadkością talentu dramatycznego a częstotliwością talentu powieściopisarskiego. Podczas gdy w tej chwili w Europie działa i pisze przynajmniej dwustu zdolnych i dobrych powieściopisarzy, trudno będzie naliczyć dwudziestu dobrych autorów dramatycznych!

Ponieważ główne nadzieje rozwoju teatru łączyć należy z nowymi pisarzami teatralnymi (a nie, jak niektórzy błędnie sądzą, z nowymi formami inscenizacji i reżyserji), pozwalamy sobie wysunąć projekt, zupełnie nowy w swojej formie, nigdzie jeszcze nie stosowany, a, zdaje się, jasny, przekonywujący i bardzo celowy: **u d z i e l a n i e p r e m i j d y r e k c j a m t e a t r ó w z a k a ż d y u d a n y d e b j u t a u t o r s k i.**

Będzie to wyróżnienie każdego czynu kierownictwa teatru w poszukiwaniu nowych talentów, równocześnie pośrednio pomoc materialna (przez tantjemy) dla młodego autora, gdyż dyrekcja teatru w niejednym wątpliwym wypadku łatwiej odważy się na wprowadzenie na scenę początkującego dramaturga, licząc z jednej stro-

ny na słuszne odznaczenie jej zasługi, z drugiej — na nagrodę, która często będzie indemnizacją poniesionego ryzyka i strat. Oczywiście, wysokość premji powinna stać w pewnym proporcjonalnym stosunku do włożonego nakładu kosztów. Projekt ten, wprowadzony konsekwentnie w życie przez Departament Sztuki, da napewno rezultaty, i to w niedalekiej przyszłości.

Najważniejszym jednak zadaniem, które Rząd polski ma do spełnienia, jest stworzenie wielkiego monumentalnego teatru dramatycznego, o czem pisaliśmy już w marcowym numerze „Teatru“. Błąkające się gdzieś tam pomysły stworzenia wielkiej opery w Warszawie są lekkomyślnością i szaleństwem, bo co tu obwijać w bawełnę: opery polskiej poza kilkoma utworami wogóle niema, publiczności zamilowanej w operze niema i dzisiaj gmach jest nietylko wystarczającym, ale często, za często zbyt obszernym. Natomiast zupełnie maczej ma się rzecz z wielkim dramatem i tragedją polską, które przedstawiają wspaniały materiał teatralny, ale tak wielki i tak trudny pod względem inscenizacyjnym i aktorskim, że nietylko wymaga on specjalnego teatru, nowego pokolenia aktorskiego, ale specjalnych urządzeń scenicznych, przedewszystkiem zupełnie nowego nastawienia pracy. Tego wszystkiego żaden z istniejących teatrów dać nie może. Stworzyć taki teatr i utrzymać go może tylko Państwo. Zbudowanie gmachu kosztować będzie około dziesięciu milionów złotych, a subwencja roczna może się ograniczyć do jednego miliona. W ciągu pięciu lat projekt ten powinien być urzeczywistniony. Jest to główne twórcze zadanie Państwa w stosunku do teatru. Szczegóły tego projektu omówimy w jednym z najbliższych N-rów „Teatru“.

Z. A. S. P.

Związek Artystów Scen Polskich  
odgrywa z natury rzeczy wybitną ro-

łę w życiu teatralnym Polski, może nawet znacznie wybitniejszą, niż się to pozornie wydaje. Odpowiedzialność w dobrem i złem tego słowa znaczeniu za wszystko, co się w teatrze polskim dzieje, spada w wysokim stopniu na Związek.

Ponieważ przyjemniej jest kończyć wyrazami uznania, zaczniemy więc od stron ujemnych w działalności Związku. Zastrzec się musimy, że zarzuty nasze dotyczyć będą w każdym poszczególnym wypadku często tylko pewnych okresów w Związku, okresów zależnych od ludzi, a tem samem i od tendencji tam panujących.

Do poważnych minusów Związku zaliczamy, że zajmował on w wielu okresach stanowisko klasowe, nie umiejąc się wznieść ku stanowisku artystyczno-kulturalnemu. Tem też tylko można wytłumaczyć, że w pewnych przesileniowych momentach Związek Artystów dość brutalnie i bezwzględnie prowadził walkę z dwoma najartystyczniejszymi instytucjami teatralnymi w Polsce, t. j. z Teatrem Polskim i Teatrem Bogusławskiego. Instytucje te były w wielu momentach ich życia bardziej i bezwzględniej przyciskane pod względem ekonomicznym do muru, aniżeli instytucje o znacznie niższym poziomie artystycznym. Również w upartych bojach ze Związkiem Dyrektorów Teatrów Polskich i z Międzymiastową Komisją Teatralną stanowisko klasowego egoizmu, a nie dobro sztuki, brało niekiedy górę.

Z tych samych nastrojów Związku wypływało, że Rada Artystyczna Związku, będąca jedną z władz naczelnych, była zawsze nierozwiniętą poczwardką, która nie odegrała prawie żadnej roli w życiu artystycznym teatru. Tym samym tendencjom zawdzięczamy, że szereg inicjatyw wydawniczych kończył się fiaskiem. Np. pismo Związku „Scena Polska“ w momencie, kiedy pod redakcją Wł. Zawistowskiego było na doskonałej drodze

utrwalenia się jako organ wychowawczy aktorstwa polskiego — zostało zamknięte, by potem odrodzić się w formie nie mającej nic wspólnego z zadaniami Związku.

Również nieudaną imprezą był Polski Instytut Teatrolologiczny, który od pierwszej chwili był martwą pozycją. Szczytne zamierzenia Instytutu, mimo wielu straconych na ten cel pieniędzy, pozostawiły minimalne rezultaty, dzięki nieszczęśliwemu doborowi ludzi, tak w Zarządzie Instytutu jak w ówczesnym Zarządzie Związku.

Do nieudanych wreszcie imprez należy zaliczyć projekt Domu Aktora Polskiego tak, jak on został przedstawiony w „Scenie Polskiej“ oraz w jubileuszowym wydawnictwie Związku (1919 — 1929). Oczywiście, sam projekt w zasadzie może znaleźć tylko słowa uznania, jednak nierealne rozmiary jego, plany handlowe, z nim związane, oraz drogi, jakimi zamierzano ten projekt realizować, były co najmniej niewłaściwe, jak to wykazałszyśmy w oddzielnym artykule p. t. „Dom aktora polskiego“ w numerze czerwowym „Teatru“.

Niesprawiedliwością jednak byłoby nie dostrzegać i nie uznawać równocześnie tych wielkich zasług, jakie Związek Aktorów położył w sprawie organizacji i utrwalenia życia teatralnego w odrodzonej Polsce.

Przedewszystkiem Związek przyczynił się do wzmocnienia dyscypliny, która jest podstawą bytu każdej organizacji. Dyscyplina ta wzmaga się z roku na rok i jeżeli Związek będzie konsekwentnie współdziałał z poważnymi dyrekcjami teatrów, rezultaty będą jaknajlepsze.

Dzięki Związkowi daje się też zauważyć wznastające poczucie koleżeństwa i wzajemnej lojalności współpracowników teatru — jeden z najpiękniejszych rysów, bardzo cenny dla dalszego rozwoju teatru.

Abstrahując od poważnych usług organizacyjnych, które Związek odda-

je członkom, nie można pominąć milczeniem pięknego zwyczaju, wprowadzonego przed szeregiem już lat, t. j. ofiarowywania daru jubileuszowego od wszystkich aktorów polskich każdemu artyście w dniu jubileuszu 30-letniej pracy.

Gożąco teŝ podkreślić naleŝy akcję humanitarną, prowadzoną w dość szerokim zakresie przez Związek wobec członków pozbawionych pracy, czy złoŝonych chorobą lub wreszcie zmóŝonych wiekiem, dla których międy innymi stworzono piękne schronisko w Skolimowie.

Pięknym czynem Związku jest również inicjatywa postawienia pomnika Wojciechowi Bogusławskiemu, natomiast niepięknym było, że Związek nie zdołał na nabożeństwo żałobne w katedrze warszawskiej, poświęcone Wojciechowi Bogusławskiemu, zgromadzić więcej niż kilku czy kilkunastu artystów.

W końcu z uznaniem naleŝy podkreślić zdrowo postawiony stosunek wobec początkujących aktorów w

okresie, gdy nie są jeszcze zwyczajnymi członkami Związku, oraz usilne starania, by wytworzyć nowe a poważne kadry reŝyserów, w czym szczególnie szwankowało życie teatralne na prowincji.

Sprawiedliwie musimy przyznać, że zasługi Związku przewyŝszają napewno jego wady czy omyłki, tem nie mniej musieliśmy je podnieść, pragnąc możliwie dokładnie scharakteryzować warunki naszego życia teatralnego.

Na tem kończy się serja zamierzonych artykułów. Pozostało jeszcze do omówienia mnóstwo spraw, które będą poruszane w oddzielnych artykułach i notatkach w tej nadziei, że pisane z maksymalnym ludzkim obiektywizmem nie tylko oświetlą niejedną sprawę czytelnikowi naszego pisma i widzowi teatralnemu, lecz trafią również do tych sfer, w których rękę leŝą niejednokrotnie losy teatru.

*Arnold Szyfman*

---

## **KSIĄŹKA O DUSZY I DZIEJACH TEATRU**

---

W ostatniem swem dziele „Dwadzieścia lat teatru“ występuje Jan Lorentowicz w potrójnym charakterze historyka teatru, literatury i krytyka. Trudne to do pogodzenia stanowiska: historyk nie lubi mieszać się do współczesności, mówi najchętniej o rzeczach skryształizowanych, które się „uleŝały“, których fizjognomja utrwała się już na wieki. Ten konserwatywny instynkt historyka kłóci się z erupcywnością krytyka, wdzierającego się w rozgwar walk, poważnego, niekiedy decydującego uczestnika batalij, których takie lub inne rozstrzygnięcie może zawaŝyć na losach dzieła czy twórcy, zdecydować o późniejszym ich miejscu w panteonie historii literatury.

Osobliwością Lorentowicza, dodajmy zgoła u nas wyjątkową, jest to, że umie godzić w sobie te dwa temperamenty. Niema w nim nic ze „szperacza“, „polonisty“, „urzędnika nauki“, archiwisty — a jednak (aleŝ, właśnie dlatego!) doskonale wyczuwa epokę, nigdy nie pomyli proporcij, posiada niezwykły dar plastycznego oglądania kaŝdej sztuki na tle szerokiego kompleksu socjalno-historycznego, wśród którego powstała i „szła w ludzi“. W epokach odległych czuje się równie swobodnie, równie „u siebie w domu“, jak czasach najnowszych. O ile jest żywy w historii — o tyle pełen rozumnej rezerwy w stosunku do rzeczywistości „najnowszej“. O epoce Stanisławowskiej

umie mówić tak, jak gdyby wprost wrócił z obiadu czwartkowego, — na produkcję zaś współczesną spojrzeć oczami człowieka, który z obiektywizmem historyka mówi o niej — po latach trzydziestu. Lorentowicz jest urodzonym arbitrem. Nie jest nigdy „stroną“ — brak mu na to tej niezbędnej dozy pieniactwa, bez której typ walczącego krytyka, choćby szlachetnego pokroju obyć się nie może. Dar historycznego rzutowania wprzód, odróżniania w rzeczach żywych tego, co jest w nich trwałe, od tego, co jak piana morska spłynie bez śladu — dostojna harmonja umysłu, wysoki takt pisarski — oto, co stanowi czar pism Lorentowicza.

Nietrudno mi czytelnika przekonać o słuszności wyrażonej tu opinji. Niech tylko zechce przeczytać rozdział, poświęcony Przybyszewskiemu: „Niestety, Przybyszewski nie wyrobił w sobie siły samotnika. W Krakowie plwał ze szczerą wyniosłością na praktyczny zmysł „mydlarza“; w Warszawie zaś ulegał hołdom tychże samych mydlarzy, aż do upojenia, do omdlenia“. Zważmy, że nie pisał tych słów żaden konserwatysta literacki, żaden „wróg moderny“, przeciwnie krytyk, znakomicie wyczuwający wibracje nowych prądów w literaturze, Europejczyk w każdym calu, ten sam, który z tak dyskretną a tak definitywnie miazdzącą ironją potraktował teatr Kazimierza Zalewskiego, wykazując absolutną niewypłacalność literacką tych sztuk, opartych na płytkim dowcipie, niezłej robocie scenicznej i taniutkim posmaku modnej plotki. — Lorentowicz, który niejedną stronicę gorącego uznania poświęcił twórczości autora „Śniegu“, który wyczuł potęgę i urok niesamowitego talentu Przybyszewskiego i świetnie ten talent umiał scharakteryzować — zdobył się, i to w okresie entuzjazmu dla „nagiej duszy“ i jej patetycznego apostoła na te słowa, pełne rozumnej oględności: „Wal-

czył jednocześnie z tysiącem bolesnych złudzeń, którym dawał olbrzymie nazwy, transponując na najwyższe tony najslabsze kwilenia serca, aby się zgubić w przepaściach mgłach wyrazów i metafor“. Ależ tak nikt bodaj w owe czasy (r. 1904!) o Przybyszewskim nie mówił. Twórca „Złotego runa“ był dla krytyki albo alkoholikiem i wyrzutkiem społeczeństwa, albo mętным niezrozumiałcem, któremu łaskawie przyznawano coś w rodzaju talentu, albo bóstwem. — Wydając swój rozumny i sprawiedliwy sąd o Przybyszewskim, Lorentowicz antycypował kapitalną charakterystykę Boya („Ludzie żywi“), opartą na obfitym materiale wspomnień i dokumentów, świetnej analizie języka, a pisaną już w atmosferze znacznego ochłodzenia entuzjasmów i nienawiści (por. umyślnie „Blaski i nędze mowy polskiej“). A czyż te słowa, dość nieprawdopodobnie jeszcze brzmiące w r. 1908, nie są jakgdyby sygnałem przyszłej konwersji Przybyszewskiego, której, niech kto co chce mówi, nie wolno traktować, jako tylko praktycznego posunięcia życiowego: „Sumienie, zwyczajne sumienie społeczne reguluje wszystkie wypadki jego (Przybyszewskiego) dramatów. Grzech „mści się“ w nich napozór mistycznie, a w rezultacie ta „zemsta“ jest tylko głosem zwykłej moralności. Bohaterowie dramatyczni Przybyszewskiego nie są tą „nową siłą i nowem prawem“, o których marzył Zarathustra; ich „ból nawet porodziło wspólne sumienie a tego sumienia ostatnie przebłyski żarzą się jeszcze w ich smętku“. Nic nie pomogły najgwałtowniejsze wdzierania się do wnętrza duszy, rozkopywanie różnych jej warstw i pokładów; na nagiem dnie, zamiast absolutu, leżała bezradna „moralność“ społeczna, osłonięta mgłami bolesnych, wiecznych tęsknot. To jest największy dramat całej twórczości Przybyszewskiego: pomimo, że rozbił

w sobie wszelkie nakazy etyczne, na czynach jego bohaterów zaciężyły złowrogo zwyczajne dziesięć przykazań, a zwłaszcza — szóste. I gdyby nie ogromny talent Przybyszewskiego, gdyby nie szalone wyteżenie, w jakim ukazują się dusze jego postaci — tragedia ich walk i upadków byłaby zwyczajnym melodramatem. — Przybyszewski, „dekadent“, satanista i alkoholik — jako głosiciel „zwykłej moralności“, fatalnie poddany jej wiecznym a strasznym nakazom — to brzmiało naprawdę bardzo dziwnie. A dziś jeszcze może nie wszyscy zdają sobie sprawę, jak głęboko prawdziwa jest ta charakterystyka.

Ów dar widzenia rzeczy w ich prawdziwych proporcjach, tak rzadki u nas *esprit de justesse*, ową *limpidezę* myśli i stylu — odnajdziemy na każdej stronicy dzieła świetnego krytyka. Czy to będzie Słowacki, czy Zalewski, Wyspiański, czy Lubowski. W ujęciu Lorentowicza każdy pisarz jest „ciekawym“, bo dowiadujemy się zawsze albo prawdy o wielkiej indywidualności — albo prawdy o małej indywidualności — i wielkiej pomyłce epoki.

Usiłowałem tu zademonstrować wysokie zalety dzieła Lorentowicza na jednym przykładzie konkretnym, przez to samo rezygnując (wobec braku miejsca) ze szczegółowszego streszczenia samej książki. Postępując zaś w ten sposób, byłem w zgodzie z moim zapatrywaniem na rolę krytyka, która, zdaniem moim, polega przedewszystkiem na określeniu *gątku* analizowanego dzieła. Opis i streszczenie są dobre, jeśli na nie miejsca starczy po spełnieniu tego najpierwszego obowiązku. Nie wywiązałem się jednak z niego kompletnie (choćby w tych szczupłych ramach, które mi są wyznaczone), nie wspomniawszy o walorach kulturalnych i dydaktycznych „Dwudziestu

lat teatru“. A są one naprawdę olbrzymie. Bo przecież — powiedzmy to odrazu — mamy przed sobą świetnie napisaną historję teatru warszawskiego w okresie niezmiernie ciekawym nietylko ze stanowiska literackiego, ale i historii kultury; toć książka ta mówi nam o teatrze z epoki zaboru, następnie z przełomowych lat wojny i wreszcie Polski Niepodległej. A funkcja teatru, w pierwszych dwóch zwłaszcza okresach, była, jak wiemy, zgoła wyjątkowa: teatr był surogatem tych różnorodnych urzędów społecznych, które w wolnym narodzie są naturalnym terenem działania czynu i myśli zbiorowej: był szkołą i trybuną, konfesjonalem społecznym i kazalnica. — Lorentowicz nietylko wyczuł tę specyficzną, na tle anormalnych warunków wyrosłą rolę teatru, ale wyrobił w sobie niezmiernie wyczulony zmysł kontroli nad temi jego patologicznymi, w pewnym sensie, funkcjami. Nie przepuścił żadnego anachronizmu, chybionego pomysłu, niewczesnej nauki, zaniedbania, że wspomnę tu subtelne uwagi na temat wystawienia w r. 1905 „Powrotu posła“ Niemcewicza lub „Pani podkomorzyny“ K. Zalewskiego w czasach okupacji niemieckiej.

W dziele swem występuje Lorentowicz nietylko jako krytyk i historyk — ale i jako świetny nauczyciel. Recenzje ze sztuk, starych zwłaszcza autorów, opatruje obszernym i sumiennie napisanym komentarzem rzeczowym, nieraz zapewne zmuszając czytelnika do zwrócenia się myślą ku tematowi, z któremi może nie zetknąłby się wcale, gdyby nie ta wyjątkowa okazja.

Zarzuty? Ależ tak! Wracam do obranego przykładu: Przybyszewski. Jakże wiele powiedział nam o nim autor — a równocześnie jak mało w stosunku do tego, co mógłby powiedzieć. Rzecz prosta, recenzent mu-

si się kondensować, zwłaszcza w materjach ściśle literackich; skłania go do tego wzgląd na miejsce i ten drugi rzeczowy, że pisze sprawozdanie z premjery, a nie studjum krytyczne o twórczości pisarza. Jednak w wydaniu książkowym należałoby rozwinąć swoje świetne narzuty, z iskiek intuicji wydobyć bujny płomień myśli. Prawda, że czytelnik wrażliwy z paru oderwanych zdań wiele, bardzo wiele może sobie w myśli odtworzyć, prawda, że lepsza jedna dobra nawiasowo rzucona uwaga niż drewniana rozprawa — ale jeszcze lepsza — dobra rozprawa. Zresztą, czyż można liczyć na tych czytelników, co to chwytają myśli w pół słowa, co nie chorują ani na plebejski głód „dowodów“, ani na niewzruszoną zakamienialość wyobraźni? Najciekawsze stronicę Lorentowicza są pisane dla gentlemanów, to jest dla... szczuplej garstki ludzi.

I jeszcze jedno. Spotykałem się ze zdaniem, że autor za wiele poświęca uwagi grze aktorów, „z których dużo już przecież nie żyje“. Myślę, że należałoby ten zarzut odwrócić: nie za wiele, ale za mało. Słusznie Witold

Noskowski w świetnym swym artykule, poświęconym Kazimierzowi Kamińskiemu, drukowanym w poznańskim „życiu literackim“ mówi, że należałoby filmować aktorów dla przekazania sekretu ich gestykulacji przyszłym pokoleniom. A tajemnica dykcji, a sztuka charakteryzowania? Toć ile wybitnych indywidualności — tyle rozwiązań tych kapitalnych problemów sztuki aktorskiej. Przecież nikt już dziś nie wierzy, że aktor dotąd tylko żyje, dopokąd gra; przecież wiemy, że istnieje tradycja aktorska i że zbudowana jest ona z elementów głębszych i nieskończone trudniej uchwytnych, niż zewnętrzne szczegóły kariery indywidualnej i historii teatru. A któż lepiej sprostałby należytemu pogłębieniu i usystematyzowaniu tych spraw, jeśli nie Lorentowicz, opierając się choćby na tak bogatym przecież materjale wspomnień.

Może ktoś powie, że uwagi moje są szukaniem dziury na całym? Ale trudno, już tacy jesteśmy, że gdy nam dają wiele, wołamy o więcej.

J. E. Skiwski

---

## Ś R Ó D D Y M U

---

Wszedłem do palarni w poszukiwaniu przyjaciela, który mi zniknął w początku antraktu, i którego nie mogłem znaleźć ani w kuliarach, ani w łóżach wspólnych naszych znajomych, ani na widzowni wśród malowniczych grup dystyngowanych ludzi, rozmawiających bez ożywienia przed pierwszym rzędem krzesel. Niezmiernie dowcipne urządzenie wentylacyjne systemu *par excellence* korkowego sprawiało, że w tej palarni nie marnowała się ani półuncja dymu. W pokojach innych apartamentów publicznych, czy prywatnych, dym papierosowy przesie-

wa powietrze, jak subtelny pył, równiutko i z tendencją ułatniania się przez wentylator. Tutaj dym się zwieszał ciężko, jak łachmany, których brudne końce opierały się o podłogę. Po przez taki łachman trudno było dojrzeć najbliższego człowieka, cóż dopiero kogoś o dwa kroki dalej! Ale los mi sprzyjał, bo niemal odrazu natknąłem się na przyjaciela, zanurzonego w dymie, jak duch w mgłę astralnej.

— Wyjdźmy — wykrztusiłem przez zaciśnięte gardło.

— Poczekaj — odszepnął mi przy-



jacieli. — Posłuchaj rozmowy, która się toczy za nami.

Dym drapał mi gardło, jak druciana szczotka. Trąciłem niechcący niewidzialną postać, mającą tuż koło mnie w śmietanowych kłębach dymu, zawadziłem twardą zjawę, wylaniającą się z gryzącej szarości po mojej prawej ręce, kogoś, nakrytego dymem, nadepnałem i spojrzełem nadół, ale nie udało mi się dojrzeć nawet własnej stopy. Byłem otoczony tłumem nikotynomanów, wydzielających z siebie dym, który ta jedyna w swoim rodzaju palarnia teatralna najpieczołowiciej magazynowała.

— Pisać sztuki jest bardzo łatwo — mówił za mną głuchy głos owatowany dymem. — Trzeba mieć tylko temat.

Ktoś się na to w dymie ćwieręgłosem uśmiechnął.

— Jak Boga kocham, nie żartuję! Bo tylko pomyśl, co jest w sztuce teatralnej po za tematem? Gadanie. Uważasz? Jest gadanie. Ludzie rozmawiają. Czyli robią to samo, co ja i ty, co wszyscy ludzie na świecie. Rozumiesz? Miej temat, a już masz sztukę! Temat napelnisz gadaniem i zbierasz tantjeme.

— Ale jak to się napelnia temat gadaniem?

— Co? gadać nie umiesz?

Straszliwie drapało mnie w gardle, ale stałem. Nawet się zwróciłem twarzą ku mówiącemu, zatopionemu w dymie. Po małej pauzie głuchy głos znów zabrzmiał z nikotynowej chmury:

— I o temat nie trudno.

I znów:

— Temat możesz brać, skąd ci się podoba. Teraz naprzykład bardzo są modne sztuki amerykańskie, więc się pisze sztukę amerykańską.

— To jest o czym?

— O prohibicji, o nieletnich mordercach, o potędze dolara.

— Ale przecież muszą być efekty.

— Naturalnie. To bardzo łatwo zrobić. Wprowadzasz na scenę kawałek rewji, dwadzieścia cztery girls'y w stu dwudziestu kostjumach, jazzband, murzynów, reflektory, a w ostatnim akcie elektryczne krzesło. Niewinnie skazanego sadzasz na tem krzesle, czytanie wyroku, prokurator daje znak katowi, cisza, kat podchodzi do kontaktów, bierze za śmiercionośną rączkę, czeka na rozkaz, przekręca rączkę... Prądu niema. Coś źle funkcjonuje. Lekka konsternacja. Skazaniec mówi: „Jestem niewinny!“ Elektrotechnik majduje przy kontakcie, powiada: „Gotowe!“ Prokurator daje znak, pastor zasłania sobie oczy rękawem, lekarz jest zdenerwowany, kat gwałtownym ruchem włącza prąd, widać iskry, słychać trzask: krótkie spięcie! Skazaniec woła: „Jestem niewinny!“ Elektrotechnik powiada: „Spaliły się korki. Zaraz założę nowe“. Bieganina, chrobotanie mechaników, gdy odkręcają mutry, prokurator wściekły, pastor błądy, lekarz wstaje, aby odłożyć egzekucję, bo delikwent jest nieludzko zdenerwowany, katowi trzęsą się ręce, jego pomocnik zemdłał, woźny proponuje żeby skazańcowi dać wódki, prokurator mu wymyśla: „Nie wiesz, błaznie, że w Stanach Zjednoczonych nie wolno pić alkoholu, jako płynu szkodliwego dla zdrowia!“

— Możemy zaczynać! — woła radośnie elektrotechnik. — Wszystko naprawione, jak ta lala! Pójdzie w mig!

Kat znowu zajmuje pozycję przy złowrogiej rączce, prokurator chce dać znak, gdy... ktoś się dobija do drzwi.

— Schwytano prawdziwego mordercę! Ten, który siedzi na elektrycznym krzesle, jest niewinny!

— Więc kto zamordował niemowlę?

— Obląkany szympan, uciekinier z największej menażerji na świecie.

Skazańca odwiązują od elektrycznego krzesła, zdejmują mu z głowy kask. Młody człowiek był brunetem, teraz jest siwy, jak gołąb.

— O, moja matko! — woła.

— Gdzie twoje krucze włosy, synu?

A narzeczona w żalobie krzyczy uszczęśliwiona:

— Jak mu do twarzy w tej białej czuprynie!

Woźny płacze. Prokurator wali pięścią w elektryczne krzesło i z irytacją krzyczy do woźnego:

— Gdzie jest ta wódka, u diabła?!  
Koniec.

— Co? nie będzie stu przedstawień z rządu? Widzisz, że bardzo łatwo o temat i to z dochodowem szczęśliwym zakończeniem.

Mój przyjaciel mnie trącił.

— Wyjdźmy.

Wyszliśmy z gęstego dymu, wśród którego głuchym głosem, a bez twarzy, objawił się nam nowy talent dramatopisarSKI.

Wacław Grubiński

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

### ANGLJA.

Na dorocznym zjeździe Związku autorów dramatycznych Wielkiej Brytanji w Northampton poruszono od dawna już poważaną kwestję stworzenia angielskiego Teatru Narodowego. Oprócz poszczególnych autorów z Johnem Galworthym na czele, wypowiedzieli się za zrealizowaniem tego planu najwybitniejsi dyrektorzy teatrów w Anglii, jak Barry Jackson, Nigel Playfair, Basil Dean i inni. Również urzędowe czynniki oficjalne są za utworzeniem reprezentacyjnego „Teatru Narodowego“.

W teatrze „Vaudeville“ w Londynie grają z powodzeniem najnowszą sztukę jednego z najbardziej wziętych autorów angielskich, Johna Galsworthy'ego pod tytułem „The Roof“ („Dach“) w inscenizacji znanego reżysera i dyrektora, Basila Deana. Prasa angielska przepowiada sztuce długie powodzenie.

Drugim sukcesem nowego sezonu londyńskiego jest sztuka pod tytułem „The silver Tassie“, której autorem jest literat Sean O'Casey znany już z dawniejszej sztuki „Juno and the Peacock“, granej również w Paryżu. Po premierze sztuki O'Casey'a napisał jeden ze sprawozdawców teatralnych, że Anglja podobnie pięknej rzeczy nie widziała od lat trzystu.

„Globe Theatre“ wystąpił z najnowszą sztuką znanego u nas autora angielskiego,

Fryderyka Lonsdale'a, p. t. „Canaries Sometimes Sing“, o podkładzie jak zwykle społecznym.

Dzieje burzliwego życia Lady Hamilton opowiada w sposób zajmujący, ale odmienny aniżeli Schuhmacher w znanej powieści pod tymże tytułem, Temple Thurston w „New Theatre“ w sztuce p. t. „Emma Hamilton“.

Największym jednak sukcesem obecnego sezonu jest komedia znanego krytyka teatralnego „Observera“, Johna Ervine'a, p. t. „Pierwsza Pani Frazer“, która ma wielkie szanse wejścia na repertuar wielu scen europejskich.

### CZECHOSŁOWACJA.

„Narodni Divadlo“ w Pradze wystąpiło z premierą najnowszej sztuki Jarosława Hilberta, jednego z najbardziej cenionych autorów czeskich. Jest to konwersacyjna komedia „Irena“, na temat „odwiecznej Ewy“ z dobrej sfery towarzyskiej. Autor rozwija w swej rozwlekłej nieco sztuce równoległe dwie akcje, którym reżyser Dostal, wybijający się coraz bardziej współpracownik dyrektora Hilara, umiał nadać odpowiednią plastykę. Rolę bohaterki sztuki, Ireny, wykonaną znakomicie przez Annę Sedlaczkową, można zaliczyć do najlepszych kreacji w bogatym repertuarze tej świetnej artystki komedjowej.

Teatr miejski na Vinohradach gra z powodzeniem Annę Kareninę w scenicznym o-

pracowaniu Bora. Poza tem wystawił teatr winohradzki dla uczczenia cenionego sędziwego pisarza, F. X. Svobody, jego komedję pod tytułem „Jego niewinne oczy“, przyjętą życzliwie przez prasę i publiczność.

Z teatrów „modern“ wybijają się w Pradze na pierwsze miejsce, kierowane przez młodzież literacką, „Osvobozeno Divadlo“ („Uwolniony Teatr“), które, uzyskawszy w tym sezonie wygodne i eleganckie pomieszczenie, może rozwijać swobodnie swój program literacki. Na otwarcie wybrano nową komedję Wericha i Voscoveca, grających zarazem główne role w swym utworze. Ta komedja kryminalna p. t. „Odkłada się rozprawę“, ciekawa zwłaszcza w pierwszych aktach obudziła duże zainteresowanie i zdobyła poklask publiczności.

Teatr w Bratisławie rozwijający się pod dyrekcją Oskara Nedbała głównie w kierunku operowym opiera się w swej działalności dramatycznej, powierzonej Borodaczowi przeżycia na zdobyczach i doświadczeniach stolicy.

## FRANCJA.

W Paryżu odbył się w ostatnich tygodniach długi łańcuch premier, z których tylko niewielka chyba liczba pozostanie w repertuarze lub przedostanie się na sceny zagraniczne.

W Komedji Francuskiej wystawiono sztukę Jean-Jacques Bernard'a, syna Tristana Bernard'a, p. t. „Le feu qui reprend mal“. Sztuka o temacie wojennym, ciekawie i szlachetnie ujętym, wzbudziła jednak średnie tylko zainteresowanie u publiczności paryskiej.

Drugą z rzędu premierą w Komedji Francuskiej jest wystawiona ostatnio najnowsza komedja Marcela Achard'a „La belle Marinière“, która rozgrywa się w zajmująco przedstawionej sferze marynarskiej. Komedja ta, pomimo pewnych niezaprzeczenie pięknych, pełnych wdzięku i wyrazu scen, nie jest jednak jeszcze sztuką sezonu paryskiego, mającą zawojować teatry europejskie.

Z zaciekawieniem oczekiwano też sztuki Savoir'a „Lui“, którą wystawił teatr Potinière. Jednak nowa sztuka wielce cenione-

go na gruncie paryskim autora zawiodła pokładane w niej nadzieje. Tendencje antyreligijne sztuki „On“ swym problemem zaciekały wprawdzie prasę, nie znalazły jednak należytego oddźwięku u publiczności.

Oczy ludzi teatru, zwrócone w stronę awangardowego teatru „Champs Elisées“ nie ujrzały dotychczas żadnego jasnego, olśniewającego światła! Po wystawieniu wdzięcznej komedjki pod tytułem „Au claire de la lune“ oczekiwano sensacyjnej premjery komedji Jean Giraudoux „Amphitryon 38“, która, jak się zdaje, zawiodła oczekiwania. Starożytny temat w ujęciu autora „Zygfyryda“ też nie jest jeszcze tą sztuką, na którą czekają dyrektorzy teatrów i spragniona nowych wrażeń i emocji publiczność!

Gemierowski „Odeon“ wystąpił z włoską sztuką znanego autora Guglielmo Zorzi p. t. „La vena d'oro“. Ta przedwojenna sztuka o szlachetnym i pięknym podkładzie uczuciowo-społecznym doznała w Paryżu nader serdecznego przyjęcia.

W teatrze „Madeleine“ cieszy się powodzeniem wesola komedjka Willemetza i S. Guitry'ego pod tytułem „La troisième chambre“ (Trzecia instancja). Aktualne tak bardzo sprawy rozwodowe stanowią główną osnowę komedji.

Trupa „Compagnie de la Table ronde“ wystawiła w teatrze „Albert I“ sztukę „L'ombre sacrée“, nie podając na afiszu nazwiska autora. W sposób prosty i wzruszający jest tu przedstawiony wewnętrzny konflikt bohatera między wiarą a ateizmem.

Pozatem wystawiono szereg sztuk angielskich i amerykańskich.

Teatr Antoine'a wystawia szekspirowskie „Wesołe kumoszki z Windsoru“ w przeróbce scenicznej Bernarda Zimmera, którego adaptacja „Ptaków“ Arystofanesa cieszyła się ogromnym powodzeniem u Dullin'a. Szekspir się Zimmerowi nie udał, zbytne podkreślenie pierwiastka farsowego zaszkodziło bardzo tej pięknej komedji.

## ITALJA.

W Italji prawdziwym sukcesem jest, jak się zdaje, najnowsza sztuka Luigi Chiarelli'ego p. t. „K. 41“, wystawiona ostat-

nio w teatrze „Olimpia“ w Medjolanie. Akcja dramatu rozgrywa się w łodzi podwodnej i pełna jest silnie dramatycznych scen. Autora i wykonawców, którzy stanęli tym razem całkowicie na wysokości zadania, darzono licznymi oklaskami.

W Turynie wystawiła kompanja „Almirante-Rissone-Tofano“ najnowsza sztukę Luigi Pirandella pod dziwnym, iście pirandelowskim tytułem: „O di uno o di nessuno“ („Jednego czy żadnego“). Sztuka ta, będąca tylko dramatycznym rozwinięciem tematu, opracowanego przez Pirandella już dawno w jednej z jego świetnych nowel, zajmuje się rozstrzygnięciem zagadnienia niepewnego ojcostwa dziecka wspólnej kochanki dwóch studentów. Publiczność turyńska przyjęła sztukę z pewną rezerwą. Nie wiadomo, jak zareagują inne miasta włoskie na ten utwór Pirandella, niezadowolonego ze stosunku publiczności włoskiej do niego, o czym piszemy obszerniej na innym miejscu.

Gioacchino Forzano wystąpił z dwoma dramataми historycznymi. W Medjolanie wystawił Annibale Betrone „Dantona“, kreując sam doskonale rolę bohatera. W Wenecji zaś weszła na deski sceniczne sztuka Forzana, zajmująca się w sposób ciekawy postacią Napoleona. Obydwie sztuki przyjęto gorąco i serdecznie, urządzając owację popularnemu autorowi, reżyserowi teatru „Scala“ w Medjolanie.

W Rzymie wystąpiła świetna Dina Galli, ulubienica publiczności włoskiej, z najnowszą sztuką pisarza awangardowego, Luigi Antonelli'ego p. t. „Darei la mia vita“. W dziedzinie fantazji i urojeń rozwijający się poetycki utwór tego interesującego pisarza, wzbudził znaczne zaciekawienie wśród światka literackiego, który w różnorodny sposób interpretuje dziwaczny nieco utwór Antonelli'ego.

Narodowy Instytut dla dramatu klasycznego rozpiął konkurs na przekład eurypidejskiej „Ifigenji“, która ma być wystawiona w teatrze greckim w Syrakuzach na wiosnę przyszłego roku. Wpłynęły aż trzydzieści cztery prace! Najlepsze świadectwo żywego zainteresowania i zarazem wysokiego poziomu studjów klasycznych w Italji!

W Bolonji odbyło się w rocznicę marszu na Rzym uroczyste położenie kamienia węgielnego pod budowę Domu wypoczynkowego dla aktorów. Zrealizowanie tego pięknego planu, nie mającego chyba nigdzie donioślejszego znaczenia, aniżeli właśnie we Włoszech, gdzie aktorzy trup wędrownych nie posiadają w bardzo wielu wypadkach własnego domu, jest w wielkiej mierze dziełem adwokata Lorenzo Ruggi, dyrektora teatru „Sperimentale“ w Bolonji. Uzyskawszy od podesty miasta wspaniały grunt wśród ogrodów, zabrano się do gromadzenia funduszków, które wpłynęły w dużej mierze z przedstawień, dawanych na ten cel przez liczne kompanje teatralne. Sto tysięcy złożył Mussolini, pięćdziesiąt tysięcy Związek autorów dramatycznych, tak, że przystąpiono do budowy i za rok duża ta budowla ma być oddana do użytku aktorów, spragnionych wypoczynku lub spokoju.

#### NIEMCY.

W Berlinie główną atrakcją obecnego repertuaru jest wystawienie przez Reinhardta granej już z powodzeniem w Teatrze Polskim najnowszej sztuki Bernarda Shaw'a „The Apple Cart“. Sztuka ta, nazwana w Berlinie „Der Kaiser von Amerika“, wyreżyserowana bardzo ciekawie i pomysłowo przez samego Reinhardta, z Wernerem Krausem w roli króla Magnusa, wywołała dość sprzeczne sądy prasy.

Drugą sensacją teatralnego życia berlińskiego — kto wie, czy nie większą — jest debiut uwielbianej wprost aktorki operetkowej, Fritzi Massary w komedji! Rola dojrzałej kobiety w sztuce cenionego angielskiego krytyka teatralnego Johna Ervine'a „Die erste Mrs. Selby“ (w Londynie grane p. t. „Pierwsza Pani Frazer“) dała przemilej artystce doskonale pole do rozwinięcia jej szczerego talentu aktorskiego. Występ ten obudził żywe zainteresowanie, ogólnie też rokują pani Massary świetną przyszłość w dramacie.

Dalszą jeszcze sensacją jest sztuka jednego z młodszych autorów, Piotra Lampel'a p. t. „Pennäler“, która przedstawia straszne stosunki szkolne, jako też udrękę młodzieży

powojennej w szkole. Sensacja jednak tkwi całkiem gdzie indziej! Mianowicie przed paru dniami aresztowano cudaczego zresztą nieco autora pod zarzutem morderstwa, popełnionego przed dziewięć laty, w okresie, kiedy Lampel — obecnie komunista, należał do bojowej ...prawicowej organizacji politycznej.

Wznowienia „Don Carlosa“ w państwowym teatrze nie można uważać za specjalne wydarzenie, ponieważ ani ujęcie reżyserskie, ani interpretacja głównych ról, nie przyniosły nic rewelacyjnego.

„Deutsches Künstlertheater“ wystąpił z premierą sztuki O'Neilla, granej pod tytułem „Seltsames Zwischenspiel“ (Strange Interlude). Utwór ten, będący raczej djalogowaną powieścią, dłużyznami i wywodami, ciągnącymi się w nieskończoność, znużył i zmęczył publiczność pomimo swych niewątpliwych wartości literackich, a nawet poetyckich.

Pozatem wystawiono cały szereg komedij i fars bez specjalnego znaczenia. Natomiast wcale ciekawie przedstawiają się prowincjonalne teatry niemieckie, które w obecnym sezonie niejednokrotnie wyprzedzają stolicę premierami sztuk niemieckich i cudzoziemskich.

Dla nas zwłaszcza miła jest wiadomość o wystawieniu w Gera „Nie-Boskiej Komedji“ w doskonałym przekładzie znanego autora dramatycznego, Franza Teodora Czokora. Prasa podkreśla piękność języka i siłę dramatyczną utworu. Reżyser „Nie-Boskiej“, Robert George utrafił doskonale w ton poematu, a główne role znalazły dobrych przedstawicieli w osobach Waltera Süssengutha, Martina Giena i Hildegardy Grethe.

---

## **SENSACYJNY LIST PIRANDELLA**

---

*Jako dowód, że „nikt nie jest prokiem w swoim kraju“, dajemy poniżej charakterystyczny list jednego z największych współczesnych autorów dramatycznych, Pirandella. List ten zamieścił awangardowy dziennik*

*rzymski „Tevere“ z odpowiednim, dość ostrym komentarzem, przypisując winę owego niepojętego istotnie faktu niechęci wystawiania sztuk Pirandella w jego ojczyźnie nie kompanjom teatralnym, nie krytykom, ale jedynie wadliwej organizacji życia teatralnego w Italji, spoczywającej w znacznej mierze w rękach potężnego adwokata Paolo Giordani, prezesa związku „Teatro drammatico“ w Medjolanie. Giordani jest od dawna w wojnie z Pirandellem.*

**N**iech mi wolno będzie za pośrednictwem Pańskiego dziennika oznajmić co mi się zdarzyło. Przed miesiącem „Corriere della Sera“ poinformował swoich czytelników o pracach, przygotowanych przede mnie dla teatru — są to cztery sztuki: „Lazzaro“, „Questa sera si recita a soggetto“, „O di uno o di nessuno“, „Come tu mi vuoi“.

Z owych czterech sztuk „Lazzaro“ jest gotów przeszło od roku; druga — „Questa sera si recita a soggetto“ — od siedmiu miesięcy. Jest naturalne, iż, czekając na wystawienie tych dwu sztuk, miałem czas na napisanie dwóch innych. Nie jest natomiast naturalne, że w obecnych nędznych warunkach teatralnych w Italji autor o mojem nazwisku musiał czekać tak długo na wystawienie swoich sztuk.

Chciano we mnie wmówić, że z tego powodu, iż przez trzy lata miałem własną kompanję, oddaliłem od siebie zarówno właścicieli teatrów, jak aktorów i aktorki wszystkich innych kompanij, tak, że nasunęły się obecnie trudności z umieszczeniem moich sztuk.

Nie chcę się wdawać w plotki tego rodzaju. Faktem jest, że w sierpniu, wróciwszy do Italji, ujrzałem ogłoszenie, zapowiadające wystawienie „Lazzaro“ w teatrze „Olimpia“ w Medjolanie, a „O di uno o di nessuno“ — w Politeama Chiarella w Turynie. Nie pozostawało mi nic innego jak zapobiec wystawieniu sztuk w porze tak nieodpowiedniej. Co do sztuki „Questa sera si recita a soggetto“, dla której miano utworzyć specjalną kompanję, która po wy-

stawieniu jej w Medjolanie miała ją grać w innych teatrach italskich, zauważyłem, że impreza Za-Bum obawiała się wzięć na siebie zobowiązanie wystawienia tego utworu w Italji zanim nie zobaczy, jak go wystawią zagranicą.

„Lazzaro“ przed premierą włoską był wystawiony w Anglji, będzie grany w Ameryce i w Lipsku w Niemczech. „Questa sera si recita a soggetto“ musi być siłą rzeczy wystawiona najpierw zagranicą, a potem dopiero można mieć nadzieję, że zdecydują się wystawić ją w mojej ojczyźnie: istotnie grać ją będą w Moskwie, potem w Niemczech i we Francji.

.....I po tem wszystkim nie oczekuję nic innego, jak tylko, aby mi powiedziano, że się pysznię i że sprawia mi przyjemność być granym zagranicą, że się wzdragam i nie staram się przedkładać moich utworów do osądzenia publiczności i krytykom w mojej ojczyźnie.

Głęboko zgorzkniały, proszę redaktora o wydrukowanie tego listu i t. d.“.

---

## NAJBLIŻSZE PREMIERY

---

W końcu listopada wchodzi na repertuar Teatru Polskiego arcydzieło komedji rosyjskiej „Rewizor“. Czy tylko komedji rosyjskiej?

XIX wiek, w którym nowoczesna komedja, w pochodzie od „Wesela Figara“ aż po dni dzisiejsze, wydała zaledwie kilka komedyj, które utrwaliły się i przeszły do skarbca arcydzieł sztuki — „Rewizor“, obok „Zemsty“, „Ślubów Panieńskich“ i kilku komedyj Musseta, zajmuje najpierwsze miejsce, jako dzieło narodowe, a równocześnie o ogólnoludzkiem znaczeniu. Komedja ta, tłumaczona na wiele języków świata,

grana na wielu scenach, wszędzie i zawsze uważana za dojrzałe, doskonałe i rozkoszne arcydzieło, nigdzie jednak poza Rosją, nie będzie tak rozumiana i tak bliska jak w Polsce, której losy przez sto pięćdziesiąt lat tak ściśle były związane z Rosją.

W Teatrze Polskim „Rewizor“ ukaże się w nowym przekładzie i nowej inscenizacji, która, zdala od łatwych, efekciarskich nowinek, starała się wejść w intencje Gogola, opierając się głównie na samem dziele i na słynnem wyjaśnieniu autora, napisanem po premierze petersburskiej.

Teatr Mały w tym samym czasie wystawi nową krotochwilę Wincentego Rapackiego (syna) p. t. „Czarujący Emeryt“. Nowy żart Rapackiego jest charakterystycznym dla autora połączeniem życia starej Warszawy, powojennych stosunków i miłości do teatru. To też bohaterem komedji, jak to zwykle bywa u Rapackiego, jest aktor, znakomity aktor, a zabawna anegdota z jego życia daje miłemu i dowcipnemu autorowi sposobność wesołego wypowiedzenia się o tych wszystkich rzeczach, które go zajmują, które go obchodzą i na które umie patrzeć okiem rasowego komedjopisarza.

---

## POLSKIE SZTUKI W PRADZE CZESKIEJ

---

W uzupełnieniu artykułu pod powyższym tytułem, umieszczonego w nr. wrześniowym i październikowym naszego pisma, podajemy, że we wrześniu 1906 r. grana była w Narod. Divadle, w przekładzie A. Czernego, „Lekkomyślna siostra“ Włodzimierza Perzyńskiego i ukazała się następnie w wydaniu książkowym.

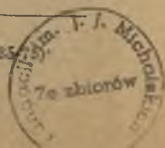
---

**TREŚĆ NUMERU:** *Sergjusz Kutakowski:* „Rewizor“ Mikołaja Gogola. — *Arnold Szyfman:* Teatr po wojnie (IV). — *J. E. Skiwski:* Książka o duszy i dziejach teatru. — *Wacław Grubiński:* Śród dymu. — Teatry zagranicą. — Sensacyjny list Pirandella. — Najbliższe premjery. — Polskie sztuki w Pradze czeskiej.

---

**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.

---



**PATRZCIE i PODZIWIAJCIE**



**OTO NOWY**

**CHRYSLER**

*GENERALNA REPREZENTACJA NA RZECZPOSPOLITĄ POLSKĄ i WOLNE MIASTO GDAŃSK*

**AUTO - KONCERN**

SP. Z OGR. ODP.

**W A R S Z A W A**

**WIERZBOWA 8**

**TELEFON 196-56**

# KSIĄŻNICA-ATLAS

Warszawa—Nowy Świat 59  
Lwów — Czarnieckiego 12.

## POLECA WYDAWNICTWA Z CYKLU „NAUKA i SZTUKA”

	CENA ZŁ.
Nr 10. <i>Opięński</i> — CHOPIN . . . . .	10.50
Nr 14. <i>Pajzderski</i> — POZNAŃ . . . . .	9.00
Nr 15. <i>Tatarkiewicz</i> — PIĘĆ STUDJÓW O ŁAZIEN- KACH STANISŁAWA AUGUSTA . . . . .	12.00
Nr 17. <i>Bartel</i> — PERSPEKTYWA MALARSKA T. I.	45.00

### Z CYKLU LEKTURY DLA DZIECI

#### p. n. „BIBLIOTEKA ISKIEREK”

Nr 1. <i>Rogoszówna</i> — DZIECINNY DWÓR . . . . .	4.80
Nr 3. <i>Ossendowski</i> — ŻYCIE I PRZYGODY MAŁPKI	6.20
Nr 4. <i>Vamba</i> — CESARZ MRÓWEK . . . . .	5.60
Nr 5. <i>Ossendowski</i> — MALI ZWYCIĘZCY (w druku)	
Nr 6. <i>Górska</i> — OPOWIEŚĆ O KSIĘCIU GOTFRY- DZIE (w druku)	

### Z CYKLU LEKTURY DLA MŁODZIEŻY

#### p. n. „BIBLIOTEKA ISKIER”

Nr 19. <i>Ossendowski</i> — POD POLSKĄ BANDERĄ . . . . .	6.20
Nr 22. <i>Dąbrowa</i> — TELEWIZOR ORKISZA . . . . .	6.50
Nr 24. <i>Verne</i> — TAJEMNICZY GRÓD W PUSTYNI . . . . .	6.40
Nr 26. <i>Szafer</i> — YELLOWSTONE, KRAJ GORAĆCYCH ŹRÓDEŁ I NIEDŹWIEDZI . . . . .	5.60
Nr 28. <i>Malec</i> — HARCE ELEKTRONÓW (w druku)	
Nr 29. <i>Ossendowski</i> — ZAGONCZYK (w druku)	
Nr 30. <i>Bobrowska</i> — JANEK W LEGJONACH (w druku)	
Nr 31. <i>Smolański</i> — PRZYGODY POLSKICH PO- DRÓŻNIKÓW (w druku)	

CENA 60 GROSZY