
TEATR



WYDAWNICTWO

TEATRÓW

POLSKIEGO

i MAŁEGO

M

B

NR. 9.

CZERWIEC, 1929 R.

PATRZCIE i PODZIWIAJCIE



OTO NOWY

CHRYSLER



P.T. 463

GENERALNA REPREZENTACJA NA RZECZPOSPOLITĄ POLSKĄ i WOLNE MIASTO GDAŃSK

AUTO-KONCERN

SP. Z OGR. ODP.

WARSZAWA

WIERZBOWA 8

TELEFON 126-36.

Wydawnictwo
Teatru Polskiego
za zgodą

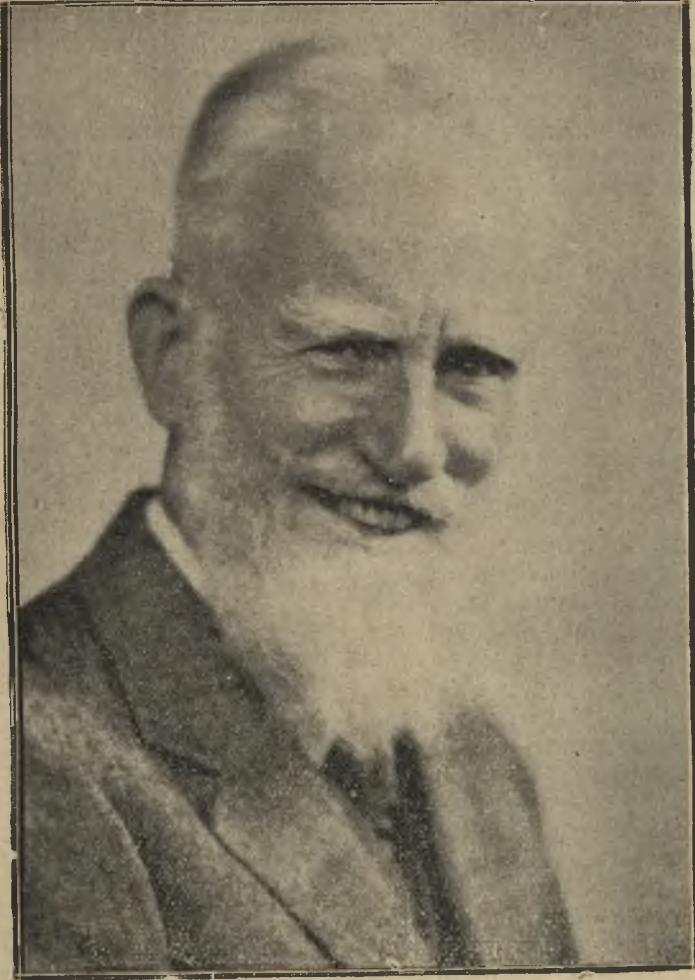
T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

WARSZAWA

Nr. 9

CZERWIEC 1929



BERNARD SHAW

KRYTYKA SPOŁECZNA A IDEAŁ MORALNY W TWÓRCZOŚCI BERNARDA SHAW

O d początku demokratyzacji nowoczesnego świata w XVIII w. trzy czynniki: *prasa, teatr i powieść*, oddziałują szczególnie silnie na masy, zarówno jako środki zaspokojenia ich potrzeb duchowych, jak też jako narzędzia dyskusji nad bieżącymi zagadnieniami i tworzenia opinii o nich. Dziennikarstwo nie tylko staje się zwykłą drogą młodego człowieka do literatury, ale nawet gdy później okoliczności mu pozwolą wyostać się z warsztatu redakcyjnego na arenę swobodnej twórczości, element publicystyczny wchodzi z dawniejszych przyzwyczajzeń i z całej atmosfery epoki jako składnik ideowy do jego sztuk czy powieści.

Trzej najgłośniejsi dzisiaj w świecie pisarze angielscy — Chesterton, Wells i Shaw — wszyscy są wybitnymi przykładami tego rozprzestrzenienia się wpływu dziennikarstwa na literaturę piękną. Chesterton, czy jako socjolog, czy jako filozof lub kaznodzieja, zawsze ma w sobie coś z postawy dziennikarza, uogólniającego wypadki aktualne i snującego z nich refleksje. Wells, jak niegdyś nasz Prus, z całych rozdziałów swych powieści robi rozprawy o problemach społecznych lub traktaty filozoficzne czy popularno-naukowe, a tematy całych dzieł bez wahania bierze z kroniki współczesnej swego kraju — pisze np. powieść o strajku r. 1926 — i nawet (jak przed nim Disraeli) portrety żyjących mężów stanu swej epoki między urojone postacie wplata. Wreszcie Shaw, rozpoczynając swą karierę jako krytyk dramatyczny, przez trzydzieści z górą lat twórczości komedjopisarskiej nigdy nie traci z oczu zagadnień, poruszających opinię publiczną jego pokolenia. Sztuki

jego, dla których trudno znaleźć określenie pośród przyjętych kategorii literackich, są przede wszystkim dyskusjami, a stanowisko autora samego w tych dyskusjach zazwyczaj precyzuje ostatecznie w książkowym wydaniu długa przedmowa. Ale przy tym zarówno sztuka sama — choć pełna przewlekłych rozmów — jak przedmowa — choć nieraz naszpikowana faktami encyklopedycznymi — są zawsze wyiskrzone niezrównanym dowcipem i przez to z łatwością triumfują nad dziełami innych, posiadającymi w daleko wyższej mierze tradycyjne zewnętrzne warunki powodzenia. Tak jak Shakespeare zawsze się stosował do panującej chwilowo mody literackiej — jeno, że gdy była moda na *feerje*, napisał „Sen Nocy Letniej“, gdy była moda na dramaty historyczne, napisał „Henryka IV“ z Falstaffem, gdy lubowano się w dramatach zemsty, stworzył „Hamleta“, a gdy znowu się domagano romantycznych bajek na scenie, zakończył „Burzę“ — tak samo Shaw, przedstawiając na scenie tematy, o których równocześnie pełno jest artykułów w gazetach, zachwyca czarem swego dialogu tłumne audytorja na całym świecie, nawet gdy dany przedmiot odnosi się do stosunków specyficznie brytyjskich, lub gdy aktualność jego już dawno przebrzmiała, lub wreszcie gdy formułki socjalistyczne, w jakich się z nim załatwia Shaw, nie mogą się ostać przed sądem rozważgi czy doświadczenia.

Sam Shakespeare — by dalej ciągnąć porównanie, o które Shaw się bez skrpułów przymawia — sam Shakespeare niezawsze jest czarodziejem, niezawsze przetapia efemeryczną rudę literacką na czyste złoto

wiecznej i wielkiej poezji; i w jego dorobku są rzeczy, niewysoko się wznoszące ponad przeciętny poziom dorywczej i w dosłownym znaczeniu wyrazu „dziennikarskiej“ produkcji licznych pisarzy dramatycznych ówczesnego Londynu. Tak samo i Shaw niezawsze potrafi być czemś więcej niż dziennikarzem, publikującym swe artykuły z desek teatru, i z pewnością bynajmniej nie wszystkie błyskotliwe igraszki jego dialektycznego talentu wejdą na stałe do skarbcza literatury. Ale tak samo, jak Shakespeare w momentach szczytowych tworzy z żywiołową prostotą genjuszu, której żadna już analiza nie ujmie ani nie obniży, tak i Shaw w rzadkiej chwili opętania przez entuzjizm dla wielkiego tematu potrafi wzlecieć ponad krainę sofizmatów i paradoksów w to rozrzedzone powietrze wyżyn, w którym bytują wiekuiste idee. Takim momentem genialnej prostoty w jego twórczości jest przedewszystkiem „Święta Joanna“. W tem jego *magnum opus* — i bodaj czy nie w niem jednym ze wszystkich jego dzieł — tętni od końca do końca akcent silnego i szczerzego uczucia. Poza niem twórczość Shaw'a tak nawskroś przeniknięta jest intelektualizmem, że już nietylko romantycznej barwności brak nam w niej zupełnie, ale nawet realistycznego temperamentu niedostaje. Gdyby można zapomnieć o współczesnych warunkach życia, jakie przedstawia, wydawałoby się nam nieraz mogło, że słuchamy komedij salonowych pierwszej doby po-molierowskiej z ich dialektyką, podobną w swej abstrakcyjnej doskonałości do anatomicznego preparatu; zdaje się przemawiać wskrzeszony po dwóch stuleciach William Congreve. I wydaje nam się, że niczego prócz intelektu w tej naturze artystycznej niema, że Shaw cały z mózgu się składa. Nieludzkie prawie wrażenie sprawia w szczególności jego stosunek do najstarszego z tematów literackich i scenicznych,

do miłości: przewaga intelektu nad wyobraźnią w jego umysłowości sprawia, że niczego prócz działania instynktu dopatrzeć się w miłości nie może, a do zajmowania się instynktem i sprawami jego intelektualista czuje odrazę, więc też z miłością jako naczelnym tematem utworu nie spotykamy się u niego zupełnie.

Mimo tak organicznych niedostatków, wynikających z samego usposobienia autora, obfity dorobek dramatyczny sędziwego Bernarda Shaw nie jest ani oschłym, ani monotonnym. Nietylko nas czaruje wiecznie żywym dowcipem, ale olśniewa nas bogactwem myśli, od których zawsze się roi w tej nieraz tak doktrynerskiej głowie. Ze zdumieniem przebiegając katalog tej twórczości, mamy przed sobą całe muzeum spraw, które poruszały społeczeństwa w ostatnich dziesięcioleciach. Bo przypomnijmy sobie tylko, na co wszvstko po kolei Shaw rzucił nieubłagane światło swego krytycznego rozumowania! Problem mieszkaniowy w „*Widowers' Houses*“, emancypacja obyczajowa przez literaturę w „*The Philanderer*“, prostytutka w „*Mrs. Warren's Profession*“, zagadnienie wychowania, powagi rodzicielskiej i swobody dzieci w „*You Never Can Tell*“ i znowu w „*Fanny's First Play*“, małżeństwo i stanowiskospołeczne kobiecy w „*Getting Married*“, w „*Captain Brassbound's Conversion*“ i nadewszystko w „*Man and Superman*“, językoznawstwo w „*Pygmalion*“, medycyna w „*The Doctor's Dilemma*“, religia w „*Androcles and the Lion*“, imperjalizm w „*John Bull's Other Island*“, filantropja socjalna w „*Major Barbara*“; wreszcie wojna światowa w burleskach „*O'Flaherty, V. C.*“ i „*Augustus does his bit*“.

Zaiste, kalejdoskop zagadnień współczesnych! I trzeba dodać, że zagadnienia te nie są wzięte tylko jako preteksty do popisów bystrej dialektyki i dowcipnej gry słów. Shaw nad każdym z tych zagadnień długo i sa-

modzielnie rozmyślał, zagłębiał się w ich literaturę (jak o tem świadczą szczególnie przedmowy) i co więcej jeszcze, naprawdę przejmował się nimi do głębi duszy. Ten do szpiku kości intelektualista należy do tego pięknego typu intelektów, które nie myślą na zimno, lecz zawsze z ferworem; urodzony w Irlandji, choć z angielskich przodków, ma w sobie coś z gorączkowości rasowej myśli celtyckiej. Słusznie ktoś z żartobliwą aluzją do jego wspaniałej brody, dziś białej, niegdyś rudej, powiedział, że „ta broda była dawniej czerwona od oburzenia, a dziś jest biała od gniewu“.

Ale w tem powiedzeniu zarazem zawiera się krytyka, którą najczęściej przeciw twórczości Bernarda Shaw podnoszono, że mianowicie cały impet tego niepospolitego intelektu jest czysto negatywny, burzycielski, że Shaw jest zbyt mądrym, by się zachwycać pozytywnie nawet samą doktryną socjalistyczną, którą niejako urzędownie wyznaje, jak Wells. Istotnie wieje od wielu rzeczy tej twórczości jakimś przenikliwym, absolutnym brakiem wszelkich złudzeń. O ile chodzi o socjalizm, to wszakże w komedji „*Major Barbara*“ wyszydzone bezlitośnie mistycznym filantropom z Armji Zbawienia przeciwstawiony jest z widocznym uznaniem, jako realny dobrodziej swych robotników, typowy brutal-dorobkiewicz, arcy-kapitalista Undershaft, fabrykant armat! A w jednym z najwybitniejszych dzieł starszego wieku Shaw'a „*Back to Methuselah*“ wymarzone przyszłe społeczeństwo o znacznie przedłużonym trwaniu żywota pełne jest mądrości i spokoju wewnętrznego, ale i pełne jakiegoś bezgranicznego i beznadziejnego smutku.

Czyż więc istotnie najdowcipniejszy z pisarzy teatralnych dzisiejszych nie ma w swem posłannictwie nic pociechy i nadziei dla ludzkości? Czy tylko oficjalnymi argumentami doktrynerskiego socjalizmu krzepić ją po-

trafi, przedstawiając jakieś etatystyczne Eldorado, jak to czyni w wydanym niedawno katechizmie socjalistycznym „*An Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism*“?

Nie. Są w samej twórczości dramatycznej Bernarda Shaw konstruktywne elementy ideowe o wartości trwalszej i ogólniejszej od partyjnych teoryj reformy świata. Słusznie mówią o Nietzschem historycy filozofji jak Hoeffding, że szczytem jego marzeń nie było panowanie brutalnego „nad-człowieka“ nad niewolniczym tłumem, lecz systematyczne hodowanie całego rodu prawdziwych „nad-ludzi“, całej przyszłej ludzkości tylko z nich złożonej. Otóż i Shaw jest na tyle idealistą, że wciąż na nowo w swych dziełach snuje rojenia o nad-człowieku nie jako wyjątkowej jednostce, lecz jako o typie, który powinniśmy wytwarzać. I jest z drugiej strony na tyle realistą, że wierzy w możność wytwarzania typu o takich walorach z samego przeciętnego materiału szarej masy ludzkiej. Jeżeli w burlesce „*The Man of Destiny*“ ukazał nam drwiąco Napoleona od strony jego ludzkich słabostek, to w „*Caesar and Cleopatra*“ wbrew drażniącemu ujęciu postaci Cezara w dramacie Shakespeare'a przedstawił nam go promieniującego wokół siebie prawdziwą wielkością ducha, oddziaływującego wychowawczo na półdzecinną jeszcze królową Egiptu, budzącego w niej swoim przykładem majestat urodzonej władczyni. Ale to jeszcze nie wszystko. To, co nazwałbym „demokratycznym mistycyzmem moralnym“, przejawia się potężnie w jednej z mniej znanych sztuk Shaw'a „*The Devil's Disciple*“. Tu na tle walki o niepodległość Ameryki stajemy z podziwem wobec prawdziwego cudu moralnego: wzgardzony przez swych współobywateli młody lekko- duch gestem zupełnie naturalnym, bez heroicznej pozy, w krytycznej chwili staje na miejscu innego człowieka, by

ić za niego na stracenie. Shaw wprawdzie sprawia publiczności przyjemność szczęśliwego zakończenia i oplata cały przedmiot powojem satyry i dowcipu; ale górującem pozostaje silne wrażenie niespodzianej zjawy bohaterstwa na podłożu pozornej szarży i pospolitości. Tem samym wrażeniem, tylko jeszcze daleko silniej, elektryzuje nas wielki czarodziej teatralny w małej ale wysoce znamiennej sztuce „*The Shewing - Up of Blanco Posnet*“, w której koniokrad przez czyn litości i poświęcenia naraża się na śmierć. I rzecz dziwna: znowu serce satyryka tak mięknie na widok heroizmu, który sam z pośród podłości wyczarował, że przez jeszcze sztuczniejszy manewr niż w tamtej sztuce ratuje swemu bohaterowi życie, a na dobitkę każe mu już wprost przemawiać zgoła teologicznym językiem ufności w Boskie rządy nad światem. „Onby nigdy nie był nas stwarzał, byśmy byli zgniłymi, zapitymi dramami, jak ja, lub nie niewartemi szmatami, jak Feemy. On stworzył mnie, ponieważ miał dla mnie robotę“. Tak to na naszych oczach optymizm wiary w naturę ludzką urasta do rozmiarów optymistycznego poglądu na odwieczny plan i porządek świata. I w takiej chwili uświadamiamy sobie, że tak samo, jak według słusznego określenia Schopenhauera samobójcą staje się człowiek tylko „z nieszczęśliwej miłości do życia“, tak i Shaw pod swą satyrą i sceptycyzmem nosi w sercu głęboką i nieraz na bolesne próby wystawioną miłość dla ludzkości; nosi gorące pragnienie, by ją widzieć szczęśliwszą i doskonalszą.

„*The Devil's Disciple*“ i „*The Shewing-Up of Blanco Posnet*“, to tylko przygrywki do tego skończonego i pełnego wyrazu, jaki pozytywna moralna wiara autora znalazła w arcydziele jego starości, w „Ś w i ę t e j J o a n n i e“. Każde słowo w tem dziele drga szczerym zachwytem dla wznio-

słej postaci jego bohaterki: do hołdu, złożonego jej w epilogu przez wszystkie główne osoby dramatu, niewątpliwie sercem przyłącza się sam autor. I tutaj także od wiary w wielki charakter wznosimy się do wiary w same te ideały, którym służył; i tutaj, jak w „*Blanco Posnet*“, mistycyzm moralny przechodzi w mistycyzm metafizyczny. Musi się nam wydawać, że uniesienie religijne nieprzeparcie ogarnęło samego pisarza, gdy w isticie pomnikowych słowach opowiada nam przez usta świadka, brata Ladvenu, o ostatnich chwilach męczeństwa Joanny:

„Gdy już musiałem porwać krzyż z przed jej oczu, spojrzała ku niebu. I nie wierzę, milordzie, że niebiosy były puste. Wierzę mocno, że Zbawiciel ukazał jej się wtedy w najmiłościwszej Swej glorii. Zawołała do Niego i umarła. To nie koniec dla niej, to początek“.

Jeżeli po tak ekstatycznych akcentach słyszymy w epilogu rozpaczliwe wyrzekania opuszczonej ostatecznie przez wszystkich świętej na to, że bez końca czekać musimy, aż ta cudowna ziemia „godną się stanie na świętych Pańskich przyjęcie“, to tu znowu przemawia owa nieszczęśliwa, ale niezmienna miłość dla ludzkości, którąśmy już poznali, owo nieraz boleśnie zawiedzione, ale stałe uwielbienie dla możliwości nadczołwieczych w człowieku. Mimo tego *Lama sabachtani* męczennicy fakt świętości, fakt bohaterstwa, fakt ofiary pozostaje jako niezachwiany dodatni czynnik w świecie moralnym, jako wieczne żywe źródło wiary, zapału i natchnienia.

Poznawszy Shaw'a od tej strony pozytywnej jego myślenia, uprzytomniwszy sobie najistotniejsze przedmioty jego wierzeń, możemy spokojnie wyglądać dalszych igraszek jego świetnego i niewyczerpanego dowcipu. Niewątpliwie nowa sztuka „*The Apple Cart*“, której premierę ma ujrzeć Warszawa, będzie jednym więcej

przyczynkiem do szeregu znakomych dramatycznych satyr Shaw'a na bieg spraw politycznych i społecznych w naszych dniach, niewątpliwie jako wizja przyszłości w zdumienie nas wprawi grą zawsze oryginalnej fantazji socjalnej i psychologicznej nie mniej niż jego „*Metuzalem*“; ale nie nam już nie odbierze pewności, że na dnie satyry jest miłość, i że poza bogactwem idei wielkiego dramaturga-publicyisty, poza bystrą dialektyką jego krytycznych dyskusyj głęboko tkwi w jego szlachetnej duszy wiara w twórczy pierwiastek moralny w

człowieku, w tę zdolność do bohaterstwa, która jest zarazem najdziwniejszym cudem i najwyższą rzeczywistością w życiu człowieczeństwa¹⁾).

¹⁾ Z wdzięcznością stwierdzam, że, pisząc niniejszy artykuł, dużo skorzystałem z doskonałych polskich studjów o Bernardzie Shaw przez moich kolegów: Andrzeja Tretiaka (w „*Przeglądzie Współczesnym*“, kwiecień r. 1926) i Władysława Tarnawskiego (w książce „*Z Anglii współczesnej*“, Lwów, Ossolineum, 1927). Sam pisałem o „*Św. Joannie*“ w tomie „*O Anglii i Anglikach*“ (Warszawa, Hoesick, 1929).

Roman Dyboski.

W O K Ó Ł O S O B Y G. B. S.

Jeżeli nie ulega wątpliwości, że G. B. Shaw należy dziś do najpopularniejszych postaci w całym świecie, to również niewątpliwym faktem jest, że należy on do pisarzy najmniej rozumianych. Zdanie to może wywołać pewne zdziwienie, gdyż w świadomości przeciętnej popularność uchodzi niemal za tożsamość zrozumienia. A jednak wyrażona we wstępnym zdaniu sprzeczność ma swoje uzasadnienie w całym szeregu objawów i przejawów, które towarzyszą ukazaniu się każdego utworu lub wystąpieniu publicznemu Bernarda Shaw'a.

Nie cofając się zbyt daleko wstecz, dość wspomnieć polemikę, jaka toczyła się na łamach prasy angielskiej na temat mowy, którą siedemdziesięcioletni Shaw wygłosił na bankiecie, wydanym na jego cześć przez liderów angielskiej partji socjalistycznej, zwycięskiej dziś po raz wtóry w parlamentarnej walce wyborczej i znanej pod nazwą Labour Party.

Mowa ta, wypowiedziana pod bezpośrednim wpływem oficjalnego zakazu jej transmisji przez radio, zawierała rzadki bardzo u autora św. Joanny ton lekkiego rozgoryczenia. Shaw przeciwstawił postawę zajęta

przez Niemcy i ambasadę niemiecką w Londynie wobec jego siedemdziesięciolecia, zupełnej obojętności, tak charakterystycznej dla angielskich sfer oficjalnych. Polemika, która się wywiązała dokoła i na temat tej mowy, zakończona krótką, spokojną i rzeczową odpowiedzią Shaw'a, wykazała, że nawet w tym momencie pozostał on wiernym swej zasadzie i swej metodzie przypominania przy każdej sposobności, choćby natury najbardziej osobistej, że podstawą cywilizacji są dobre obyczaje. Nic też dziwnego, że, jak zwykle w takich wypadkach, opinia publiczna podzieliła się na dwa skrajne obozy. Podczas gdy zwolennicy i wielbienie Shaw'a, przesadzając w swej „bardolatrji“, głosili, że postawa zajęta przez sfery oficjalne dowodzi nieoprawności ich stosunku do pracy kulturalnej wogóle, przeciwnicy wystąpili z zarzutem, że Shaw'owi należy na publicznym uznaniu, mimo wręcz przeciwnych zapewnień. Shaw przyznał rację jednym i drugim i przez pogodzenie obu stanowisk wykazał niedorzeczność każdego stanowiska skrajnego.

Wszystko to może się wydać czy-

telnikowi rzeczą w swej prostocie niemal trywjalną, o ile nie zda sobie sprawy, że chodzi o pracę na szczytach myśli współczesnej i o artystę, któremu dziś nikt nie może zaprzeczyć geniuszu. W ciągu szeregu lat bliskiego obcowania z autorem „Wielkiego Kramu“, miałem sposobność obserwowania go w momentach i nastrojach bardzo różnych, od rzeczowej równowagi i spokoju, od surowej zadumy, graniczącej ze smutkiem, do pogodnej swobody i młodzieńczej, wybujałej wesołości. Lecz jakimkolwiek był nastrój nie opuszczała tego człowieka nigdy podniosłość i samowiedza zamierzonej lub wykonywanej pracy. Ta stała, wysoka temperatura myślowa, zastępująca kapryśne i chwilowe natchnienie, jest tajemnicą z jednej strony niebywałej jednolitości i zwartości jego dzieła, z drugiej — tej prostoty, która mniej czujnego czytelnika zwodzi i sprowadza na manowce wygodnego lenistwa myśli. „Beware of my simplicity!“ (Strzeż się mojej prostoty), pisał Shaw do bardzo uczonego i pewnego siebie profesora, który powziął zamiar wykazania mu ignorancji historycznej. To ostrzeżenie obowiązuje każdego, kto, nie znajdując zadowolenia w rozgłosie i popularności autora „Pygmaliona“, stara się dojść istotnej treści jego dzieł.

Istotnie, prostota geniuszu jest może najbardziej niebezpieczną złudą, czyhającą na wszelkiego rodzaju dyletantyzm, usiłujący zawsze osiągnąć jak najwięcej jak najmniejszym wysiłkiem i niezdolny do stopniowego uświadomienia sobie, że ta prostota jest szczytowym rezultatem długiej, usilnej i zawsze celowej pracy. Jeśli jest coś, co w autorze „Człowieka i Nadcłowieka“ wywołuje zniecierpliwienie, graniczące niemal z gniewem, to jest niem ów rozpanoszony i pañoszący się dokoła każdego wysiłku twórczego pasożytniczy dyletantyzm, kopiący coraz głębszą przepaść między artystem a życiem. Świadomość tego rozdziału, ugruntowana we wczesnej młodości przez sumę kontrastów, dzielącą dwie wyspy John Bulla, towarzyszyła nieustannie całej twórczości Shaw'a i poniekąd stała się powodem tych wszystkich pozornych sprzeczności, jakie musiały się wytworzyć w jego dążeniu do stopniowego usunięcia wspomnianego rozdziału, zaś jasność i prostota, z jaką ujmował i ujmuje najbardziej skomplikowane zagadnienia naszej epoki, okraszając je swoistym humorem, zniewalają nas do wygodnego zamykania oczu na ogrom jego wysiłku. Strzeżmy się prostoty geniusza, ilekroć zbliżamy się do jego nowego tworu!

Florjan Sobieniowski.

JAK ŻYJE BERNARD SHAW

Bernard Shaw zachował, pomimo podeszłego wieku wyjątkową świeżość — fizyczną i duchową.

W jaki sposób wielki pisarz osiągnął tę krzepkość, opowiada w zajmującym wywiadzie tłumacz niemiecki Bernarda Shaw'a, Zygfryd Trebitsch:

Autor „Świętej Joanny“ jest prawdziwym mistrzem życia, popiera on wszystkie swe teorie nieprawdopodobnie regularnym i higienicznym trybem życia.

Bernard Shaw nie używa alkoholu, ani mięsa, ani nikotyny. Sypia stale po osiem godzin dziennie, kładąc się spać zawsze przed północą, ponieważ ten skrupulatny higienista wierzy w skuteczność snu jedynie, o ile zaśnięcie nastąpiło przed godziną duchów.

Przez cały dzień Shaw pracuje nader intensywnie, przeplatając wyężdżającą pracę umysłową sportem i pracą fizyczną. Ulubionym sportem

Shaw'a jest pływanie, którego nie zaniedbuje nigdy, o ile tylko pozwala pogoda. Z prac fizycznych najchętniej oddaje się rozkopywaniu ziemi w ogrodzie, rąbaniu lub piłowaniu drzewa.

Regularność i system są tak ważnym kanonem w życiu autora „Człowieka i Nadczłowieka“, iż odrzuca on stale wszelkie tentujące zaproszenia do Ameryki, czy też do Berlina. Wszelkie wizyty, przyjęcia, rauty i bankiety wytrąciłyby go zbytnio z jego normy codziennej, która mu właśnie pozwala na wydatną pracę i twórczość zawsze świeżą i wprost młodzieńczą.

Shaw odpowiedział niedawno Tre-

bitschowi na zaproszenie przyjazdu do Wiednia i Berlina: „Zachowałem młodość, ponieważ unikam wszelkich zbędnych podniet. Skoro przyjeżdżam do obcego miasta, muszę stykać się z mężami stanu, artystami i ludźmi teatru, muszę wysłuchiwać mów, ewentualnie sam przemawiać, muszę wyrażać opinie, odpowiadać na pytania i t. d. Nie! Gdy odjeżdżam, jestem starym człowiekiem. Ani mi się śni!..“

Dla wygody i spokoju życia, dla możliwości pracy, która go pociąga zawsze z jednakową siłą, poświęca ten wielki pisarz i filozof wszelkie przyjemności i zaszczyty, któreby się stały jego udziałem.

„M Y I J A“

Wielki proces. — Jedna z obwinionych. — Stosunek i pieniądze. — Kto winien i czy winien? — Ja nie pamiętam. — Pochwały czy rżnięcie? — Krytyka i kawiarnie. — U Michalika i u Lourse'a. — Dobre czasy Królowej Opinji. — Nie przesadzajmy. — Kredyt osobisty. — Grunt aby wybronić.

Krytyka teatralna jest jedną z obwinionych w wielkim procesie, jaki od dziesięciu lat toczy się o tak zwany „kryzys teatru“.

Pociągnięto przed kratki kolejno wszystkich: autorów, że źle piszą, aktorów, że źle grają, dekoratorów, że źle malują, krytyków, że źle oceniają i publiczność, że przestała lubić teatr. Faktem jest z tego wszystkiego tylko jedno: to, że stosunek między publicznością a teatrami wielce po wojnie ochłódł i że odbiło się to na kasie, jak to bywa przy wszystkich stosunkach. Dla Pani Sceny miał Pan Tłum kieszonkę otwartą póki szalał za nią, jako amant. Dzisiaj, gdy ten był romans zaczyna przypominać małżeństwo z rozsądku — strach ile roboty, nim się wydusi z męża nową suknię! Herkules by się zmęczył.

Zatem krytyka jest oskarżoną — mówiąc w skrócie — o to, że do kryzysu się przyczynia. Jest powierzchowna,

niepoważna, nie umie czy nie chce widza zainteresować teatrem, sama nie wie, czego chce, i lata raz do Sasa, raz do lasa, wogóle publikę demoralizuje i źle na nią wpływa.

Jest w tem jedno małe, ale duże nieporozumienie. Zdaje mi się, że Wysoka Prokuratura coś ten wpływ przecenia. Może kiedyś było inaczej — chociaż wątpię — ale jeśli było, to zmieniło się gruntownie. Przynajmniej tyle samo, co w kasie.

Wprawdzie poczytność prasy wzrosła bardzo, to pewnik, ale drugim jest fakt, że przeciętny widz czyta nie jeden tylko dziennik, lecz przynajmniej dwa, jeśli nie więcej. A że opinie krytyków bywają bardzo rozbieżne, przeto coraz trudniej o jakiś jednolity wpływ na opinię. Dla kasy ma to nawet swoje dobre strony. „Ci wychwalają, tamci rżną, trzeba zobaczyć kto ma rację“ — powiada czytelnik i idzie do kasy. A już napewno skończyło się

„trzęsienie opinją“ przez jedno, lub dwa pisma, jeślibyśmy nawet przypuścili, że ktoś trząsł nią kiedyś naprawdę, że trząsł całą, od stóp do głów. Obserwacja uczy w tej kwestji mocnego sceptycyzmu. Co do mnie, nie pamiętam od lat trzydziestu ani jednego przedstawienia, o którym możnaby powiedzieć, że dobre krytyki dały mu powodzenie, a taksamo nie pamiętam takiego, któreby utraciło jednomyślnem „rżnięciem“. Pamiętam tylko dyrektorów, co w pierwszym przestrażu zdejmowali sztuki z afisza i gorzko potem żalowali, bo jednomyślne ciągi to istne błogosławieństwo — byle były mocne. Robi się huczek i skandal, kasa pęcznieje w oczach. A mówię o kasie, bo gdyby nie ona, nie byłoby żadnego teatralnego kryzysu. Kryzys — to znaczy, że publika nie chodzi do teatru. Gdy zacznie chodzić tak, jak chodziła ongi, kryzys nikomu się nie przyśni.

Więc pamiętajmy i o tem także, iż od lat dziesięciu prasa naganiania publiczność na tak zw. wielki repertuar, a publiczność nic. I to nietylko w płochy Warszawie, ale w rozważnym Poznaniu i w uczonym Krakowie. A na odwrót prasa „rżnie“ bujdy i miernoty, a publika wali do kasy. Może nie długo zaczniemy dzielić sztuki na dwie kategorie: takie, które chwali prasa i takie, na które chodzi publiczność.

Że zaś historia jest mistrzynią życia, a z drugiej strony ciągle powołuje się ktoś na to, że dawniej bywało inaczej, to możeby nasi młodzi teatrologi podjęli archiwalne badania nad wpływem sprawozdań na frekwencję. Byłby to śliczny temat do pracy doktorskiej. Przy jubileuszu romantyzmu we Francji przypomniano coś zabawnego. Po wznowieniu „Hernaniego“ w Komedji Francuskiej w latach siedmdziesiątych, najpoważniejsze pióra sprawiły sztuce i wykonaniu takie wały, że czytając to dzisiaj, oczom się nie wierzy. Hugo wyszedł na durnia, Sara Bernhardt na idjotkę, Mounet

Sully na kretyna i w rezultacie „Hernani“ miał w ciągu roku prawie setkę przedstawień. Był to triumf, w rocznikach Komedji niespotykany.

Wspominam o tem dlatego, że Paryż jest wielkiem miastem, gdzie prasa ma, według utartego wyobrażenia, wpływ ogromny. Co do mnie, najwięcej praktyki mam z malutkiego Krakowa i mogę sumiennie powiedzieć, że za czasów Kotarbińskiego i Solskiego opinia o premierze fabrykowała się wszędzie, tylko nie w prasie, co sprawdziliśmy, my recenzenci, dziesiątki razy. Przeważnie fama szła pocztą pantoflową, tem jedynem wówczas radjem. Ci, co byli, opowiadali tym, co nie byli. Głos ludu wytwarzał się głównie u Sauera i Michalika, u Hawełki także, chociaż mniej. Kraków był małym miastem, to prawda, ale każde wielkie miasto składa się z kilku małych. Piękna byłaby to rozprawa: „Lourse i Ziemiańska, a teatr warszawski w pierwszym dziesięcioleciu Polski Niepodległej“.

Czasy krakowskie zaś, gdy o nich mowa, były epoką rządów absolutnych „Królowej Opinji“, opinji drukowanej. Czytelnik nie był jeszcze sceptykiem. Co „stało“ w „Czasie“, było prawdą i koniec, podczas gdy dzisiaj ma czytelnik tyle prawd do wyboru, że na wszystkie patrzy trochę z pod oka. A i ton sprawozdań był inny — na to zgoda — uroczywszy, apodyktyczniejszy, wzmocniony o cały rezonans sędziowskiego „my“, które wówczas było w powszechnem użyciu. „My“...! Oczom czytelnika ukazywała się postać w todze, a za nią jakiś czcigodny areopag, który stoi przy recenzencie, mądrze mu doradza i całą srogą powagą go popiera, aby mógł majestatycznie ogłosić: „Naszem zdaniem...“ „Sadzimy, że...“ „Nie możemy dopuścić...“ I tak dalej. Przez jakiś okres pisywało w „Czasie“ trzech literatów — zresztą wszyscy świetni — pod jednym i tym samym pseudonimem. Czytelnik nie wiedział kto kie-

dy pisze, nie wiedział przeważnie kto pisze, ale co mu było po tem? Pisał „Pan My“, a pisał w „Czasie“, więc Tajemniczemu Sędziemu wierzył każdy, kto był prawomyślnym.

I w tem wiele się zmieniło, odkąd wspaniałe „My“ albo znikło, albo przeniosło się na daleką prowincję i tam dojadła swoją emeryturkę. Recenzent, który zaczyna od „ja“, przestał być prezydentem trybunału, który wydaje wyroki, a został raczej mężem zaufania, albo i poprostu causeurem, z którym rozmawia się o teatrze, aby usłyszeć, jak mu się podobało. Raz się z nim zgadza, raz wzrusza się ramionami, raz się wymyśla. Straszne czasy nastąpiły, moi państwo, ale trzeba powiedzieć, że jeśli stosunek między recenzentem a czytelnikiem układał się kiedy tak, nieprzymierzając, jak stosunek między belfrem a uczniakiem — a wątpię — to dziś jest inaczej. Kto siedzi na katedrze, musi wiedzieć, że w ławkach bardzo się rezo-

nuje, i jak bardzo! „Pan My“ umarł, a „Pan Ja“ zawisł od osobistego kredytu, jaki sobie wyrobił, a nie jest to kredyt murowany. Inni „Panowie Ja“ także z czytelnikiem rozmawiają, jak to przy poczytności pism wspomniałem.

Na tem kończę, chociaż temat jest ledwie muśnięty. Ale i przyszłym doktorom teatrologji trzeba coś zostawić. Mnie szło tylko o coś w rodzaju mowy obrończej w procesie Teatr contra Prasa. Może broniłem trochę tak, jak ów adwokat, co, ratując klienta przed zarzutem uwiedzenia, tłumaczył przysięgłym: „Mój klient miałby być winnym? Spójrzycie panowie na te oczy, na ten nochal, na te nogi i powiedzcie sami, czy ktoś taki może uwieść kobietę?!“ Może. Ale w obronie idzie o to, aby klienta uwolnić. Każdy argument jest dobry.

Poznań.

Witold Noskowski.

BOLESŁAW LESZCZYŃSKI

(KILKA RYSÓW ANEGDOTYCZNYCH)

Była to postać pod każdym względem zjawiskowa. Przez 50 lat świecił, jak luna, na niebie polskiej sceny.

Natura była mu szczodłą matką. Przy genialnym talencie i intuicji niezwykłej, dla której tajemnic nie miały żadne epoki i prądy, a które świetnie ogarniał swem królewskim spojrzeniem — warunki zewnętrzne wspaniałe. Postać, głos, ten głos głęboki, pełen precudnej melodji i harmonji, który do dziś dźwięczy mi w uchu, oko pełne ognia i wyrazu, jedyne w Polsce przy żółkowskim. Ujmujące obejście, wdzięk i dowcip swoi-

sty w prowadzeniu rozmowy, czyniły zeń rozkosznego towarzysza, czy to na „górcie“ u Semadeniego przy bilardzie, czy też u dawnego Müllera przy winku, gdzie stale schodzili się ś. p. Man-kielewicz, fanatyczny wielbiciel Leszczyńskiego, Edward Wolski, Władysław Wojdałowicz, Feliks Stępiński i wielu innych. Sławne jego określenia, b o n o t, kursują po dziś dzień między bracią aktorską.

Potrafił jednym słowem scharakteryzować człowieka, sposób gry któregoś z kolegów.

Pewnego wieczora, po sutej libacji u Müllera, siedział Leszczyński w gro-

nie swych wielbicieli i kolegów. Między innymi był i Roman Żelazowski, zakochany w Leszczyńskim, jak w najpiękniejszej kobiecie. Gadano, oczywiście, o scenie, o sztuce, rolach i aktorach. Bo aktorzy mają to do siebie, że poza sceną nic ich prawie nie interesuje. Może to źle, a może i dobrze...

Otóż Żelazowski, troszkę mając już w czubie, zapytał: „Drogi Bolciu, po-



Bolesław Leszczyński.

wiedz mi, czy ja jestem dobry aktor?” Na to Leszczyński: „Dobry, ale jesteś źle wychowany człowiek”. Wszyscy nadstawili uszu. „Bo widzisz, wejdiesz na scenę i zaczniesz gadać: me, me, me, me, me, me, — wszyscy powoli zasypiają, aż tu naraz hukniesz z całym sił jakież słówko i wszyscy się budzą. Widzisz, to nieładnie — skoro zasnęli, to niech śpią”.

Trudno o trafniejszą charakterystykę gry Żelazowskiego, który przy swym świetnym talencie miewał takie głosowe wysoki.

Kazimierz Kamiński, który tak niedawno osierocił scenę polską, był również gorącym wielbicielem Leszczyńskiego. Na trzy tygodnie przed śmiercią odwiedziłem Kamińskiego w jego mieszkaniu przy Wiejskiej ulicy. Prawie cały wieczór opowiadał mi mnóstwo anegdot i powiedzeń Leszczyńskiego. Tak się bowiem złożyło, że w r. 1890 w Odesie, w sławnej na ów czas polskiej trupie M. Texla, do której zaproszono Leszczyńskiego na występy, Kamiński był początkującym aktorem. Grał z Leszczyńskim błazna w „Learze”. Po roli tej zwrócił na siebie uwagę Leszczyńskiego, który zajął się nim i wyrobił mu engagement do nowotworzącego się teatru krakowskiego pod Pawlikowskim. Kamiński żywił niezwykle kult dla geniuszu Leszczyńskiego. Mawiał do mnie często: „Takiego aktora już nie będzie”.

W tejsze samej Odesie zdarzył się wyjątkowy w swym komizmie incydent. Leszczyński grał na jednym z przedstawień niemiecką romantyczną bombę Halma p. t. „Syn puszczy”, która trzymała się na repertuarze tylko dzięki jego genjalnej grze. Teatr nabity. Śmietanka Polonji odeskiej w komplecie. Władze, jeneralicja. Kurtyna idzie do góry. Scena przedstawia „wolną okolicę”, las, w którym po ciężkich bitwach odpoczywa plemię Tektosagów — Leszczyński był ich wodzem. Między dzielnymi Tektosagami, obszytymi w skóry — leży również Kazim. Kamiński, grający jednego z wojowników. Ranek. Świt się różo-

wi. Leszczyński, po chwili, gdy kurty-
na poszła w górę, podnosi się ze swego
posłania, zrobionego z trawy, na dwu-
metrowym pagórku. Bierze miecz
w rękę, uderza nim w tarczę, aby zbu-
dzić swych ludzi, gdy wtem... jak się
wyciągnął, jak lupnął w tarczę, opar-
tą o drzewo — naraz Leszczyński,
drzewo, tarcza, z szalonym hukiem
spadli z pagórka przed budkę suflera!
Wódz zabity! Publiczność, zaniepokojona,
patrzy, co będzie dalej? Leszczyński
zaś, wytrzymawszy artystyczną pauzę,
leżąc na brzuchu, załamał ręce i huknął
swym potężnym głosem w stronę publiczności
jedno ze znanych rosyjskich, że tak powiem
„macierzystych“ przekleństw.

Ryk, śmiech, brawa ogłuszające!
Na tem nie koniec. Na drugi dzień w
gazecie „Odeskij Listok“ recenzent
tejże gazety, opisując to przedstawienie,
wyraża się z entuzjazmem o grze
Leszczyńskiego, dodając na końcu:
„żałowujemy tylko, że p. L., znając tak
świetnie rosyjski język... nie gra na
rosyjskiej scenie“. Trudno o lepszy
dowcip i delikatność.

Recenzję tę miałem w ręku. Nosił
ją stale przy sobie Kazimierz Kamiński,
na wieczną pamiątkę. On również
opowiedział mi całą tę prześmieszną
historję.

Ciekawym momentem w życiu
Leszczyńskiego był występ jego na
scenie cesarskich teatrów w Petersburgu,
gdzie po udzielonej mu w Warszawie
dymisji (!) — za drobne jakieś
uchybiecie kontraktowe — znalazł się
za protekcją swego szkolnego kolegi,
hr. Rzewuskiego, osobistego adjutanta
cara Aleksandra II. Władając języ-

kiem rosyjskim tak, jak polskim, grał
pod pseudonimem „Słowiański“ w sztuce
Suchowo-Kobyłina „Wesele Kreczyńskiego“,
główną rolę. Przyjęty z entuzjazmem
przez krytykę i publiczność, mógł
zostać na świetnych warunkach, jako
aktor nadworny, ale po przedstawieniu,
gdy Rzewuski zaczął mu w najpiękniejszych
barwach malować jego dalszą karierę
na cesarskiej scenie, powiedział krótko:
„Leszczyński na rosyjskiej scenie na
stałe? Pfuj! Do tego nigdy nie dojdzie!“

A sławne powiedzenie do aktorów
krakowskich przed próbą z „Mazepy“:
„Kochani koledzy, to sztuka, którą
trzeba grać z talentem!“

Leszczyński gardził wszelkimi
dodatkami zewnętrznymi aktorów
charakterystycznych, jak: nosy klejone,
peruki, zarosty, o ile nie zachodziła
tego konieczna potrzeba. Mawiał do
mnie: „Nie rób mały, wyjdź ze swoją
twarzą i zagraj dobrze!“

Inne czasy, inni ludzie. Leszczyński,
mimo iż przez 20 lat swego najpięk-
niejszego rozkwitu trzymał jak Atlas
na swych potężnych ramionach cały
repertuar romantyczny i tragiczny, nie
był finansowo przez dyrekcję tak
honorowany, jak na to zasługiwał. Inni
koledzy, którzy starali się o to, byli
szczęśliwsi. Leszczyński nigdy nie był
u żadnego z „prezesów“ z prośbą o
podwyżkę gaży. „Jeśli on (prezes) nie
wie co jestem wart, to ja go przekon-
nywać nie będę“. Czuł swą wartość
i był na to za dumny. Skutek: siedział
na jednej gaży lat 10.

Działalności Leszczyńskiego nie
spół ogarnąć w pobieżnym szkicu.
Zrobią to — mam nadzieję — inni.
Te tysiące ról, któremi wzruszał i pory-

wał publiczność, muszą doczekać się godnego pióra, choćby w interesie historii polskiego teatru.

Podziwiali go Rosjanie, Czesi, Niemcy. Gdy grał w Poznaniu „Otella” — niemieccy aktorzy stali pochłonięci jego grą w każdej dziurce zakulisowej i przyznawali, że takiego Otella nie ma scena niemiecka. Wraz z nim do

grobu zszedł Wojewoda z „Mazepy” i wiele, wiele innych postaci.

A teraz proszę Sz. Państwa, wyobraźcie sobie, kto był zmuszony przypomnieć Wam tę wyjątkową postać, aby nie została doszczętnie zagrzebaną w kurzu niepamięci?

Syn jego —

Jerzy Leszczyński.

DOM AKTORA POLSKIEGO

Na wiosnę zeszłego roku w czasie corocznych układów dyrektorów poszczególnych teatrów ze Związkiem Artystów Scen Polskich w sprawie nowego kontraktu i regulaminu pracy delegaci Związku wysunęli niespodzianie projekt budowy pomnika W. Bogusławskiego, oraz dodatkowo Domu Aktora Polskiego w Warszawie. Oba projekty zasługiwały na pełne uznanie. Oczywiście, dyrektorzy zdawali sobie sprawę z tego, że trzeba będzie pomóc jednej i drugiej inicjatywie. Wyobrażaliśmy sobie, że powstanie jakiś komitet, w którym wspólnymi siłami, przy wzajemnym zaufaniu zastanowimy się nad obu sprawami i nad ich realizacją. Tymczasem ówczesny Zarząd Z. A. S. P. był przekonany, że łatwiej wymusić pomoc dyrektorów, aniżeli uzyskać ją dobrowolnie. To też postanowiono w Zarządzie Związku zdobyć fundusze dla realizacji obu projektów w bardzo prosty, może nawet zbyt prosty sposób, mianowicie, zapomocą przymusowego opodatkowania wszystkich biletów teatralnych w całej Polsce 10-groszową opłatą. Ponieważ Dom Aktora Polskiego mógł być w pe-

wnych kołach mniej popularny, niż pomnik Wojciecha Bogusławskiego, postanowiono z zebranych funduszy $\frac{1}{6}$ przeznaczyć na budowę pomnika, a... $\frac{5}{6}$ na budowę Domu Aktora (bez ogłaszania tej proporcji) i w ten sposób, przeznaczając stosunkowo minimalną część pieniędzy zebranych na pomnik Bogusławskiego, główną część funduszu przelać na budowę Domu Aktora. Akcja ta, narzucona dyrekcjom, miała trwać przez szereg lat.

Jak zwykle w takich wypadkach mocne organizmy teatralne potrafiły sobie z tym „przymusowym” podatkiem poradzić. Słabsze natomiast zostały dyktatorsko zmaltretowane. Rezultat był taki, że np. Dyrekcja Teatrów Miejskich w Warszawie nie zgodziła się na żaden podatek, ani na żadne narzucone jej warunki pomocy, zostawiając to wyłącznie swojemu uznaniu, natomiast małe, prywatne teatry w Toruniu, lub w Poznaniu zostały obciążone kilku lub kilkunastotysięcznymi haraczami rocznie.

Ponieważ ówczesny Zarząd Związku używał dość niewybrednych metod celem przeprowadzenia swoich projektów, rozpoczął się namiętny

opór w teatrach przeciwko całej inicjatywie Związku, w zasadzie zdrowej i dobrej. Rezultat był taki, że to, co powinno było powstawać wśród zapłała wszystkich, rodziło się wśród zgrzytania zębami pod adresem Związku. Związek Artystów Scen Polskich nie zdawał sobie nawet z tego sprawy, że akcja w ten sposób prowadzona może być każdej chwili przerwana przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, jako akcja mająca na celu nie obronę interesów aktorów, lecz narzucenie (pod presją niezawierania konwencji, co się równa niemożności prowadzenia teatru) dyrektorom świadczeń, które nic nie mają wspólnego, lub w każdym razie mało, z angażowaniem aktorów.

W zimie bieżącego roku zebrał się w Warszawie zjazd dyrektorów teatrów, którzy postanowili się bronić. W pierwszym rządzie starano się zapoznać z projektem Domu Aktora Polskiego, ponieważ w początkach rzecz ta wyglądała dość mgliście. Dopiero po ukazaniu się pierwszego zeszytu nowego organu Z. A. S. P. p. t. „Scena Polska“ w styczniu r. b. dowiedzieliśmy się, co tam się mieścić będzie w tym gmachu i ile ma kosztować. P. Jan Pawłowski, „referent budowy Domu Aktora“ tak zapowiada: „zatem prócz pomieszczenia dla biur związku wych, muzeum teatralnego i innych dla aktorstwa potrzebnych lokali, w domu aktora polskiego *mieć będziemy klub, hotel, restaurację, cukiernię, kino, wytwórnię kinematograficzną, no i oczywiście salę teatralną*“ (podkreślenie nasze). „Koszta tej budowy wraz z zupełnem urządzeniem wyniosą około 5 milionów

złotych“. W innych numerach „Sceny Polskiej“ Dom Aktora w Warszawie nazwany jest „bazą dla najbardziej podstawowych dla teatru w Polsce zamierzeń“, a przeznaczeniem Domu jest „pogłębienie i wzmoczenie twórczości teatralnej w Polsce“. W jaki sposób ma się do tego przyczynić hotel, restauracja, cukiernia, kino i wytwórnia kinematograficzna, to zostawiono do rozstrzygnięcia widzom teatralnym, opodatkowanym przy kupnie każdego biletu teatralnego 10 groszami.

W nowym Zarządzie Związku, wybranym w kwietniu b. r. nastąpiło otrzeźwienie. Imperjalistyczno - kinowo-podatkowe projekty Z. A. S. P. budzą poważne wątpliwości w samym już łonie Zarządu, tem więcej, że opór dyrektorów przeciwko temu podatkowi, oraz przeciwko niepopularnej idei budowania Domu Aktora nie za pieniądze aktorskie, a przede wszystkim za pieniądze publiczności i dyrektorów teatrów, rodzi coraz większe obawy i niepokój. Idea Domu Aktora, która mogła spotkać się z ogólnem uznaniem i sympatją wszystkich kół społeczeństwa, stała się niezdrowym fermentem, burzącym spokój i harmonję, które panowały już od kilku lat między dyrektorami teatrów, a Zarządem Związku. Dziś orjentujące się w sprawie tej koła aktorskie dążą do radykalnej rewizji projektu „Domu Aktora Polskiego“, który bez pompacyjnych zapowiedzi o bazie „dla najbardziej podstawowych dla teatru w Polsce zamierzeń“, oraz bez imprez handlowych w rodzaju hotelu, restauracji, cukierni i wytwórni kinematograficznej, powinien stać się takim

Domem, na jaki aktorstwo polskie stać, *przedewszystkiem zaś domem za własne pieniądze*. Zbudowanie Domu Aktora Polskiego powinno być i będzie dumą aktorstwa tylka wtedy, gdy będzie stworzony własnymi siłami. Kolejarze nie uciekali się do opodatkowywania jeżdżących kolejami państwowymi pasażerów, tramwajarze także nie myślą tą drogą zdobywać pałaców dla swego Związku, również literaci i dziennikarze warszawscy tworzą swój skromny dom na Starem

Mieście nie drogą opodatkowywania wydawców i czytelników książek, lecz drogą własnych składek i własnych imprez. Aktorzy ambitni tylko w takim Domu czuliby się panami i gospodarzami. Za 10-groszówki przymusowo ściągnięte od publiczności, a wyduszone od dyrektorów wyrósł może sterczący dumnie pałac, w którym aktorzy nigdy nie będą u siebie mimo hipotecznego tytułu własności.

Arnold Szyfman.

FESTIVAL TEATRU POLSKIEGO

Teatr Polski przed rokiem wystąpił do władz państwowych z projektem urządzenia wielkiego Festiwalu teatralnego dla uczczenia setnej rocznicy zgonu twórcy teatru narodowego Wojciecha Bogusławskiego. Festiwal ten miał być świadectwem i obrachunkiem sił teatralnych polskich, równocześnie drogowskazem dalszego rozwoju teatru w Polsce.

Lato roku 1929 zdawało się szczególnie sprzyjającym z powodu wystawy poznańskiej, gdzie miała odbyć się główna część Festiwalu. Niestety jednak projekt z powodów materialnych, oraz zbyt małego zainteresowania się tą sprawą czynników miarodajnych, nie mógł się w pełni zrealizować. Wobec tego Teatr Polski w Warszawie postanowił w skromniejszym zakresie urządzać Festiwal w stolicy w czasie od 27 czerwca do 28 lipca włącznie.

W repertuarze Festiwalu znajdują się 4 premjery. W pierwszym rzędzie (aczkolwiek będzie to premjera osta-

tnia) „Cud Mniemany“, czyli „Kra-kowiacy i Górale“, Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Stefaniego. Znaczenie tego najwybitniejszego utworu Bogusławskiego, nie granego prawie na żadnej scenie polskiej od przeszło 100 lat (gdyż od chwili napisania przez J. N. Kamińskiego transkrypcji p. t. „Zabobon“ czyli „Kra-kowiacy i Górale“, z muzyką Kurpińskiego, „Cud“ Bogusławskiego zeszedł z repertuaru),—jest tak wielkie pod względem narodowym i artystycznym, że przypomnienie go w dniu 22 lipca na Rynku Starego Miasta w stu-letnią rocznicę śmierci Bogusławskiego będzie niezawodnie godnem uczczeniem przez Warszawę pamięci twórcy stałego teatru w Polsce.

Drugim utworem Festiwalu będą „Śluby Panięskie“, które w dniu 27 czerwca wejdą na repertuar Teatru Małego w obsadzie najlepszej i najbardziej interesującej, na jaką stać tylko było w chwili bieżącej Teatr Polski: Gucio—Leszczyński, Albin—

Maszyński, Radost — Stanisławski, Klara — Modzelewska, Aniela — Malicka, Dobrójska — Słubicka, Jan — Bogusiński.

Trzecią premierą, która ukaże się w początkach lipca na scenie Teatru Polskiego, będzie najdoskonalsze dzieło Wyspiańskiego „Bolesław Śmiały“. Dekoracje i kostjomy będą wykonane według wzorów Wyspiańskiego. Rolę tytułową odtworzy Karol Adwentowicz, niezapomniany Lucyfer z „Samuela Zborowskiego“ Słowackiego, biskupa Stanisława grać będzie Kazimierz Junosza - Stępowski, Krasawicę — Leokadja Pancewicz-Leszczyńska.

Wreszcie ostatnią sztuką uroczystego cyklu będzie „Wielki Kram“, komedia największego współczesnego pisarza teatralnego Europy, G. B. Shaw'a. Wprawdzie premiera tej sztuki odbędzie się już w połowie czerwca, jednakże grana ona będzie przez cały lipiec obok innych sztuk na scenie Teatru Polskiego, z Kazimierzem Junoszą-Stępowskim w wielkiej roli króla Magnusa, z p. Marją Przybyłko - Potocką w roli faworyty królewskiej Oryntji, z B. Samborskim w roli ministra Boanergesa oraz G. Buszyńskim w roli premiera.

Prospekty ze szczegółowym programem Festivalu, obejmującym kalendarz repertuarowy Festivalu, plan sytuacyjny Teatru Polskiego, oraz plan sali Teatru Polskiego ukażą się w połowie czerwca w nakładzie blisko stu tysięcy egzemplarzy w kilku językach europejskich i będą kolportowane w całej Polsce i zagranicą w konsulatach polskich, w biurach turystycznych, kolejowych, oraz w hotelach i księgarniach.

Wreszcie w czasie całego Festivalu do każdego biletu będzie dodawana dwuarkuszowa pamiątkowa książeczka, ozdobiona rycinami Gronowskiego oraz Byliny. Treść broszurki stanowić będzie krótki zarys historii teatru w Polsce, notatka o powstaniu i działalności Teatru Polskiego, oraz streszczenia sztuk z repertuaru Festivalu. Broszurka ta będzie również wydana w kilku językach dla zagranicznej publiczności, która odwiedzi Warszawę w czasie Festivalu.

Wszystkie siły Teatru skoncentrowane są w tej chwili nad wykonaniem wyżej wymienionych prac, celem złożenia hołdu pamięci Ojca sceny polskiej Wojciecha Bogusławskiego.

Z Ż A Ł O B N E J K A R T Y

ś. p. Felicja Pichor-Śliwicka.

Scena polska okryła się znów żałobą. W dniu 1-ym maja zmarła świetna artystka Teatru Narodowego, Felicja Pichor-Śliwicka, pamiętna swemi doskonałemi kreacjami, że wspomnimy tylko z lat niedawnych „Szpiega“ i „Jastrzębia“, ostatnio zaś

Dobrójską w „Słubach Panieńskich“ i Podstolinę w „Zemście“.

Artystka wybitnego talentu i gorącego umiłowania sztuki, kobieta wielkiego serca i subtelnej kultury ducha, — ś. p. Pichor-Śliwicka pozostawia po sobie piękne wspomnienie, a odejście Jej budzi żal głęboki.

Cześć Jej pamięci!

W dniu 31 maja b. r., pod protektoratem pp. Prezydenta m. st. Warszawy, inż. Zygmunta Słomińskiego i Prezesa Tow. Akc. Teatru Polskiego, ordynata Edwarda hr. Kraśńskiego, obchodziliśmy uroczyste jubileusz 50-lecia pracy scenicznej świetnej artystki naszych teatrów Zofji Czaplńskiej.

Na scenie Teatru Polskiego odegrana została komedia Caillaveta, Flersa i Reya „Ładna historia“, z Jubilatką w jej popisowej roli pani de Trevillac. Po przedstawieniu odbył się bankiet jubileuszowy w hotelu Bristol.

Zarówno owacja na scenie, jak i nastroj na bankiecie, jak wreszcie notatki i artykuły w pismach, odznaczały się niezwykłą serdecznością, świadcząca o popularności zasłużonej artystki i żywej sympatji, jaką Zofję Czaplńską darzy szeroki ogół kolegów, publiczności i prasy.

Na specjalne, szaczone podkreślenie zasługuje wysoce kulturalne i obywatelskie stanowisko p. Prezydenta m. st. Warszawy, który, jakkolwiek w danym wypadku nie chodziło o artystkę Teatrów Miejskich, nie powodując się względami „konkurencyjnymi“, lecz jedynie chęcią uczczenia istotnej zasługi, — objął protektorat nad jubileuszem, wziął udział w przedstawieniu i w bankiecie, a podczas owacji na scenie wygłosił przemówienie, ofiarując jubilatce w imieniu Miasta dar jubileuszowy.

ZAGRANICA O TEATRZE POLSKIM I MAŁYM

Národní a Stavovské Divadlo“, czasopismo, poświęcające bodaj najwięcej miejsca naszym sprawom teatralnym, w Nr. Nr. 23, 30, 34 i 40 pisze obszernie o ostatnich premierach w Teatrze Polskim i Małym.

„Slovansky Prehled“ daje notatkę o wystawieniu „Włamania“ Grzymały-Siedleckiego, „Dwóch panów B“ Hemara i „Miłości bez grosza“ Kiedrzyńskiego.

„Pestry Tyden“ w Nr. 10 poświęca całą kolumnę wystawieniu „Przedmieścia“ i „Włamania“, bogato ilustrowaną fotografiami pp. Przybyłko-Potockiej, Pancewicz-Leszczyńskiej, dyr. Szyfmana, Leszczyńskiego, Junoszy-Stępowskiego; pozaatem jedna scena zbiorowa i gmach Teatru Polskiego.

„Comedia“ medjolańska z dn. 15 maja daje kilka (coprawda znów mocno spóźnionych!) fotografii z naszych premier, a więc z „Nie trzeba się niczemu dziwić“ oraz „Kobieta, wino i dancing“ Kiedrzyńskiego i „Wieży Babel“ Słonimskiego.

„Le Figaro“ z dn. 7.IV drukuje obszerny artykuł Stefana Krzywoszewskiego p. t. „Sztuka dramatyczna w Warszawie“. W artykule tym dłuższy ustęp poświęcony jest działalności naszych teatrów.

Medjolańska „Epoca Nuova“ z dn. 28.IV w obszernym artykule poświęca spory ustęp Teatrowi Polskiemu i Małemu. Autor artykułu, mówiąc o najwybitniejszych aktorach polskich, wymienia z naszego zespołu pp. Przybyłko-Potocką, Kamińską, Junoszę-Stępowskiego. W działle dekoracyjnym wymienia Frycza i Śliwińskiego.

„Vossische Zeitung“ z dn. 3.V w dłuższym artykule p. t. „Teatr w Warszawie“ pisze w nader pochlebnych słowach o działalności teatrów Polskiego i Małego.

Neapolitański dziennik „Mattino“ z dn. 3.V daje notatkę o wystawieniu „Dwóch panów B“ Hemara, przyczem specjalnie podkreśla oryginalność drugiego aktu z fingowaną widownią na scenie.

„Carlino della Sera“ (Bologna) z dn. 7.V pisze wyczerpująco o „Dwóch panach B“, podnosząc grę Maszyńskiego i Daczyńskiego.

W „Neue Freie Presse“ znajdujemy obszerny artykuł pióra Bernar-

da Szarlitta, omawiający „Stefana Batorego“ Szpotańskiego i „Samuela Zborowskiego“ Goetla. Autor pisze z najwyższym uznaniem o wykonaniu tej ostatniej sztuki na scenie Teatru Polskiego, zachwyca się wspaniałą wystawą oraz znakomitą grą Leszczyńskiego, Pancewicz-Leszczyńskiej i Junoszy-Stępowskiego.

PRZED PREMIERĄ BERNARDA SHAW'A

Zapowiedź premjery w Teatrze Polskim najnowszej komedji Bernarda Shawa p. t. „Wielki kram“ odbiła się głośnym echem w całej prasie europejskiej.

Drobna zaledwie część tych głosów, która nas doszła, świadczy o wielkiem wrażeniu, jakie w zagranicznych sferach teatralnych i... nieteatralnych wywołało powierzenie przez znakomitego pisarza angielskiego scenie polskiej pierwszego przedstawienia jego ostatniej sztuki, zapowiadającej się, jako światowa sensacja artystyczna i... polityczna.

Cytujemy te głosy w porządku alfabetycznym państw:

Anglja. „The Observer“ z dn. 28/IV daje obszerny wywiad z tłumaczem „Wielkiego kramu“, Florjanem Sobieniowskim. Wywiad ten daliśmy w numerze majowym „Teatru“; znajdujemy go w całej prawie prasie polskiej oraz w licznych pismach zagranicznych.

„Evening Standard“ dał notatkę o zamierzonym wystawieniu „Wielkiego kramu“ w Warszawie.

W „The Daily News and Westminster Gazette“ z dn. 4 czerwca znajdujemy dłuższą notatkę pióra korespondenta warszawskiego tego pisma, zatytułowaną „The Apple Cart w Warszawie“. Do notatki dołączone są zdjęcia pp. Marji Przybyłko-Potockiej, dyr. Arnolda Szyfmana, oraz Kazimierza Junoszy-Stępowskiego wraz z nader pochlebniemi komentarzami o ich działalności artystycznej.

Austrja. „Neues Wiener Jour-

nal“ z dn. 3/V w notatce p. t. „Nowy Bernard Shaw“ informuje, że sztukę Shaw'a dla scen niemieckich przetłumaczył znany tłumacz Zygfryd Trebitsch i że została ona nabyta przez Reinhardta. „Wielki kram“ ma być — jak stwierdza autor notatki — jedną z najlepszych komedyj Shaw'a. Notatka kończy się wzmianką o tłumaczeniu Sobieniowskiego i premjerze warszawskiej.

„Neue Freie Presse“ z dn. 18/V daje dłuższą notatkę swego korespondenta warszawskiego o premjerze „Wielkiego kramu“ w Teatrze Polskim, opartą na wywiadzie z dyr. Szyfmanem.

W tem samym piśmie z dn. 19/V znajdujemy wywiad z Bernardem Shaw'em, pióra znanego dramaturga węgierskiego Melchjora Lengyela. W wywiadzie tym, na zapytanie Lengyela dlaczego pierwsze przedstawienie najnowszej sztuki znakomitego autora „świętej Joanny“ odbędzie się w Warszawie, Shaw oświadczył: „Ponieważ mój tłumacz polski był najbardziej agresywny i ponieważ ja, sam nie wiem dlaczego, nie mogę oprzeć się uczuciu, że atmosfera polska najlepiej sprzyja premjerze sztuki“.

„Neues Wiener Journal“ z dn. 21/V zamieszcza notatkę p. t. „Bernard Shaw nie przyjedzie do Warszawy“, z której przebija źle ukrywane zdumienie i rozdrażnienie Niemców i Austrjaków, że premjera światowa najnowszej sztuki Shaw'a odbędzie się nie w Wiedniu i nie w Berlinie, lecz w Warszawie.

Czechosłowacja. „Národní a Stavovské Divadlo“ z dn. 3/IV w dłuższym artykule p. t. „Nowości ze świata teatralnego“ pisze o premjerze Shaw'a, stwierdzając, że odbędzie się ona nie w Anglii, nie u Reinhardta w Berlinie, nie w Wiedniu, lecz w Warszawie.

W „Večerni List“ z dn. 17/V znajdujemy notatkę p. t. „Shaw lubi Polaków“, zajmującą się tą samą sprawą.

Francja z jej żywym ruchem teatralnym zajęła się może najgoręcej sensacją warszawską.

W początkach maja kilka pism, m. in. „Le Figaro“, dało identyczną notat-

kę o wystawieniu najnowszej komedji Shaw'a w Warszawie, przyczem, jako *curiosum*, a zarazem dość niepoehlebne świadectwo uświadomienia w sprawach polskich naszych przyjaciół francuskich, należy podkreślić, że, pisząc o premjerze warszawskiej, pisma te dodają, iż w tym celu sztuka Shaw'a została przetłumaczona na język... rosyjski.

„C o m o e d i a“ z dn. 8/V daje podobną notatkę, ale już bez... języka rosyjskiego.

W „L e F i g a r o“ z dnia 9/V znajdujemy dłuższy artykuł korespondenta warszawskiego tego pisma p. t. „Nowe dzieło Bernarda Shaw'a“, oparty głównie na wywiadzie „Observer'a“ z Sobieniowskim.

„C o m o e d i a“ z dn. 10/V podaje znów wiadomość o zapowiedzianem wystawieniu przez Teatr Polski przed wszystkimi innymi scenami europejskimi ostatniej sztuki Bernarda Shaw'a „The Apple Cart“ (angielski tytuł „Wielkiego kramu“). Dziennik paryski cytuje zdanie londyńskiego „Observer'a“, według którego Shaw postanowił wystawić swą sztukę w Polsce dlatego, że jego wynurzenia polityczne będą mogły znaleźć większe zastosowanie obecnie w Polsce, niż w jakimkolwiek innym kraju. „Comoeidia“ bardzo krytycznie przyjmuje tę uwagę.

„L e F i g a r o“ z dn. 19/V powraca znów do premjery warszawskiej Shaw'a.

Jugosławja. Zagrzebski „O b z o r“ z dn. 23.V daje notatkę o premjerze warszawskiej Shaw'a.

Niemcy. „V o s s i s c h e Z e i t u n g“ daje notatkę o wspomnianej premjerze.

Włochy. Szereg dzienników podał wiadomość o sensacyjnej premjerze Teatru Polskiego, z miłemi dla nas komentarzami.

Dłuższe notatki znajdujemy m. in. w rzymskiej „T r i b u n a“ i medjolańskim „C o r r i e r e d e l l a S e r a“.

WYSTAWA TEATRALNA W W A R S Z A W I E

Dyrektorzy teatrów polskich, zebrani na tegorocznym przedwiosennym zjeździe,

uchwalili urządzić w lipcu bieżącego roku w Warszawie wystawę teatralną dla uczczenia pamięci Wojciecha Bogusławskiego. Sale Redutowe zostały na ten cel oddane przez Dyрекję Teatrów Miejskich. Komisji organizacyjnej w osobach Dyrektora Śliwińskiego i Dyrektora Szyfmana udało się uzyskać protektorat nad Wystawą pp.: Ministra W. R. i O. P. Czerwińskiego, Prezydenta m. st. Warszawy Słomińskiego i Prezesa Rady Miejskiej Jaworowskiego. Organizację Wystawy powierzone Komitetowi Wykonawczemu, a dyrekcję — p. Mieczysławowi Treterowi.

Celem wystawy będzie zgromadzenie wszelkich dokumentów i pamiątek tyżących się historii teatru polskiego, z szczególnem uwzględnieniem działalności Wojciecha Bogusławskiego. A więc: oryginały egzemplarzy sztuk, monografje teatralne, afisze, sztychy, fotografie, portrety, sceny zbiorowe, szkice do dekoracji i kostjumów, oryginalne kostjumy, makiety, modele, dokumenty administracji teatrów i t. p. — wszystko to będzie materiałem wystawowym, który zobrazuje działalność teatru polskiego aż do chwili bieżącej, kładąc główną wagę, oprócz epoki Bogusławskiego, na rozwój teatru współczesnego, począwszy od Wyspiańskiego. Niewątpliwie wystawa ta ujawni cały szereg nieznanych obiektów i dokumentów i być może — stanie się początkiem muzeum teatralnego, które z czasem mogłoby się rozwinąć w instytucję pierwszorzędnej znaczenia. To też wątpić nie należy, że wszystkie archiwa i instytucje publiczne oraz zbiorry prywatne udziela w najszerszym rozmiarze swoich eksponatów na wystawę ku uczczeniu stułetniej rocznicy śmierci Wojciecha Bogusławskiego.

PRZEDŁUŻENIE KONTRAKTU

Jak wiadomo, gmach Teatru Polskiego należy do Towarzystwa Akc. Budowy i Eksploatacji Teatrów. Dyrektor Szyfman, który od chwili otwarcia teatru jest dzierżawcą gmachu, w końcu maja b. r. odnowił umowę dzierżawną na dalsze pięć lat, t. j. do września 1934 r. Ze strony Tow.

Akc. podpisali umowę: Prezes Zarządu Hr. Edw. Krasiński oraz członkowie Zarządu: pp. Ks. Gnoiński, F. Szymerski, W. Kozłowski i S. Malinowski.

SUKCES POLSKIEGO KOMEDJOPISARZA

Znana wiedeńska agencja teatralna Maxa Pfefera nabyła od Stefana Kiedrzyńskiego prawo na wystawienie jego 4-ch sztuk, a m.: „Nie trzeba się niczemu dziwić“, „Oczy księżniczki Fathmy“, „Powrót do grzechu“ i „Miłość bez grosza“.

DWADZIEŚCIA LAT TEATRU

Ruchliwa księgarnia F. Hoesicka wydała świeżo okazały tom (IX i 552 str.) Jana Lorentowicza, będący częścią pierwszą obszernej pracy, zatytułowanej „Dwadzieścia lat teatru“, w której znakomity krytyk zamierza zamknąć całokształt swych sprawozdań teatralnych na przestrzeni lat 1903 — 1929 (z wyjątkiem sześciu lat, podczas których autor zajmował stanowiska dyrektora generalnego warszawskich Teatrów Miejskich oraz dyrektora Teatru Narodowego).

Nowa książka Lorentowicza odznacza się wszystkimi zaletami jego świetnego pióra; będąc istną kopalnią wiadomości teatralnych, powinna się ona znaleźć w ręku wszystkich interesujących się teatrem, dla wielu zaś stanie się nieodzowną encyklopedją podręczną.

Wartość użyteczną książki podnosi wzorowo opracowany skorowidz nazwisk oraz alfabetyczny spis rzeczy według autorów.

Cenną pracę Lorentowicza omówimy

przy sposobności obszerniej, narazie jedynie sygnalizujemy jej ukazanie się, podnosząc jeszcze estetyczną szatę książki.

„WOJCIECH BOGUSŁAWSKI I JEJEGO SCENA“

Na stulecie zgonu wielkiego twórcy teatru narodowego, Wojciecha Bogusławskiego, Związek Artystów Scen Polskich wydał pod powyższym tytułem książkę pióra Eugenjusza Świerczewskiego.

Jakkolwiek — jak to sam autor stwierdza w przedmowie — książka ta „posiada raczej charakter szkicu jubileuszowego, jest zarysem biograficznym, który operuje już ustalonym i znanym materiałem faktycznym“ — i wywody autora tu i ówdzie mogą podlegać dyskusji (zajmiemy się nimi przy obszerniejszym omówieniu książki), — tem niemniej praca Świerczewskiego, napisana żywo i interesująco, doskonale popularyzuje świetne imię, pracę i zasługi Bogusławskiego — niestety, ciągle jeszcze należycie niedocenione.

KOMEDJA WIERZBIŃSKIEGO

Znany powieściopisarz Maciej Wierzbicki wydał u Hoesicka swoją 3-aktową komedję p. t. „Hrabina Olesia“.

Oryginalność książki polega na tem, że jest ona poprzedzona przedmową, w której autor opisuje dzieje tej niewystawionej dotychczas komedji. Jakkolwiek wnioski autora są nazbyt może pesymistyczne i ogólnikowe, to jednak przyznać trzeba, że dzieje „Hrabiny Olesii“ w jej wędrowce po niektórych scenach polskich są istotnie „rzeczami nie do wiary“.

TREŚĆ NUMERU: *Roman Dyboski:* Krytyka społeczna a ideał moralny w twórczości Bernarda Shaw. — *Florjan Sobieniowski:* Wokół osoby G. B. S. — Jak żyje Bernard Shaw. — *Witold Noskowski:* „My“ i „Ja“. — *Jewży Leszczyński:* Bolesław Leszczyński. — *Arnold Szyfman:* Dom aktora polskiego. — *Z żałobnej karty:* Ś. p. Felicja Pichor - Śliwicka. — *Festival Teatru Polskiego.* — Jubileusz Zofji Czaplńskiej. — *Zagranica o Teatrze Polskim i Małym.* — Przed premierą Bernarda Shaw'a. — Wystawa teatralna w Warszawie. — Przedłużenie kontraktu. — Sukces polskiego komedjopisarza. — „Dwadzieścia lat teatru“. — „Wojciech Bogusławski i jego scena“. — Komedja Wierzbickiego.

„TEATR“ wychodzi raz na miesiąc. Cena numeru 60 gr. Do programów teatrów Polskiego i Małego dołącza się bezpłatnie. Prenumeratę tylko roczną w wysokości zł. 4.— wpłacać należy do P. K. O. Konto Nr. 5445. Ogłoszenia przyjmuje Administracja „TEATRU“.

NAJTAŃSZY MIESIĘCZNIK POLSKI

DROGA

POŚWIĘCONY SPRAWOM SPOŁECZNYM I KULTURALNYM

POD REDAKCJĄ

WILAMA HORZYCY.

„DROGA” POMIEŚCIŁA OSTATNIO PRACE
NASTĘPUJĄCYCH AUTORÓW:

*St. Brzozowski, H. Elzenberg, F. Goetel, prof. M. Handelsman,
T. Hołówo, prof. W. L. Jaworski, Conrad-Korzeniowski, St. Kościcz-
kowski, J. Lechoń, L. H. Morstin, A. Skwarczyński, L. Staff,
J. Tuwim, L. Wasilewski, K. Wierzyński, J. Wołoszynowski, K. Za-
krzewski, prof. St. Zakrzewski, prof. T. Zieliński.*

Cena: KWARTALNIE 6 zł. NUMER POJEDYŃCZY 2 zł. 50 gr.

Adres Redakcji i Administracji: Warszawa, ul. Chmielna 33 m. 5

Do nabycia we wszystkich kioskach i księgarniach.

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 admini-
stracji Sceny Polskiej

Warszawa, Boduena 2, Tel. 414-99

Prenumerata: rocznie (z przesyłką) zł. 15.— Cena numeru: 30 gr.

W roku 1929 zabierali głos w „Scenie Polskiej”: T. Frenkiel, Fr. Freszel, J. Fruhling,
Wacław Grubiński, Jan Adolf Hertz, Zygmunt Kawecki, Stefan Kiedrzyński, Jan Kocha-
nowicz, Stefan Krzywoszewski, Jan Lechoń, Jerzy Lewakowski, H. Liński, T. Mazurkie-
wicz, St. Miłaszewski, Z. Minowicz, St. Niewiadomski, Adolf Nowaczyński, Jan Pawłow-
ski, W. Rapsacki, Ludwik Solski, Karol Stromenger, Józef Sliwicki, J. Warnecki, J. Wa-
sowski, Bruno Winawer, Władysław Witwicki, Jan Sokolicz Wroczyński, Kazimierz Wro-
czyński, Adam Zagórski i inni.

**OBICIA
PAPIEROWE
(TAPETY)**



J. Franaszek
KRAKOWSKIE PRZED-15

J. AOKOLIA.

CENA 60 GROSZY

Zakłady Graficzne Pracowników Drukarskich, Warszawa, Nowy-Swiat 52, tel. 15.56, 242-40